UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

ANALES
DEL INSTITUTO
DE ARTE AMERICANO
E INVESTIGACIONES
ESTÉTICAS

20
1967
Versión digitalizada para su difusión en medios electrónicos por
la Arquitecta Yesica Soledad Lamanna
ANALES

del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas
INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Director: Mario J. Buschiazzo

Secretario: Héctor H. Schenone
El Diario de Viaje, de León Palliere, fue publicado, traducido al castellano por Miguel Solá y Ricardo Gutiérrez, en el libro titulado Diario de Viaje por la América del Sud, Ediciones Peuser, Buenos Aires, 1945. El manuscrito que sirvió de base para la publicación fue adquirido por don Antonio Santamarina a un anticuario de París. Ese mismo anticuario me vendió, hace ya varios años, algunas páginas del Diario, que integran el original de la colección Santamarina. No sé si existen otras partes o páginas faltantes del Diario. Pero me ha parecido útil dar a publicidad las páginas inéditas que poseo, indicando el lugar en que debieron ir intercaladas en la edición de Peuser. Ello facilitará, sin duda, la lectura de los pasajes correspondientes.

B. del C.
La distancia entre Rosario y Mendoza es de doscientas cuarenta y siete leguas, trayecto que una diligencia recorre en diez días.

El precio es de 80 patacones; se tienen acordados alrededor de 30 Kil. para el bagaje; se paga 1/2 real por Kil. (8 reales por cada patacon de 16 p.) por exceso de bagaje. Las provisiones de boca, de cualquier clase que sean, destinadas al consumo durante el viaje, no pagan nada, pero el colchón que se lleva paga como exceso de equipaje, así como la silla si es que se lleva una para el pasaje de la cordillera; por lo demás, se la puede comprar en Mendoza.

La diligencia es bastante liviana y no carga casi nada sobre la baca; el bagaje va en un pequeño furgón de dos ruedas, cerrado y cubierto, que sigue constantemente a la diligencia durante todo el trayecto, yendo detrás o delante pero siempre a la vista. La diligencia tiene seis caballos, el *carreton* (que así llaman al pequeño furgón) tiene cuatro, cada uno montado por un postillón y además el conductor, que se coloca sobre la parte del carruaje que hace de banqueta; en total, once hombres y diez caballos.

La utilización de tanta gente parece al principio exagerada, sin embargo considerando que los caballos que emplean están domados a medias, y son utilizados a lo sumo dos o tres veces por mes quedando completamente libres fuera de ese periodo, se comprende que es difícil conducirlos durante varios años de otra manera. Por lo demás, siendo una extensión poblada lo estrictamente necesario para que no se la llame un desierto, con los caminos totalmente abandonados a la gracia de Dios, es absolutamente necesario contar con ese exceso aparente de hombres en los momentos difíciles tales como el pasaje de ríos, vuelco del carruaje, ejes rotos, etc.
Somos nueve en el vehículo, además del Duque X y su ayudante de campo el Baron², que con caballos de posta hicieron todo el trayecto hasta Mendoza acompañando la diligencia.

Dudábamos en el momento de la partida de que pudiesen soportar esa fatiga pero salieron airosos del compromiso. En cada descanso nos reunimos para charlar algunos instantes, después montaban sobre su nueva cabalgadura, y yo me instalaba en la delantera del carruaje, sitio que había elegido como el mas favorable para ver el país.

La pampa comienza en las últimas casa de la población y los gauchos enseguida rebolearon rápidamente su rebenque (especie de fusta del país) alrededor de su cabeza, y henos ya todos al galope, jinetes, diligencia y furgón.

La pampa, nombre mágico en Europa, es simplemente una pradera, con el pasto mas o menos corto o largo, jamás más alto que los pastos de Europa, pero cuya extensión no tiene mas limite al Este que el mar y al Oeste las Cordilleras de los Andes. El país es muy llano, las ondulaciones del terreno excesivamente raras; esa pampa, inmensa para el pensamiento, es de un horizonte bien limitado para los ojos. Efecto idéntico al que produce el mar y que genera toda superficie llana si no se la domina desde una gran altura.

La ruta ha sido trazada por las huellas que han hecho los carruajes cuando la lluvia o cualquier otra causa tornan el camino impracticable o malo. Los dos postillones delanteros cambian de derecha a izquierda, los otros siguen a la diligencia que va marcando con sus ruedas sobre el pasto la nueva ruta. El mayor cuidado de los dos primeros postillones es de evitar los malos pasos, y cuando la maniobra es solo para evitar un agujero gritan siempre Poço [sic] (traducción literal de pozo, agujero). Los dos más hábiles están siempre al timón, y son verdaderamente hábiles.

Estado, primera posta, nos da una idea bastante exacta de todas las demás; es

---
² Eran el duque Guillermo de Mecklembourg-Schwérin y el barón Jorge de Brackenheim, pero como ambos querían conservar el incógnito, Palliere los llamó X y su ayudante. (Nota del traductor).
León Pallière: Estada, primera posta... es una cabaña en medio de una
llanura inmensa... postes clavados en tierra sostienen a la altura
del techo una prolongación de ese mismo techo...
León Pallière: Cuando se apercibe un carruaje, lo que sucede
dos o tres veces por mes un muchacho salta sobre un caballo,
si es que ya no lo está, y va a reunirlos para
hacerlos entrar en el corral.
León Palliere: Cada uno de los gauchos postillones desata su montura... se baja, desensilla, tira al suelo los cueros que forman su apero...
León Pallière: ...el corral es un recinto cuadrado o redondo hecho con postes con una parte abierta a manera de puerta.
una cabaña en medio de una llanura inmensa. Una docena de postes clavados en tierra sostienen a la altura del techo una prolongación de ese mismo techo, en junco o simplemente de ramas secas de árboles o de zarzas. La cabaña es un rancho; está hecho de maderas y ramas, y se agregan cañas si la localidad las produce, y a veces también mortero hecho con barro. La galería que hace de pórtico es la ramada. Es en ese sitio que se vive, se charla, se cocina, y se duerme también con frecuencia. Los caballos de cada posta pastan en libertad en los campos vecinos.

Cuando se apercibe un carruaje, lo que sucede dos o tres veces por mes, un muchacho salta sobre un caballo, si es que ya no lo está, y va a reunirlos para hacerlos entrar en el corral.

A alguna distancia del rancho, a veces casi al alcance de la mano, está el corral; es un recinto cuadrado o redondo hecho con postes con una parte abierta a manera de puerta.

La diligencia se detiene cerca del rancho; descendemos y charlamos bajo la ramada. Cada uno de los gauchos postillones desata su montura y va galopando hasta el corral, se baja, desensilla, tira al suelo los cueros que forman su apero, deja su animal y conserva las bridas en la mano. Alguno de ellos, o uno de los postillones, o el maestro de la posta, armado de un lazo, entra en el corral. El lazo es una cuerda hecha con cuero trenzado en forma de cuerda gruesa como un dedo, con un grueso anillo de hierro que sirve para formar un nudo corredizo; girando esa cuerda por encima de la cabeza en anillos de cinco pies de diámetro se lo lanza sobre el animal que se desea atrapar. En tal ocasión la habilidad de los gauchos es inigualable, y cuando en medio de una tropilla de caballos eligen tal o cual animal, el lazo cae alrededor de su cogote y por salvaje que sea y cualesquiera sean los esfuerzos que haga, queda tomado. Elegidos así los caballos uno a uno en el corral, cada gaucho le coloca el freno que tiene en la mano, lo atrae, lo conduce al lado de su recado, ensilla su montura y vuelve al galope hasta cerca de la diligencia.

El recado merece una descripción; es ante todo un gran cuero de buey de 3 pies
por 6, luego un trozo de madera hueca forrado de cuero que se coloca sobre los riñones para que el jinete y la cincha no lastimen a la cabalgadura, y por encima una cincha de cuero de 8 a 10 pulgadas de ancho, con tres gruesos y fuertes anillos de hierro. Después de haber cinchado fuertemente al animal, se colocan encima cueros más chicos y telas en forma de pequeñas fundas que son los *pellones*. Todos estos cueros son sencillos, con el pelo de la bestia grabado en relieve, los estribos de plata, etc., o frecuentemente más miserables, como en el caso de la diligencia, con trozos de cueros de oveja por pellon, etc.

La parte esencial y característica son los anillos de la cincha que van dispuestos de modo de encontrarse a derecha e izquierda del caballo, para poder atar los tiros del carruaje, ya que los caballos no tiran jamás de otro modo, es decir, por la mitad del cuerpo.
Le plan du voyage, résumé de la pensée du voyageur et de son itinéraire, est la base du déroulement du voyage. Le voyageur doit se préparer à chaque étape de son périple en fonction des conditions climatiques et de l'itinéraire à suivre.

Dans le diario de viage de León Pallière, nous découvrons des informations précieuses sur l'organisation du voyage. Il y a une description détaillée de la route, de la nourriture, des hôtels et des motifs de rencontre. Le voyageur est bien informé sur les éventuels dangers et les mesures à prendre en cas de problème.

Le plan du voyage est un guide essentiel pour les voyageurs, il leur permet de se préparer à leurs futures aventures et de profiter pleinement de leur voyage.
Léon Palliere: página del diario de viaje.
7 de Marzo. Me presento en la oficina de la diligencia después de haber desayunado. La diligencia está en la calle; se divide en tres compartimentos a igual altura, en la delantera está el conductor solo. Queda un lugar libre cerca suyo que he ocupado hasta Mendoza. Yo había tomado lugar en lo que llaman cupé, para seis personas. Había una dama boliviana, Da. Natividad, viuda, de 40 años, sin buena persona, el hijo de su marido Sr Chenant de Mendoza, criollo, de 40 años, una sobrina de 10 a 12 años y un personaje cosmopolita hijo de ingleses educado en Buenos Aires, que había vivido largo tiempo en México y los Estados Unidos, y machacaba sin cesar viejas historias sobre esos dos países. Buenas gentes unos y otros pero terriblemente fastidiosos. En el tercer compartimento iban una indiecita de 6 años perteneciente a la Sra. Natividad, un Sr Maza, de una gran familia de Mendoza, especie de gaucho dulzón y embrutecido, un vendedor ambulante y un joven español de 18 años, gran parlanchín, peleador y hablador, en realidad una criatura salida del cascaron.

Además la diligencia tenía un carretón de dos ruedas, cubierto y cerrado detrás por una puerta de dos hojas con tranca de hierro y candado. En ese carretón se amontonaban nuestros equipajes y colchones. Sobre la diligencia no se colocan más que los objetos livianos como cajas de sombreros, sacos de noche y provisiones de boca. El peso del bagaje que se tiene derecho a llevar es muy poco; para el exceso (creo que lo que pase de 40 k.) se paga un suplemento bastante caro; yo pagué 55f. También se pesa el colchón; solamente las provisiones se libran de la balanza. Toda partida de diligencia es un poco ruidosa y desordenada, pero cuando el viaje es de diez días y hay que llevar consigo todo, y van 10 postillones sin contar el conductor.
León Pallière: Además la diligencia tenía un carretón de dos ruedas, cubierto y cerrado detrás por una puerta de dos hojas con tronco de hierro y candado.
el barullo es otra cosa.

La vestimenta gauchesca de nuestros postillones no estaba exenta de pintoresquismo, sin hablar de los arreos y de los tientos de cuero que les sirve para tirar de la diligencia. El Duque y el Baron ensillaban sus caballos con cuidado, colocando sus pistolas en sus arzones. Los amigos se despedían; tuve tiempo para escribir dos notas de adiós a Kreylinger, las portezuelas de los carrujajes se cerraron y henos ya en viaje. Nuestro carruaje estaba tirado por seis caballos cada uno montado por un hombre; el carreton por caballos igualmente montados.

El Duque y el Baron, en vestimenta de corredores, iban delante nuestro. No siendo Mendoza muy grande pronto estuvimos afuera y sin ninguna transición nos encontramos en plena pampa cuando aun la población estaba a la vista.

Arribamos a la primera posta, pobre cabaña pequeña (rancho) hecha de ramas y barro con uno de esos pequeños pórticos compuestos de un techo de ramas y follaje soportado por palos. Bajo este cobertizo estaban un viejo gauno, una o dos mujeres, un fuego semiapagado y una marmita cerca. Algunos perros y patos completaban el cuadro. Comenzé un croquis, pero la partida, más rápida de lo que yo pensaba que sería, vino a interrumpirme. En el segundo descanso compramos sandías (tres por un real) a una elegante y hermosa muchacha. El Baron dijo ¡qué bella muchacha! [en español en el original]. Ma qué al lado de tan bellos hombres como ustedes [así en español en el original] respondió ella. Lo cierto es que el Baron es un rubio y hermoso hombre, pero la respuesta deja sentir bien la sencillez de la pampa. A decir verdad, creo que solamente la respuesta es sencilla, no confundamos.

Nuestra ruta es la huella de dos ruedas en una planicie sin límites; nada de árboles, ni de casa, ningún habitante. Tropas de bueyes o de caballos, bandadas de pájaros, agujeros de vizcachas, lechuzas cerca, algunos ciervos que saltan a la distancia es todo lo que se ve. El furgón nos sigue o se nos adelanta, los dos caballeros desaparecen en el horizonte o nos escoltan, mientras todos vamos al galope.
Las zonas siguientes son más pintorescas. Gruesas plantas derechas cubiertas de espinas, de 15 a 20 pies de alto, han sido plantadas en cuadro, con un foso cavado alrededor. Es en este cuadrado que tropa y cristianos se defendían de los indios. Esa empalizada es verdaderamente formidable contra un ataque de caballería, y además al abrigo del fuego. Esos sitios han debido ver episodios terribles. Es ya completamente de noche cuando llegamos a la última posta. Por lo demás, una ley de Urquiza prohíbe viajar de noche; es una ley prudente para las gentes honestas porque para los otros ¿que puede impedirlos? ¿quien hace de policía en el desierto?
León Pallière: La vestimenta gauchesca de nuestros postillones no estaba exenta de pintoresquismo...
algunas mujeres venían también en su propio caballo o en ancas. Ginetes, damas y gallos se bajaron con las mayores precauciones, y los últimos fueron atados a pequeños postes alrededor de un gran patio. Los gauchos, en círculo, comenzaban las apuestas y pesaban los gallos con la mano, ya que el animal más pesado lleva ventaja sobre su adversario. El asunto se ponía serio antes de llegar a un acuerdo; al fin, después de muchos tratos se dispuso el teatro. Era una ramada, es decir, un techo de ramas y follaje secos sostenido por pilares ligados por traviesas horizontales pero abierto a todos los vientos. Me trepé sobre una de esas traviesas, los gauchos se sentaron sobre sillas formando círculo y teniendo con sus manos un trozo de tela de una sola pieza, color azul oscuro, que daba la vuelta y formaba el redondel donde se libraría la batalla. Se nombró un juez, depositándose el dinero en sus manos (me parece que era un centenar de francos); se puso igualmente en sus manos cada gallo, examinó si todo era leal, examinó las patas, olió bajo las alas para asegurarse que no había ninguna superchería, y que todo estaba en regla. Los dos animales fueron colocados en el recinto y se lanzaron uno contra el otro bravamente; las plumas volaban, la sangre corría, la lucha enardecida tuvo sus altibajos, hasta que uno de los gallos aflojó y trató de buscar la salida del círculo. El vencedor lanzó su grito de guerra y de triunfo, el silencio observado religiosamente durante la lucha se rompío y la asamblea se levantó ruidosamente; era el primer entreacto. Estando listo nuestro carruaje, los dejamos con su espectáculo, e hicimos dos leguas hasta la posta de Arenal. Se bajan nuestros equipajes del carruaje, comemos uno de esos horrorosos asados; el Gral. Puch monta a caballo para llegar a su casa que está a una o dos leguas, ya que los caminos son demasiado malos para
León Pallière: ...los gauchos se sentaron sobre sillas formando círculo y teniendo con sus manos un trozo de tela de una sola pieza, que daba la vuelta y formaba el redonde donde se libraría la batalla.
la diligencia que volverá a la estancia donde pasamos la noche. Nos dijimos adiós en los términos más afectuosos.

Algunas palabras sobre el General. Sobre el precio de los caballos de posta.

Yo no sé si volveré a ver en mi vida al Gral. pero conservo de él el más afectuoso recuerdo. Es a partir de aquí que viajaremos a caballo. Caballos de posta se encargan de nuestros baúles y de nuestros colchones, del mismo modo que las mulas en la Cordillera. El coronel acaba de ponerse un gran sable en la cintura; su sirviente hace otro tanto, mientras yo según mi costumbre no llevo nada. Además, tenemos dos postillones en total, y caballos. Partimos al galope; yo estaba preocupado pues era la primera de las 200 leguas que tendría que hacer hasta Córdoba, ignoraba que clase de caballos montaría, viciosos o salvajes, ni la rapidez que pondríamos en el viaje. Podría yo seguir a mi compañero, un oficial de caballería en un país donde todo el mundo se jacta de ser buen jinete? Hice acopio de voluntad y coraje, y a la gracia de Dios; buenos recuerdos de mi vida como valor moral! Mi caballo no era malo; hicimos tres leguas hasta la posta del campo. Esta posta era una pobre cabaña en una gran llanura; un corral (recinto hecho con postes para encerrar a los animales) quedaba al lado; solo había un chiquilín de diez años para recibirnos. El sirviente y los postillones, todos criaturas, atrapan los caballos; cada uno ensilla su bestia, y nos pusimos todos a cargar nuestros baúles, y castigando nuestros dos caballos hénos ya al galope. Hicimos cuatro leguas y llegamos a 5 h. 1/2 de la noche a Tala. No fuimos más lejos por hoy. Desensillamos nuestras mulas como verdaderos arrieros e instalamos nuestros baúles, los arreos de las mulas, nuestros aperos y colchones en una especie de cobertizo de 8 pies cuadrados abierto por un costado y dando acceso a dos cuartos. Esta posta es un agrupamiento de pequeñas casas dejando en el medio un gran patio abierto a medias; a cien pasos están los corrales (recintos para los caballos). En el umbral de las puertas grupos sentados en el suelo; un gaucho, agachado sobre
sus talones y los brazos cruzados sobre las rodillas; a su derecha un chico comiendo una naranja y un paquete de lana y paquetes de ropa. En la puerta siguiente una mujer cosiendo una tela blanca, un chico sentado como ella en el suelo, y en el otro costado un gran perro extendido. Mientras preparamos nuestras camas, Tomás hace fuego y nos trae mates. Los tomamos sentados o extendidos sobre nuestros colchones; una mujer entra en la pieza cuya puerta da hacia nuestro cobertizo, ocupada en ese momento por un albañil que trata de curar las heridas recibidas en un combate a cuchillo. Mientras Tomás nos hace un caldo a la luz de la luna, vamos con D. S. a hacer una visita a un rancho que se encuentra a un centenar de pasos. Regina Virgen y su madre Francisca Paula Sardina nos reciben de la manera más amable. Hace siete meses, cuando D. S. hacía el viaje en sentido inverso, las encontró a caballo haciendo el mismo camino que él; volvían de la misa en la población de Tranco. En estos países las relaciones se hacen rápidamente; cuando partió dejó amigos, que nos recibieron del modo más cordial. Nos ofrecieron naranjas, mates y una especie de excelente caña anisada de Tucumán. El extranjero más prevenido no puede dejar de sorprenderse de la gracia, la educación de salón, la facilidad de conversación que se encuentra bajo esos techos que en Europa no los habitarían más que campesinos. Me mostraron magníficos tapices como cobertores de cama hechos a mano en Catamarca. Las flores y ornatos son en relieve, bastante parecidos a los que vi ejecutados por los indios de Bolivia. Nos prometimos vernos antes de la partida y bajo la luz de la luna regresamos a la posta. Entro en la pieza de una joven o mujer acostada con un poco de fiebre y un fuerte dolor de cabeza. Ha sufrido una gran emoción, al ser arrestado y puesto en prisión en Tucumán un primo suyo, acaso su novio o algo mejor. Le hago quitar el turbante de cosas calientes que tenía alrededor de la cabeza, y colocar compresas de agua fría, ventilar un poco la habitación y algunos otros remedios muy sencillos, y la mañana siguiente tuve el placer de verla restablecida. Desayunamos con un poco de caldo bien
León Palliere: Los dos animales fueron colocados en el recinto y se lanzaron uno contra el otro bravamente... El vencedor lanzó su grito de guerra.
primitivo, y regresamos a nuestro cobertizo.

Esta noche los perros han ladrado y un apero (todo lo que compone la montura de un gaucho) ha sido robado. Se habla de este robo como de una desgracia pero sin tolera ni indignación contra el ladrón; está de acuerdo con el espíritu americano, que juzga los actos criminales desde un punto de vista completamente distinto del que tenemos en Europa. Ensillamos nuestras mulas, las montamos y bajamos en la puerta de Da. Virgen, que nos esperaba vestida a usanza indígena pero no sin coquetería, con muchas enaguas y anillos de diamantes en todos los dedos. D. S. le había dicho que yo le haría su retrato. Saqué el portafolios de las alforjas (sacos sujetos al apero), nos sentamos a la sombra que proyectaba la casa con el sol naciente, e hice rápidamente el retrato pedido, mientras charlábamos y tomábamos mate. Da. Virgen es una bella y gran muchacha a la que deseo toda clase de felicidades y cuyos ojos buenos prometen mucho a quien ella ame. Durante este tiempo se cargaban nuestras mulas; las vimos ponerse en camino, apretamos la mano de la madre y de la hija, sinceras amigas de un día que probablemente no volveríamos a ver. En 2h. 1/2 hicimos las cinco leguas que nos separan de Troncos³. La ruta es de lo más encantador que pueda verse; a decir verdad, no es una ruta, un paseo en un parque donde los árboles se juntan sobre nuestras cabezas protegiéndonos del sol. La vegetación comienza en esta estación, pero qué no será en verano, cuando todas estas plantas trepadoras, lianas, flores parásitas (flor del aire) y los mismos árboles cubiertos de flores tienen todo su follaje. Pero en compensación, el sol debe de ser terrible pues ya se hace sentir con fuerza.

³ Un poco antes dice Tranco. Probablemente en ambos casos se trata de Trancas, en Tucumán. (Nota del traductor).
RELACIONES ARTÍSTICAS TRANSATLÁNTICAS

I

El historiador del arte americano ocupado en rastrear el origen de pinturas coloniales, raras veces tiene que habérselas con casos en los que los cuadros mismos denuncian, en el acto, su prototipo europeo del cual son copias*. Uno de estos casos de suerte lo constituye una serie de cuadros que representan a “Nuestra Señora Passaviense”, nombre en el que la última palabra no es otra cosa que la forma latina para “de Passau”, ciudad alemana sobre el Danubio, en los límites con Austria.

El cuadro respectivo de Passau (fig. 1) es, en realidad, copia de un original de Cranach el Viejo, que se conserva en Innsbruck, como se verá en seguida.

Cranach debe de haber pintado su cuadro, la Virgen con el Niño, hacia 1537; luego pasó a poder de los príncipes electores de Sajonia, quienes lo guardaron en su pinacoteca de Dresde. En 1611, el elector Juan Jorge I lo obsequió al archiduque Leopoldo V, a la sazón obispo de Passau; fue este obispo, al parecer, el primero en venerar el cuadro. Y así se explica como Leopoldo, cuando se hizo cargo de la gobernación del Tirol, en 1625, se llevó la pintura a su nueva residencia, Innsbruck, así como que en 1650 fuera trasladada a la parroquia de aquella ciudad. La obra quedó, desde entonces, expuesta definitivamente a la veneración pública como cuadro milagroso y se conoce hoy con el nombre de Mariahilf de Innsbruck, o sea Maria auxilium Christianorum. Mide la pieza 78,5 x 47,1 cm. y es una pintura al óleo.

Mientras el original se encontraba todavía en Passau, a instancias del vicario

---

* En la preparación de este trabajo conté con la desinteresada ayuda de las siguientes personas: E. M. Auer y H. Aurenhammer (Austria), K. Maas, M. Rutz y D. Eisleb (Alemania), G. van Swieten (Bélgica), José de Mesa y Teresa Gisbert (Bolivia), E. Franceschelli y P. Kelemen (Estados Unidos), F. Prager (Francia) y L. J. Zavala (México) a quienes expreso aquí mi agradecimiento más sincero.
Von Schwendy, en 1622 se hizo un réplica exacta, la cual se guarda ahora en la iglesia local de peregrinaje Mariahilf; pronto fue también esta copia objeto de veneración, y se le reputó eficaz, especialmente contra peligros causados por el agua y contra la peste.

Dado el culto rendido al cuadro-réplica de Passau, es natural que no se hiciera esperar la hechura de más copias de él, piezas que luego se iban colocando en lugares vecinos; la más famosa de dichas copias es la que se hizo para Viena hacia 1660 y que llegó a ser considerada también como milagrosa; ésta se exhibe actualmente en una iglesia especial llamada, lo mismo que la de Passau: Mariahilf.

No sabemos exactamente en qué manera llegó su conocimiento a América. Y ya que a fines del siglo XVII la Corona española permitió a un grupo de jesuitas bávaros, austriacos y bohemios (o sea dentro del radio de veneración de Nuestra Señora Passaviense) pasar al Nuevo Mundo, podemos suponer que ellos trajeron consigo devocionarios con estampas de la Virgen de Passau y que extendieron su culto a un grado tal, que artistas locales la copiaron al óleo, sobre la base de aquellas estampas.

Tan sólo en colecciones mexicanas conozco tres ejemplares del cuadro que nos ocupa, y es muy probable que haya más en iglesias pueblerinas. Los ejemplares a que aludo son los siguientes:

1) Museo del ex Convento de San Ángel, México, D. F. Lleva como leyenda original: Nuestra Señora de Pasavensis. Modificaciones principales: se completó hasta los pies el cuerpo de la Virgen, sentada; aunque precisamente los pies quedan ocultos por la gran falda que se le pintó. Además, se ve el respaldo de la silla.

Por otra parte, se agregaron unas cortinas, entreabiertas por dos ángeles desnudos, colocados en lo alto. Autor: anónimo.

2) Museo del ex Convento de Churubusco, México, D. F. Apaisado. Leyenda: N. S. la Pasabiense V. In Conceptione tua, Virgo
Immaculata permansisti
R. Ora pro nobis Patrem
Cum Filium peperisti.

Modificaciones principales: las que acabamos de mencionar y, además, encima de la Virgen una corona sostenida por dos ángeles desnudos. Abajo, a la izquierda, hay un San Juan niño con el cordero, y a la derecha un angelito vestido, con dos palomas a sus pies. Autor: Diego Pérez. En realidad, no sabemos nada de este pintor. Toussaint (1965, p. 242) incluye su nombre en la nómina de pintores coloniales y lo sitúa en el siglo XVIII; como este autor no menciona ningún cuadro especial de Diego Pérez, podemos suponer que la inclusión en la nómina se debe exclusivamente a la existencia de este cuadro de la Passaviense, seguramente conocido por Toussaint. Dudo, ahora, que este Diego Pérez haya sido el alumno de Sebastián de Arteaga, a quien mencioné en un estudio anterior (1958), ya que dicho alumno vivió a mediados del siglo XVII, y el cuadro de Churubusco tiene demasiadas modificaciones tipo dieciochescas. En el mismo artículo había señalado, igualmente, que en el inventario de los bienes del obispo Escalona y Calatayud de Michoacán, hecho en 1737, figuraba también entre otros cuadros, un lienzo de Nª Sª de Passaviense, de vara y 3/4 de largo, con su marco dorado.

3) Convento-Museo de Guadalupe, Zacatecas. El cuadro (fig. 2) se encuentra en el coro de la iglesia; todavía recibe veneración y es conocido como “La Virgen del Coro”. Leyenda: Santa María Passaviensis Auxiliatrix miraculis clara nos invando Respice pestem famem que Pemove et nos ab hoste protege, hora que mortis suscipe. Modificación principal: el agregado de un resplandor, tanto para la Virgen como para el Niño. Es de notarse que se le reconoce como eficaz contra la peste, como el cuadro de Passau. Autor: Nicolás Rodríguez, pintor mexicano (1667-1734) bien conocido.
Aparte de las pinturas citadas, conozco otro lienzo derivado directamente de la Passaviense, que existe en el Convento de Santa Clara de Cuzco (fig. 3). Fue descubierto por Mesa y Gisbert (1962). Es completamente popular y a la Virgen con el Niño se le agregó esta vez a San José, con lo que quedó así formada una Sagrada Familia. Debe recalparse también en este cuadro sudamericano el hecho de que el niño Jesús se pintó honestamente vestido y no desnudo como en los cuadros mexicanos, que en este aspecto siguieron con más fidelidad al cuadro original. En cambio, tiene en común con ellos la cara dulzona de la Virgen, en vez de la áspera germánica, tan peculiar en los cuadros de Cranach.

II

Si bien es cierto que la corriente artística transatlántica entre el viejo y nuevo continente en los días de la dominación española fue predominantemente en un solo sentido: de Europa a América, hubo una excepción notable: el arte plumario. Este se practicó, desde tiempos prehispánicos, en varias partes de América si bien es cierto que, desde los primeros tiempos de la Conquista, la mayor fama la tuvieron las obras de este arte hechas en la región mesoamericana. Aun limitando las investigaciones sólo a estas últimas, se podría, con sus resultados, escribir cómodamente un libro extenso. En el presente artículo, sin embargo, me limitaré a reunir los datos acerca de obras plumarias, tanto prehispánicas cuanto coloniales que, como todavía existentes, han llegado a mi conocimiento. Prescindiré, por lo dicho arriba, de volver a insertar las largas listas de objetos plumarios enviados a España en el siglo XVI; no incluiré, tampoco, la famosa descripción técnica que hace Sahagún del oficio de los amanteca, nombre náhuatl para quienes practicaban el oficio y arte plumario.

No llegan a diez las piezas sobrevivientes de carácter todavía indígena, y dejamos de averiguar si fueron manufacturadas antes o después de la Conquista. Ellas son:
Tres piezas existentes en el Museum fuer Voelkerkunde, Viena; a saber: el penacho que se afirma fue de Moctezuma, un abanico y un *chimal* (adarga). Han sido minuciosamente analizadas y publicadas recientemente por Nowotny (1960).

Dos *chimales* más en el Württ. Landesmuseum de Stuttgart, que proceden del monasterio de Weingarten, secularizado en 1803 (Nowotny 1960, pág. 56) (figs. 4 y 5).

Un lienzo de mosaico de plumas del Museum fuer Voelkerkunde, Berlín. Ha sido descrito por Seler (II, p. 661), quien publicó al mismo tiempo un dibujo de él. Desde la última guerra mundial ha desaparecido y debe darse por perdido; pero afortunadamente se ha salvado por lo menos la fotografía de este objeto (fig. 6).

Restos de un *chimal* que se exhibe en el Museo Nacional de Historia de México, aunque *tan maltratado que ya casi no tiene plumas*, al decir de García Granados (1942, pág. 164). Nowotny (1960, pág. 56) aclara que este *chimal* se guardaba antes en el castillo de Laxenburg y que el emperador Francisco José de Austria lo había obsequiado a su infortunado hermano Maximiliano, segundo emperador de México.

Un disco de plumas en el Museo de Antropología de México. Fue obtenido por el citado García Granados en un pueblo del Estado de Hidalgo, y después de su muerte, donado al referido museo en 1956. Una buena fotografía de esta pieza se encuentra publicada como figura 17 en *La pintura colonial en México*, de M. Toussaint (1965). Callegari (1924) menciona una pieza de arte plumario de cuya existencia en un pequeño pueblo cercano a la capital mexicana supo por el arqueólogo Enrique Juan Palacios. No sé si la pieza descubierta por Palacios y la adquirida por García Granados son en realidad idénticas o diferentes.

A diversos objetos de pluma se les ha querido atribuir, equivocadamente, un origen mexicano prehispánico. García Granados (1942, p. 164) ya descartó como tal un *chimal* en el Museo Etnográfico de Madrid. Igualmente debe descartarse la capa de pluma, llamada de Moctezuma (*fig. 7*), en los Musées Royaux d’ Art et d’ Histoire (Cincuentenario) de Bruselas, ya que en realidad es de origen brasileño,
como Calberg (1939) lo ha demostrado últimamente.

Sobrevino la Conquista, golpe mortal para muchos elementos de las viejas culturas autóctonas. Los amanteca lograron salvase gracias a que su arte pudo ponerse al servicio de la religión cristiana. En sus delicados mosaicos de pluma reproducían cuanto en pintura se pudiera hacer. Y así como antes los objetos paganos causaban espantada admiración a los conquistadores, quienes los enviaban al por mayor a España, después los mosaicos con motivos cristianos siguieron causando la misma admiración y continuaban siendo objetos de exportación a toda Europa. Tenemos constancia de estos testimonios de admiración ya en las obras de Motolinía (1903, p. 91) y de Las Casas (1909, págs. 159-161). Luego Mendieta (1945, III, pág. 56) opinaba que eran dignas de ser presentadas a príncipes y reyes y sumos pontífices y Acosta (1940, pág. 328), como dando contestación a Mendieta, refiere en forma anecdótica las impresiones causadas por estas mismas obras en el Príncipe de España, su padre Felipe II y el Papa Sixto V.

El arte plumario cristiano arraigó pronto, sobre todo en Michoacán y el mismo Las Casas (1909, pág. 160) describe la situación hacia mediados del siglo XVI con estas palabras:

Han hecho zanefas para casullas y capas y velos o mangas de cruces para las procesiones y para el servicio del culto divino y mitras para obispos...

Los oficiales que en esta arte a todos los de aquella Nueva España exceden son los de la provincia de Michoacán.

Tal parece que realmente sólo en Michoacán sobrevivieron, ya que los datos que poseemos de la época colonial casi todos implican referencia a esa región; como veremos después, existen hasta piezas firmadas allá. No es, entonces, aventurada la suposición ya expresada por García Granados (1946, pág. 580) de que la supervivencia, precisamente en Michoacán, se deba al consciente empeño del obispo Vasco de Quiroga en su afán de introducir o mantener entre los tarascos, oficios y artesanías permanentes y provechosos.

En realidad, también en Michoacán el arte plumario era de origen prehispánico,
como se comprende por algunas referencias contenidas en la Relación de Michoacán, escrita en 1541. Así, el famoso rey Tariácuri hizo una entrada hacia Occidente y trajo muchos plumajes verdes largos y penachos blancos y plumas de papagayos y otras plumas ricas de aves y color amarilla de la buena... Luego, al describir la corte del Caltzontzin tarasco, el autor de la Relación menciona expresamente: Había otro llamado Uzquarécuri, diputado sobre todos los plumajeros que labraban de pluma los atavíos de sus dioses y hacían los plumajes para bailar. Todavía hay estos plumajeros. Éstos tenían por los pueblos muchos papagayos grandes colorados y de otros papagayos para la pluma y otros les traían plumas de garzas, otros otras maneras de plumas de aves... Había otro diputado sobre las rodelas, que las guardaba y los plumajeros las labraban de pluma de aves ricas y de papagayos y de garzas blancas... Había otro diputado sobre todos sus mercaderes que le buscaban oro y plumajes y piedras con rescate. (1956, pp. 87, 176-178.)

La importancia del arte plumario entre los tarascos queda patente también por la descripción que hace Mendieta (1945, I, pp. 181-185) del modo como enterraban a sus reyes; menciona, por ejemplo, que sacrificaban entre otros artesanos también a un plumero para que sirviera a su amo en el otro mundo, que colocaban en la tumba los plumajes con que solía bailar, etc.

Veamos ahora algunas informaciones más sobre el arte plumario en Michoacán durante la época colonial.

Después de la Relación que, como vimos, insiste en que en 1541 se siguió practicando, tenemos la carta que el provisor del obispado de Michoacán escribió, en 1549, a don Vasco de Quiroga, quien a la sazón se encontraba en México: Lo que vuestra señora me manda que aga pintar a Pázguaro y su laguna y a Tiripitio y a Guayangareo... para en el entretanto que se pinta, e procurado una manta que invio con las imagenes de pluma que tiene todo lo que vuestra señora pide. (Toussaint, 1965, p. 20.)

En 1610 los indios oficiales de plumería, etc., de Pátzcuaro fueron exceptuados expresamente del servicio personal, exención que fue confirmada todavía siete años después como consta por el documento siguiente: En la ciudad de México a 30 días del mes de noviembre de 1617 años, Don Diego Fernández etc. habiendo visto lo pedido por parte de
los indios oficiales de plumería, imaginería, carpinteros y torneros de la ciudad de Pásquaro y sus barrios, cerca de que se les mande aprobar y confirmar el mandamiento contenido en el traslado de la otra parte que les dio el señor Virrey Marqués de Salinas, antecesor de Su Excelencia, por el cual fueron reservados del servicio personal que dan los otros indios en consideración de los motivos y razones que en el dicho mandamiento se refiere, con calidad que sólo se ocupasen en el uso de sus oficios: dijo que aprobaba y confirmaba y aprobó y confirmó el dicho mandamiento y mandaba y mandó se guarde y cumpla según y como en él se contiene y declara, y las justicias y jueces de Su Majestad de la dicha ciudad y provincia de Michoacán, a quien toca, lo guarden y cumplan y ejecuten según y de la manera que en él se refiere; y así lo proveyó y firmó. El Marqués de Guadalcazar. Ante mí: Pedro de la Torre. (Archivo General de la Nación. México. Ramo de Indios, vol. 9, exp. 56.)

Luego, Fr. Matías de Escobar en su Americana Thebaida (1890, p. 16) da todavía una descripción del arte plumario en Michoacán, ensalzando su importancia.

A fines del siglo xviii, Clavijero (1964, p. 254) hablaba del último artífice de mosaicos de plumas que quedaba en Pátzcuaro, entreviendo ya la extinción de este arte. Sin embargo, sobrevivió todavía hasta ya entrada la Independencia y, así, un tal José Rodríguez presentó al Congreso General un cuadro hecho de plumas con las armas de la República. Tablada (1927) lo reproduce en su figura 106.

Como es natural, el arte plumario postcolombino sufrió cambios notables en el curso de los siglos, y García Granados (1946) trató de establecer criterios estilísticos comenzando con las magníficas obras maestras del siglo XVI hasta llegar a las tarjetas de pájaros (en parte coloreadas, en parte hechas con plumas teñidas) que hoy se fabrican todavía en México como “curiosidades”.

Un derivado lateral en la historia del arte plumario americano son tarjetas europeas similares, elaboradas a partir del siglo xviii, principalmente en la región de Eger (Bohemia). Representan también pájaros hechos de plumas, pero el pico y las patas están figurados con pintura, lo mismo que los fondos de paisaje (Anders, 1965, pp. 130-131).

Nos falta, en esta breve reseña, inventariar las piezas que aún existen. Como en
el caso de las obras prehispánicas, también aquí prescindiremos de aquellas que sólo se conocen por referencia, por ejemplo, algunas mencionadas por Anders (1965) y Mendizábal (1946).

**México**

Toussaint (1962, p. 38) consigna los siguientes cuadros: *En el Museo Nacional de México existe un Pantocrator del siglo XVI, dos pequeñas santas y un San Juan Bautista, las primeras del siglo XVII y el segundo del XVIII; en el Museo Michoacano de Morelia, una Virgen de Guadalupe, y en el antiguo templo franciscano de Calpan, una imagen de San Andrés. Otras dos piezas valiosas pertenecen al Museo de Guadalupe cerca de Zacatecas.*

El Pantocrator, entre tanto, ha sido cambiado al novísimo Museo Virreinal de Tepotzotlán. Una ilustración de él se puede ver en el mismo libro de Toussaint (fig. 73). Las dos santas que menciona han sido publicadas por Tablada (1927, figs. 102 y 103). Son una Santa Catarina y una Santa Rita; esta última se exhibe ahora en el Museo de Antropología al lado de otro mosaico de pluma: una Virgen sobre la Luna, de manufactura más reciente, porque ya tiene la cara y las manos pintadas y no hechas de pluma.

Las dos piezas del Museo de Guadalupe, Zacatecas, son un San Pedro y un San Francisco, seguramente del mismo período que las dos santas anteriores. El San Francisco había estado durante algún tiempo en el Museo de Historia de Chapultepec y una ilustración de él ha sido publicada por Grajales (1963, lám. 8).

García Granados (1939) nos habla de otra pieza plumaria en la colección de Mariano Bello, en Puebla, y reproduce una Mater Dolorosa existente en la Universidad de Puebla. Otra ilustración de su mismo artículo corresponde a un San Antonio de Padua, aunque no indica su ubicación.
España

En el artículo de García Granados que acabamos de mencionar, aparecen ilustraciones de las siguientes piezas:

Una adarga de Felipe II, en la Armería Real de Madrid.

Una mitra en el Escorial. Esta última ha sido estudiada recientemente de nuevo por Francisco de la Maza (1960).

Una representación del obispo Palafox (siglo XVII), que existe en una colección particular de Sevilla.

Otras piezas que existen en España fueron estudiadas y reproducidas por M. de Cárcer (1948-49, figs. 1-4):

Una Inmaculada Concepción, sobre una lámina de cobre, siglo XVII. Otra Inmaculada, siglo XVII, en la colección G. Gil Degado de Satrústegui.

Un Santo predicando, siglo XVII, en el Museo del Marqués de Comillas, en Comillas, Santander.

Un tríptico del siglo XVI que representa la Adoración de los Reyes, colección Enrique Traumann, y que hoy se encuentra en el Museo de América, de Madrid.

Para el mismo Museo de América, Anders (1965, p. 39) se refiere a 6 cuadros más, de tamaño pequeño y calidad inferior; uno de éstos representa la imposición de la casulla a San Ildefonso.

Según el referido autor, existe en el tesoro de la Catedral de Toledo otra mitra, en todo igual a una de Viena, excepto en las dos ínfulas, donde tiene, en vez de un escudo obispal, las insignias papales de red y nave, tal como se ven también en las de una mitra de Milán.

Italia

En los museos italianos se conservan dos preciosas mitras, ambas del siglo XVI y relacionadas con sendos Papas.
La mitra del Palazzo Pitti (figs. 8 y 9) es bien conocida: es una pieza gemela a la de El Escorial y se dice que fue regalada por Carlos V al Papa Clemente VII.

Menos conocida, aunque muy parecida, es la otra, del tesoro de la Catedral de Milán (fig. 10). Según la tradición local, fue un obsequio que se hizo al Papa Pío IV. La tradición parece plausible: sobre las ínfulas se ven las insignias papales con la tiara y las llaves de San Pedro.

Austria

Este país no sólo posee los mejores objetos del arte plumario prehispánico, sino también una serie de muy buenos ejemplares de origen colonial.

Tres de estos últimos se exhiben en el ya citado Museum fuer Volkerkunde de Viena. Son los siguientes: un cuadro de San Jerónimo, otro de Nuestra Señora con el Niño, y una mitra. Ésta muestra por un lado el árbol genealógico de Jesús y por el otro el árbol de la vida que remata en una crucifixión (fig. 11). Además se observa en ella un escudo de obispo que, según F. Anders (1965, p. 122), es de Pedro de la Gasca, obispo de Palencia de 1551 a 1561. Es, pues, un objeto del siglo xvi, como lo son también las otras dos piezas, porque todas las tres aparecen ya en el inventario que se hizo en 1596 de los bienes del archiduque Fernando II de Tirol (1529-1595), sobrino de Carlos V. Por cierto que en el mismo inventario figuran también las tres piezas de arte plumario prehispánico que mencionamos arriba.

Cuatro objetos más se conservan en el Kunsthistorisches Museum, también de Viena. Por otro inventario, o sea el que se llevó de 1607 a 1611 para los objetos de la colección del emperador Rodolfo II, en Praga, sabemos que tres de estas piezas estaban en dicha colección. Se trata, en este caso, de:

1) Una Ultima Cena, con la Anunciación a sus lados (27,5 x 35,5 cm., fig. 12).

2) y 3) Jesús a la edad de 12 años, en el templo (25 x 18 cm.) y la Virgen buscándolo (25 x 18 cm., figs. 13 y 14). Ambos cuadros llevan el nombre de su respectivo autor: el de Jesús, Joan Bap. me fecit Michnae [an], y el de la Virgen, IVANES.
CUIRIS [me] fecit MICHUAC[an]. Son pues, dos piezas invaluables, no sólo por su acabado, sino por ser los únicos ejemplares con autógrafos y que, una vez más, nos remiten a Michoacán, como emporio del arte plumario durante la Colonia.

El cuarto cuadro de este Museo es un Cristo atado a la columna, que fue incorporado a su tesoro en 1880 (fig. 15).

Alemania

De acuerdo con las investigaciones de Anders (1965, p. 39) hay tres cuadros que incluyen a una Virgen, hechos los tres durante el siglo XVIII, en sendas colecciones diferentes de Berlín. Como procedencia se indica, una vez más, Michoacán.

Francia

Otra mitra antigua pertenece a las colecciones del Musée des Tissus, en Lyon, que se reputa ser también del siglo XVI. Ha sido reproducida ya por De Farcy (1919, Mm. 208). Es (con excepción de pequeños detalles) idéntica a las de El Escorial y del Palazzo Pittí. Las tres (¿y también la mitra de Milán?) deben haber salido del mismo taller, si no es que de las manos del mismo artista.

Por último, en el Musée de l’ Homme, de París, se conserva una Virgen con San Lucas (fig. 16). Como otra vez las caras, las manos y los pies de los personajes en realidad están pintados a colores y sólo lo demás es obra de arte plumario, este cuadro debe situarse en las postrimerías de la Colonia o a principios ya de la época de la Independencia1.

HEINRICH BERLIN

1 F. Anders (en conferencia del 22 de agosto de 1967) dio a conocer la existencia de todavía otra mitra en manos de unos anticuarios alemanes; además, consideró como pertenecientes al arte plumario colonial mexicano unos tapices decorados con plumas en el Museo de América de Madrid y fragmentos de otros en el castillo de Moritzburg (Sajonia).
Fig. 1. La Virgen con el Niño (según Cranach), Passau.
Fig. 2. Santísima María Passaventense. Nicolás Rodríguez.
Convento de Guadalupe, Zacatecas.
Fig. 3. La Sagrada Familia, anónimo; Convento de Santa Clara, Cuzco.
Foto E. Nishiyama, cortesía Mesa y Gisbert.
Fig. 1. Chimoil mexicanus, diameter 70.5 cm.
Stuttgart, Guters Wurtit, Landesmuseum.

Fig. 3. Chimoil mexicanus, diameter 75 cm.
Stuttgart, Guters Wurtit, Landesmuseum.
Fig. 6. Lienzo de mosaico de plumas, Berlin. Cortesía Museen fuer Völkerkunde.

Fig. 7. Capa de plumas, Bruselas. Cortesía Musées Royaux.
Fig. 5. Mitra (verso), Florence, Uffizi
Superintendenza alle Gallerie.

Fig. 9. Mitra (reverso), Florence, Uffizi
Superintendenza alle Gallerie.
Fig. 10. Mitra, Milán. Cortesía Ven.
Fabbrica del Duomo.

Fig. 11. Mitra, Viena. Cortesía Museum
für Vorlkerkunde.
Fig. 12. Ultima Cena, Viena. Cortesía Kunsthistorisches Museum.
Fig. 13. Jesus, Vienna. Cortesía
Kunsthistorisches Museum.

Fig. 11. Maria, Vienna. Cortesía
Kunsthistorisches Museum.
Fig. 15. Cristo atado a la columna, Viena.
Cartesia Kunsthistorisches Museum.

Fig. 16. La Virgen con San Lucas, París.
Cartesia Musée de l’Homme.
BIBLIOGRAFIA

ACOSTA, J. DE, Historia natural y moral de las Indias, México, 1940.


ESCObAR, M. DE, Americana Thebaida. Morelia, 1890.

FARCY DE, La Broderie du Xie sicle jusqu’à nos jours. Angers, 1919.


México, 1942.


MAZA, F. DE LA, La mitra mexicana de plumas de El Escorial. Homenaje a


Relación de las ceremonias y ritos y población y gobierno de los indios de la Provincia de Michoacán. Madrid, 1956.


EN todas partes del mundo, las exposiciones de objetos de arte constituyen motivo de interés; las de platería portuguesa realizadas en Londres, París, Madrid y otras capitales europeas permitían anticipar el éxito obtenido aquí por la titulada “El arte luso-brasileño en el Río de la Plata”, debida a la intensa actividad del Embajador del Brasil, Décio de Moura, eficazmente secundada por la inapreciable contribución local. El coronamiento de esos esfuerzos ha sido no sólo una muestra de gran valor histórico y artístico, sino un aporte al estrechamiento de nuestra amistad continental.

Además del esfuerzo del equipo organizador, debemos también agradecer el magnífico resultado a las instituciones religiosas y museos del país, así como el ofrecimiento de gran número de reliquias del pasado argentino, que colman los interiores bonaerenses y que evidencian la unidad de los ibéricos (portugueses y españoles) en el nuevo continente, consolidada en nuevos pueblos y naciones.

Durante mi permanencia en Buenos Aires he podido observar el valor de la bibliografía nacional en lo que respecta al arte iberoamericano en la región del antiguo Virreinato del Plata; con referencia al tema específico de este trabajo, deseo recordar aquí a Taullard, precursor de esos estudios en el aspecto americano, y Adolfo L. Ribera, cuya obra (“La platería en el Rio de la Plata”) representa un valioso aporte para la prosecución indispensable de esas investigaciones que nos son comunes.

El aprecio hacia las obras de orfebrería en plata ha sido siempre constante y universal. Sin desmedro de la manufactura de otros países, innumerables coleccionistas valorizan especialmente la platería holandesa, francesa e inglesa. Hay siempre entusiasmo por las piezas de los Jorges o de la reina Ana; nuestro espíritu latino hace apología de los Luises de Francia; otros aprecian el estilo Imperio, surgido después de la expedición
napoleónica a Egipto. Particularmente, sentimos especial atracción por el neoclásico inspirado en Inglaterra.

Hoy, en el mismo grado que objetos de épocas más remotas, los coleccionistas más exigentes aprecian el gusto victoriano, el de Luis Felipe o el de Napoleón III.

Brasil, país fundamentado en heterogeneidad de razas, cultivó el arte de los artífices de la plata gracias al fausto de la Metrópoli en los tiempos coloniales.

El poderío lusitano, de portentosas gestas colonizadoras durante el siglo XV, originó un notable aumento en el gusto del pueblo por los objetos de lujo.

Las iglesias también se beneficiaron de esa elevación y refinamiento cultural, llenándose con hermosas obras cinceladas en los más finos metales, dice Kurt Semon\(^1\). Continúa el autor informando que, durante el reinado de Don Manuel I, el interés por la platería aumentó en relación a la prosperidad, y, así, algunas de las más espléndidas obras de toda Europa fueron producidas por los artífices portugueses. El siglo XVI fue época de esplendor de la platería en Portugal, pues la vida social en Lisboa era comparada por su fausto con la de Roma.

Felizmente, aún se conservan objetos de esa época y su estudio por parte de los historiadores de arte portugueses nos ha significado importante ayuda.

Manoel Gorçalves Vidal, contraste de la Casa de la Moneda de Lisboa, publicó, en 1958, una voluminosa obra de 560 páginas sobre marcas de contrastes y artífices portugueses, desde el siglo XV hasta 1950, con magnífico prefacio de Reinaldo dos Santos, presidente de la Academia Nacional de Bellas Artes\(^2\). Ese libro editado por la propia Casa de la Moneda de Lisboa, es de inestimable valor para los aficionados a la identificación y estudio de los contrastes de placas antiguas y modernas.

Reinaldo dos Santos, que a fines de agosto de 1959 estuvo con nosotros en Petrópolis, es también autor, junto con Irene Quilhó, de dos volúmenes sobre la orfebrería portuguesa en colecciones particulares. Son libros valiosos tanto por la investigación que significan, como por la descripción de las piezas y sus magníficas ilustraciones.

---

\(^1\) A treasury of old silver, Nueva York, sin fecha, pág. 111.
\(^2\) Marcas de contrastes de ourives portugueses, desde el século XV a 1950, Casa de Moneda, Lisboa, 1958.
Encontramos, por consiguiente, en esas contribuciones anteriores un camino abierto y el aliento necesario para la prosecución de los estudios sobre platería luso-brasileña. Participamos, así, por herencia, de las glorias de Portugal.

Brasil no tenía minas de plata, lo cual no obstó para que produjera artículos suntuarios con el metal de las minas hispanoamericanas. Los comerciantes y contrabandistas de otras partes de América introducían para sus trueques en el Brasil monedas de ese metal, procedentes de Perú en su mayoría, de valor oscilante entre 2 y 8 reales. Esas monedas, batidas a martillo, denominadas “macuquinas” presentan gran interés por ser las más antiguas del continente³.

También de Portugal venían piezas de plata y otros ornamentos eclesiásticos, juntamente con las más diversas piezas manufacturadas.

Está comprobado por viajeros extranjeros de la época el difundido uso de piezas de plata en el Brasil. Las más antiguas, lamentablemente, carecen de marca de contraste, y solamente revelan su época de origen en los casos en que llevan inscripciones de corporaciones, cofradías, o escudos grabados.

Finalmente, en las postrimerías del siglo XVIII, la contrastería fue oficializada por el gobierno de la metrópoli, pese a lo cual, a veces, se encuentran piezas de esa época sin marca.

La ley o reglamento que determinó la creación de los contrastes se debe a Don Pedro II de Portugal. El Senado de la Cámara de Bahía dio su apoyo a los artífices de la plata, estando su primer contraste constituido por una “S”, que significaba “Senado”. Poco después fue cambiado por la letra “B” seguida de las iniciales del platero fabricante⁴.

En el Brasil, la marca de 10 dineros correspondía a 0,833 milésimo de plata empleada en la manufactura del objeto. En Portugal, la plata era de 11, 10 y 9 dineros, lo que correspondía a 0,916, 0,833 y 0,750 en porcentaje de la aleación empleada al fabricar las piezas.

³ Macuquinas o monedas de 8, 4 y 2 reales. Son las piezas más antiguas del continente; procedían de la América española, principalmente del Perú. Posteriormente, más monetiformes, ostentaban la leyenda: Hispaniae et Indianarum Rex, así como la indicación de la Ceca o Casa de la Moneda. Es innecesario decir que los peruleiros llevaban a Brasil plata en piña y en barras.

⁴ JOSÉ y GISELLA VALLADARES, As Artes plásticas no Brasil, vol. 1, Ourivesaria, Río de Janeiro, 1952.
Los objetos de plata del siglo XVIII
hechos en el Brasil

Procediendo los artífices de la metrópoli y habiendo, sin duda, aprendido su arte en Lisboa o en Oporto, podemos observar en sus obras, con frecuencia, ciertas características persistentes a través del cambio de ambiente; pero a veces la ejecución se diferencia levemente entre maestro y discípulo, aún cuando en las primeras épocas los maestros fueran muy exigentes en el sentido de no permitir que un aprendiz pasara a oficial si no elaboraba la obra con la mayor exactitud. Tratábase de conservar lo más posible el diseño suministrado originariamente a los orfebres. Caso similar ocurría con los grandes soportes labrados de madera que se usaban para sostener las antorchas que iluminaban las iglesias, obra de tallistas especializados. En Ouro Preto tuvimos ocasión de observar la semejanza entre un cirial de plata y otro de cedro, semejanza extensiva a los muebles, como las banquetas de la Matriz del Pilar, entre otros. Ello se debe, como ya dijimos, a que tanto plateros como tallistas trabajaban sobre la base de un diseño original, con moldes comunes.

Los plateros en el siglo XVIII confeccionaban sus lámparas según modelo o bosquejo de un diseñador. En estos momentos lamentamos profundamente no haber conservado un molde de lámpara, hecho en cedro macizo que, evidentemente, habría sido usado por orfebres para fabricar con él lámparas de plata.

Las piezas de la época de Don Juan V son más raras entre nosotros. Las coleccionamos indistintamente con las portuguesas, y por esta razón nunca se pretende descubrir el *modus faciendi* de Portugal o del Brasil (la identificación resulta más fácil en el caso de artesanía bahiana).

En Minas Gerais, muchas iglesias tienen sus piezas sin marca de contraste lo que, seguramente, significa que fueran hechas allí mismo. Por otra parte,
encontramos en los archivos de las hermandades que éstas con frecuencia mandaban confeccionar su platería en Río de Janeiro. No está constatado que también las recibieran del reino, pero es posible.

A nuestro entender, consideramos como la más importante pieza-patrón estilo D. Juan V hecha en el Brasil, la escribanía fabricada en 1742 por un orfebre Rodrigo de Brum para la Cámara de Villa Rica (Minas Gerais). Seguramente existen otras piezas que resultaría del mayor interés localizar, para su posterior identificación.

Las Corporaciones de los Oficios tuvieron gran importancia en Brasil, hecho aún no estudiado con detención. Es de desear que las piezas de las iglesias nunca sean cedidas o (dispersadas pues los documentos de sus archivos perderían su valor al no poderse cotejar la información de la compra con el objeto.

Reinaldo dos Santos sostiene que la mayor parte de las piezas de orfebrería barroca pertenecen al tercer cuarto del siglo XVIII, y que si hasta hoy se opinaba en forma diferente es porque se atribuía, muchas veces, al estilo Don Juan, platería perteneciente al estilo Don José.

Sin duda, aún quedan por encontrar muchas piezas de la época de Don Juan V de procedencia bahiana. Por fortuna, numerosos coleccionistas particulares se dedican a su búsqueda con ahínco; pero es preciso cautela para no confundirlas con las de la metrópoli. Los estudios al respecto deben hacerse con profundo rigor y criterio.

El estudio del estilo Don José resulta más fácil por la abundancia de ejemplares, en los que la rocalla llega a su auge, y hasta parece comenzar a fines del reinado anterior según Reinaldo dos Santos. En cierto modo, podría considerarse que comenzó a difundirse con la vajilla de Francois Tomás Germain, llevada a Lisboa, después del terremoto de 1755.

Es también la época de las chinoiseries, que tan bien se integran en la belleza de los cincelados y repujados. El gusto por el Oriente (China, Japón e India) aparece
en la platería portuguesa, que tampoco olvidó los motivos de sus colonias africanas y americanas hasta el siglo XIX.

La *chinoiserie* inició su auge en el siglo XVIII, extendiéndose también a la porcelana y al mobiliario. Las *tapisseries des Indes* de la época recordaron al Brasil a través de los telares franceses, reproduciendo principalmente los apuntes tomados del nordeste del país por Franz Post\(^5\).

Deseamos subrayar que Portugal, además de haber sufrido la influencia de la *chinoiserie* recordó en sus piezas de plata (sobre todo en los palilleros) las regiones y colonias de Asia, África y América.

Con referencia al estilo Doña María (fines del siglo XVIII y principios del XIX), observa el profesor Reinaldo dos Santos: *Como regla general, a los períodos de dinamismo y exhuberancia siguen las concepciones estáticas y sobrias. Por ello, como reacción a las formas contorsionadas y asimétricas de la rocalla, se contrapone el gusto por las formas greco-romanas, simetrías inspiradas en urnas, en el cilindro, la elipse, la recta de las columnas y pilares clásicos. La propia decoración se simplifica para valorizar superficies y perfiles, y los ornamentos grabados predominan sobre los repujados, aligerándolos. En parte, esta evolución se inspiró en el arte antiguo revelado por las excavaciones de Pompeya, iniciadas en 1755. Correspondería aquí aclarar que Reinaldo dos Santos se refiere a las excavaciones fundamentales, no al comienzo de las mismas.*

Sigue informando el maestro lusitano que: *En Portugal, la introducción de ese estilo fue tardía, casi contemporánea con la del neoclasicismo en Francia e Inglaterra.*

Nos habla después de cómo la influencia inglesa predominó sobre la francesa durante el período de Doña María, lo que trajo como consecuencia la vigencia del gusto inglés en Portugal, gusto calcado del neoclásico revivido en Inglaterra.

*Corno la técnica de nuestros artífices era en general excelente, hay piezas de la época que se confunden con las inglesas* (afirma). Y, efectivamente, tal era su perfección, que conocemos una tetera de plata, expuesta en el Museo Imperial de Petrópolis, cuyo original era de porcelana de Wedgwood. Fue interpretado, con ligeras alteraciones,\(^5\)

\(^5\) Cf. artículo de Kugel en *Anuario do Museu Imperial*, tomo y, pág. 67 y tomo XVI, pág. 29.
por un platero de Oporto en 1814. Con ello evidenciamos (y esto es importante) que el material lusitano existente en el Brasil no es nada despreciable como documentación para los estudios de platería portuguesa.

La decoración de plata del estilo Doña María es esencialmente grabada, y constituida por elementos clásicos bien conocidos: representaciones de telas, cenefas, guirnaldas, medallones o escudos a veces rematados por lazos, frisos de loros y racimos, hojas de manto, cintas, canastas, madresselvas, etc. Y en la decoración abundan los acanalados y frisos de perlas, muy característicos de la época. En las bandejas, tinteros, bizcocheras, canastas, etc., surgen los enrejados que ayudan a dar encanto y fragilidad a la orfebrería neoclásica.

Podemos adelantar que, en el Brasil, el neoclásico no fue apreciado, pues ese hermoso estilo solamente ahora cuenta con adeptos entre nosotros. Hace treinta años, los ejemplares solamente eran comprados a los anticuarios por ingleses, americanos y otros aficionados extranjeros.

Vamos a presentar aquí piezas encontradas en el país, con marcas portuguesas y sin marcas, algunas de las cuales pertenecen al acervo del Museo Imperial.

El estilo Imperio, durante el reinado de Don Juan VI, compitió con el neoclásico, aunque no siempre bien representado.

El más bello conjunto hecho en Portugal, de la época del Imperio, fue la vajilla ofrecida por Don Juan, Príncipe Regente, al Duque de la Victoria (Duque de Wellington), diseñada por el pintor Domingos Antonio de Siqueira.

El Archivo Nacional de Río de Janeiro posee documentación sobre esa vajilla, compuesta por más de mil piezas de plata dorada. Personalmente, no sentimos entusiasmo por el estilo Imperio, como no lo tuvieron tampoco los portugueses, que aprovecharon solamente la figura principal (Napoleón) para reproducirla en pedestal, sirviendo de palillero.

Concordamos plenamente con Reinaldo dos Santos al afirmar que los temas más frecuentes del estilo Imperio son los griegos: hojas de acanto, volutas de follaje, laureles, acanalados, fasces, medallones, figuras alegóricas, etc. Las obras del ciclo del Imperio son en general más pesadas que las del periodo anterior.
La influencia francesa fue preponderante en nuestra cultura. El comercio francés resultó espléndido vehículo, en Río de Janeiro y en el resto del país, para difundir el arte suntuario de dicho país, en la moda, la joyería, el mobiliario de los palacios imperiales, y hasta en las vajillas de plata de Don Pedro I, encomendadas a famosas casas francesas.

Esas piezas de plata emigraron, pero no podemos decir que no regresarán.

En Portugal, como en la mayor parte de Europa, la orfebrería decayó después del primer tercio del siglo XIX, viviendo más de formas híbridas, bastardas o limitadas, que de un verdadero espíritu de renovación y originalidad —afirma Reinaldo dos Santos. Estamos de pleno acuerdo, si bien no dejamos de apreciar algunos objetos que surgieron posteriormente.

De cualquier manera, es evidente que el siglo XVIII, con su contingente de artífices de Bahía, fue magnífico y que el XIX (que nos aportó la Independencia) propició, en la Corte de Río de Janeiro, un gran desarrollo de la joyería, y en las provincias una verdadera renovación material y cultural.

Durante el reinado del Emperador Don Pedro II se constatan testimonios de influencia francesa e inglesa (esta última del periodo georgiano y victoriano), pero no pura, sino modificada a su vez por la propia influencia autóctona, es decir, por la pluralidad de interpretaciones en el norte, centro y sur de un país inmenso, si bien con persistencia del elemento francés.

Precisamos, sin duda, reunir material y documentación para poder fijar, con datos bien exactos, los estudios brasileños. Es trabajo que las generaciones antiguas vislumbraron, pero que corresponderá a la moderna generación realizar. El reinado de Don Pedro II fue abundante en plateros, con amplia gama de realizaciones: tanto confeccionaban vainas para cuchillos como palillos o candelabros. La mayoría de ellos no tenía buen gusto, y los compradores tampoco. Pero... ha pasado un siglo y si decayó el mal gusto, no se nota. Mal gusto es el gusto ajeno.

Plateros de Río de Janeiro

---

6 JOAQUIM DE SOUZA LEAO, Baixela famosa de orléum histórica brasileira, en: Ilustração Brasileira, junio-julio, 1940; ALCINDO SODRÉ, Objetos históricos brasileiros na Corte de Suécia, en Anuário do Museu Imperial, tomo V, 1944.
La convivencia de los coleccionistas con objetos de arte y antigüedades, el interés por lecturas y visitas a museos, les proporciona ese algo difícil de explicar, que es la facultad de “sentir lo antiguo”, decir desde lejos si un objeto es imperfecto, decir de dónde procede, adivinar por el simple tacto (hasta con los ojos vendados) si determinada pieza es antigua o moderna, como puede suceder en el caso de un mueble.

El reconocimiento de lo antiguo no se improvisa en un día. De ahí, tal vez, la experiencia de algunos aficionados, aliada a la eterna curiosidad por el pasado, ya que hasta hace poco, eran escasos los especialistas en estudios sobre historia del arte suntuario brasileño.

A continuación mencionaré un curioso hecho acerca de marcas de contrastes, producto de detallada investigación personal:

Antiguamente, despertaba nuestra curiosidad un número 10 que se veía grabado en los objetos de plata, principalmente en aquellos que por su aspecto indicaban una manufactura posterior a 1840. Al preguntar, hace cuarenta años, a un anticuario, qué significaba aquella marca, nos respondió que era la marca de plata de Río Grande. Tiempo más tarde, leyendo el periódico “Archivo Municipal”\(^7\) verificamos que ese 10 y las iniciales ubicadas dentro de figuras geométricas, eran grabados por los plateros de Río de Janeiro en el borde de los objetos cuando éstos acusaban porcentaje de 833 milésimos de plata, por lo que correspondían 10 dinheiros. Con seguridad debían encontrarse en el Archivo Municipal de la ciudad, libros de registro de tales marcas durante la época en que se usó este sistema de aleación (aproximadamente 1830-1890).

El párrafo n° 12, del Código de Posturas de la Ilustrísima Cámara, trata justamente de los contrastes a que nos referimos:

_Todas las piezas de oro y plata expuestas a la venta, tendrán una marca especial que individualice al vendedor, y otra indicativa del quilate de oro o del dinero de plata. Los fabricantes_
estarán obligados a hacer conocer a la Cámara la respectiva marca que usaron. Los contraventores serán multados con $ 30.000 y ocho días de prisión, y los reincidentes con $ 60.000 y 30 días de prisión.

Es importante observar cómo ese Código de Posturas resolvía, moralizando, un asunto hoy no contemplado, pues se da libertad para que un metal pintado de oro, o bronce plateado, se venda como bueno. Y no solamente esto, sino, además, que se graban libremente marcas de contrastes antiguos, de Lisboa y de Oporto, en obras nuevas, tanto en Río de Janeiro como en San Pablo.

Si el Archivo Municipal poseyera ese libro o libros de registro de marcas, se podría identificar a los autores de la enorme cantidad de platería hecha en Río de Janeiro durante el reinado de Don Pedro II. Pero esos libros jamás se encontrarán, pues un celoso Director de Hacienda, necesitando espacio para su repartición, hizo quedar todos los papeles de determinados compartimentos.

Al no poseer esos registros del archivo, utilizamos el siguiente recurso: verificamos si determinada pieza tenía el número 10 y, a continuación, buscamos las iniciales acuñadas en un rectángulo y otra figura geométrica, que fueran bien legibles; ello nos permitió identificar aproximadamente la época de origen de la pieza. En posesión de ese dato, recurrimos a los Almanaques de Laemmert, en los que están registrados todos los nombres y direcciones de los orfebres de Río de
Fig. 1. Lámpara de plata, parición de Rio de Janeiro.
Mueblería de Monjas Capuchinas, Buenos Aires.
Fig. 2. Caliz. Plata repujada, cincelada y sobredorada; alto: 26 cm.
Obra de Francisco de Silva Lemus, Río de Janeiro, 1795. Catedral, Buenos Aires.
Fig. 5. Lámpara de plata estilo D. José, contraste y punzón de Río de Janeiro. Colección J. Bunge de Barreto, Buenos Aires.
Fig. 4. Tetera estilo Doña María, procedencia Brasil. Colección I. Hermes Pereira de Araújo, Buenos Aires.
Fig. 5. Escritorio época D. Pedro II, procedencia Río de Janeiro.
Colección C. Mendes Gonçalves, Buenos Aires.
Fig. 6. Mate de plata fundida. Colección F. Marques dos Santos. Rio de Janeiro.
Janeiro. La identificación nos resultó fácil, pues ni siquiera se presentó la dificultad de encontrar orfebres con las mismas iniciales. En numerosos casos, el platero orfebre era el propio vendedor de sus obras. Con esos datos, hicimos una lista de numerosos plateros cariocas que hemos podido identificar.

Algunos objetos de plata de congregaciones religiosas e iglesias nos dieron una certeza extraordinaria, pues, habiendo identificado previamente a sus autores, encontramos también en crónicas y facturas sus nombres y direcciones, tal cual habíamos imaginado.

Sin duda, este trabajo informal que acabamos de ensayar sobre platería, animará a los coleccionistas a continuar esos estudios sobre platería y arte retrospectivo.

Por mi parte, puedo afirmar que no conozco, en América del Sud, un Museo con tan gran acervo de plata como el del Museo Municipal Fernández Blanco, de Buenos Aires.

¡Qué riqueza y qué variedad de piezas! ¡Qué colección de mates, sobre todo los argentinos, de las diversas regiones de este país, que ahora también comienzo a estudiar!

¡Los mates del Perú, con su riqueza de decoración y de filigranas como las de Europa! Las piezas de calabaza y de cocobolo, me proporcionaron una oportunidad para meditar al respecto.

Tales colecciones pueden aún ser completadas por los mates de Río Grande do Sul, Paraná y Santa Catarina, en Brasil. Plateros de Río de Janeiro fabricaron mates. Una noticia allá publicada en un periódico fluminense, anunciaba, en 1825, que cierto platero hacía con calabazas, mates de plata.

Quiero asegurar que el Museo Imperial de Petrópolis, estará abierto a los estudiosos argentinos que deseen hacer investigaciones artísticas o históricas; todo esto para permitir que podamos mostrar nuestro pasado con mayor lustre artístico y menos inseguridad en cuanto a sus verdaderos fautores.

FRANCISCO MARQUES DOS SANTOS
IDEAS ESTRUCTURALES ESPAÑOLAS EN LA ARQUITECTURA DEL ALTO PERÚ

ESTE trabajo pretende ser un aporte para el entendimiento y clarificación de las características de nuestra arquitectura del período colonial. El método seguido es el propuesto por el arquitecto Chueca Goitia, método al que consideramos el más conveniente a nuestros fines por permitir el estudio de un esquema genérico como punto de partida para el análisis de cada caso en particular. Es fundamental este paso previo porque evita que nos extraviemos luego en la diversidad de lo individual. Así, la apreciación panorámica nos ubica dentro de un determinado momento histórico: el colonial americano, que se nos aparece con formas y manifestaciones sociales, económicas y políticas genéricas y claras que se extendían sobre un ámbito geográfico continental, en el que no habían aparecido las separaciones antinaturales de las actuales nacionalidades americanas.

Comenzamos con un esquema amplio el estudio de la arquitectura del Alto Perú, y precisando alrededor de Sucre y Potosí, foco germinador en una amplia zona que alcanza desde el lago Titicaca, continúa a lo largo del altiplano boliviano y ya en territorio argentino, se expande en el ámbito del antiguo Tucumán, es decir, las actuales provincias del Noroeste lindando al sur con el área cordobesa, y se prolonga hacia Chile en la Puna de Atacama.

El continente americano

Los españoles al pisar las tierras del continente indiano, quedaron sorprendidos ante el despliegue de su flora y fauna; se enfrentaron con culturas poderosas y evolucionadas, tan sorprendentes como su hábitat, artísticamente muy avanzadas y con un conocimiento de ciertas técnicas que aún hoy nos maravillan. Algunas de estas
regiones, como México, América Central, Perú y Bolivia, ofrecieron a la admiración de los conquistadores grandes edificios de primer orden, y casi todas en sus vasijas, telas y joyas, un cúmulo maravilloso de temas decorativos, y para ellos de la mayor novedad. Ante los artistas peninsulares surgía un nuevo mundo de formas que debió de contribuir a la creación del arte hispanoamericano.

Todos los pueblos que habitan el continente americano, acostumbrados a una forma de vida extravertida, realizada al aire libre, en recintos abiertos, prácticamente ignoraban, o más bien rechazaban, todo espacio interior, todo ámbito delimitado, cerrado. Su arquitectura se desarrolló con una clara tendencia a lo monumental y dentro de los cánones estrictos de un volcarse hacia afuera.

Su sentido estético está expresado por el juego de grandes masas cúbicas ya hábilmente talladas, ya lisas donde los sencillos contrastes de luces y sombras aspiran más a producir el efecto de lo gigantesco imponiéndose por el volumen, que a seducir por la elegancia y la belleza de las proporciones de sus diversas partes.

Sobre este mundo distinto a todo lo conocido, se superpondrá, por penetración lenta, una estructura institucional de colonización que los españoles van a imponer para dominar a las comunidades autóctonas. Conjuntamente con su emigración poblacional metódica y paulatina, los conquistadores exportarán sus necesidades arquitectónicas hacia el nuevo continente. El espacio arquitectónico interno será, entonces, una manifestación de estas necesidades desarrollada según los conceptos y el sentimiento de las formas europeas y particularmente españolas, mezcladas y reinterpretadas por el espíritu indígena. El mudéjar y el gótico tardío español o gótico isabelino son fuerzas estéticas que se trasplantarán con sorprendente pureza y permanecerán en vigencia continua hasta bien entrado el siglo XIX. Por otro lado las culturas autóctonas aportarán al labrado de la piedra o la talla de la madera, por medio de la magnífica mano de obra de hábiles artesanos, que desplegarán todo un bagaje de motivos decorativos propios, tanto naturales como imaginativos, que irán reemplazando lentamente a las formas impuestas por el plateresco.

1 DIEGO ANGULO INÍGUEZ, Historia del Arte Hispanoamericano, tomo I. Barcelona, 1945.
2 DIEGO ANGULO INÍGUEZ, obra citada, tomo I. Barcelona, 1945.
La intervención indígena es, de este modo, más subterránea que consciente, superponiendo sus formas decorativas a la estructura arquitectónica de importación.

Vemos, entonces, como no podríamos desarrollar ninguna idea concreta o esquema de la arquitectura hispanoamericana sin un conocimiento previo, claro y profundo de los conceptos arquitectónicos que predominan en España en el momento de la conquista y colonización del Nuevo Mundo. Ellos son:

*El mudéjar*³

El mudéjar no es un estilo netamente formalizado. No constituye en sí una entidad estilística ya que proviene de una actitud, de un fenómeno intencional más que de un hecho formal.

Chueca Goitia lo define como *meta-estilo* o estilo intrahistórico, resultado de un estado histórico no precisable en sucesos concretos, sino en hechos fundamentales de una sociedad. Es el arte que representa las expresiones más recónditas del alma del mundo hispánico, manifestación de la fricción o choque entre distintas entidades de una cultura única y compleja. Siendo un estilo *intrahistórico* es un arte espontáneo, popular, geográficamente esporádico: surge de focos y centros locales, adquiere una multiplicidad de facetas acomodándose a las circunstancias y coacciones entre las que se mueve; *es un arte eminentemente plural.*

Este pluralismo presenta los siguientes matices:

- Pluralidad regional: es un arte de características y acentuación localista.
- Pluralidad histórica: es diferente en el transcurso del tiempo, tomando formas diversas para adaptarse a las tensiones que surgen del suceder histórico.
- Pluralidad funcional: adoptando distintas formas y soluciones ya se trate de

obras civiles, militares o religiosas.

A pesar de no constituir un estilo formalizado, el mudéjar tiene conceptos arquitectónicos propios que llegan mucho más allá de lo meramente decorativo, como ha querido considerárselo hasta ahora.

El mudéjar presenta una estructura clara y propia que obedece a un arraigado sentimiento del espacio, de abolengo musulmán. Esta manifestación es neta y fácilmente aprehensible en el mudéjar civil o militar donde ya los musulmanes habían desarrollado un programa perfecto y conciso. Pero hasta en el mismo mudéjar eclesiástico, donde deben adaptarse a un planteo, sino nuevo, por lo menos distinto, la concepción estructural está más emparentada con las mezquitas musulmanas que con las iglesias cristianas. (Naturalmente si tomamos como dato básico la articulación espacial y no el número de naves que es evidentemente un dato secundario).

Podríamos precisar el concepto de estructura analizando con cierto detenimiento cuáles son los componentes de esta particular concepción mudéjar⁴.

La iglesia mudéjar típica asienta sobre pilares alargados en el sentido de la nave, a veces con las esquinas cortadas a bisel (ochavadas), que recogen grandes arcos de magnífico trazado. Se emplean todos los *sistemas de arcos* en uso entre musulmanes y cristianos, pero con mayor frecuencia el arco de herradura cordobés, encuadrado siempre por el *alfiz* que afirma la horizontalidad y concreción de las formas.

Todo esto supone un sentido pianista *muralista* conformado mediante la incorporación del pilar al plano de la pared, la que continúa homogénea por sobre estas perforaciones bajas.

---

⁴ FERNANDO CHUECA GOITÍA, *Estructura y espacio*, tercera conferencia del Seminario de Historia de la Arquitectura, programado por I. I. D. E. H. A., en la F. A. U., Tucumán, 1964, dice: Creo que me explico cuando distingo como dos conceptos diferentes el de estructura y el de aparejo. El de estructura es mucho más amplio y envuelve el modesto y reducido de aparejo. Que sin un determinado aparejo no exista estructura es tan evidente que como sin táctica no existe estrategia, pero esto no autoriza a confundir las especies.

La estructura, que es la estrategia de la arquitectura, es la que obra sobre el espacio, dejándose a su vez influir por él.

Confundir estructura con complejidad y con aparejo es lo que ha llevado a desdenar la parte estructural de muchas arquitecturas y a valorar muy especialmente la del gótico. Por el contrario debemos afirmar que toda estructura por simple que sea, en cuanto haya sido vehículo de un concepto arquitectónico, haya dado lugar a un “dentro”, que sea digno de distinguirse con el objetivo de arquitectónico, es una estructura tan valiosa como cualquier otra.
La estructura de techumbre es la de par y nudillo concebida dentro de concepto también pianista. Esta armadura en forma de artesa, reúne cualidades de resistencia por su forma geométrica, belleza, por sus propias condiciones estructurales, ligereza y economía, acumulando la doble función de techo decorativo y cubierta real. Especialmente crea una estratificación sucesiva en altura, de clara ascendencia agarena, mediante distintos planos de contención: tirantes, almizate, elementos pluriformes que perforan el plano del almizate.

La manera de resolver el ábside en la arquitectura mudéjar es de sumo interés: el presbiterio poligonal cristiano es reemplazado por la cuba, espacio cuadrado cubierto por cúpula ochavada sobre trompas. Este espacio autónomo se adosa al cuerpo macizo de las naves creando una fragmentación espacial interna y volumétrica externa diferenciada del resto de la iglesia.

El gótico tardío

A fines del siglo xv y comienzos del XVI el gótico en España deriva hacia una modalidad típica al confluir en la península el gótico nórdico (germánico y flamenco borgoñón) con el mudéjar dando lugar a la creación de un arte complejo donde se fusionan ambas tendencias estéticas.

Cronológicamente este movimiento (arte gótico sin duda) cobra fuerza cuando ya la sociedad occidental se estremece ante el vendaval de las ideas del Renacimiento Italiano.

El quattrocento florentino habrá dado sus mejores frutos y Roma estará levantando las maduras obras de sus creadores, cuando España, al influjo de esta nueva concepción del gótico, cubrirá su territorio con una serie de construcciones sin precedentes en cuanto a volumen, esplendor y grandeza. Dejará de existir la duplicidad de siglos anteriores entre las grandes catedrales góticas atadas al canon francés (monumentos de suma importancia, pero relativamente pocos en cuanto a número) y las fórmulas mudéjares a las cuales sigue ligado el país en forma
genérica.

El gótico tardío de la época de los reyes católicos creará un lenguaje común, tanto en lo estructural, como en lo dispositivo y decorativo, llegando a constituir un verdadero estilo diferenciado, de neto sabor español, con características propias y ansias de formas nuevas.

Este gótico muestra una marcada preferencia por las iglesias de “tipo salón” (hallekirchen), con naves de igual altura a las que se llega modificando paulatinamente el énfasis en la organización piramidal propia de las iglesias de procedencia francesa. Consecuentemente hay una búsqueda de mayor espaciosidad, tendiéndose a alargar la distancia entre pilares, llegando en la nave mayor a tramos cuadrados.

Particularidad de este gótico tardío es la predilección por bóvedas de complicada tracería que desarrollan un brillante juego de líneas que enmascaran su antiguo sentido constructivo. Los nervios secundarios llegan a flexionarse en elegantes curvas creando composiciones geométricas que ponen una acentuación estética máxima en el cierre del espacio en las bóvedas.

La compleja organización de estas cubiertas obliga al reemplazo de las formas geométricamente definidas de la bóveda de aristas, en la búsqueda de una superficie más continua y a aumentar la extensión de los paños del techo para extender su imbricada red de nervios. La consecuencia es la esfericidad a que tienden estas formas de cobertura, llegando a constituir verdaderas cúpulas o bóvedas vaídas.

Ante la multiplicación indefinida de los nervios, el pilar compuesto se verá obligado a contener una cantidad tal de columnillas adosadas que se llegará a adoptar la disposición de una masa uniforme surcada por grandes baquetones continuos convirtiéndose prácticamente en una columna estriada. El trazado cada vez más apretado por el progresivo aumento del número de estrías llega a un límite que permite su reemplazo por una columna monocilíndrica sin que se afecte la sensación visual del conjunto. El capitelo, que acompaña a la columna en su evolución, se transforma en el período final en un capitel clásico.
El elemento mural adquiere una nueva significación en la conformación del espacio y en el uso de la luz. Los muros se acentúan con renovado énfasis estético haciéndose más macizos, más pesantes, acompañando al nuevo sentido estructural de las bóvedas que han desechado el concepto de la concentración puntual de los esfuerzos. Hay igualmente un rechazo de las diáfanas perforaciones del gótico purista. Los huecos del ventanaje reducen su tamaño a lo mínimo indispensable, buscando calar el muro lo escuetamente necesario para no cortar su sensación de continuidad.

Todas estas variantes van a dar a la arquitectura isabelina, una fisonomía peculiar de verdadero sabor hispánico sin que se produzca una escisión total respecto de las formas del gótico francés, ya que si bien el espíritu que las anima, la concepción del espacio, y la idea de las proporciones han variado fundamentalmente, hay todavía una acentuación y una morfología que responden a los cánones franceses.

Pero lo verdaderamente interesante y netamente distintivo, que le dará un carácter especial a esta arquitectura, es la incorporación, a la basílica longitudinal de pilastras, de una estructura cupuliforme centralizante con cuerpo de luces propio. Esta forma de cobertura adopta disposiciones suntuosas adecuadas al gusto estético del mudéjar: polígonos estrellados en los que se realizan verdaderas obras de encaje mediante el calado de los plementos.

La particular disposición estructural de estas iglesias crea, entonces, un sentimiento mixto del espacio que fluctúa entre la forma direccional alargada de la basílica y un gusto por el gran ámbito cupuliforme que tiende a aglutinarse sobre sí mismo.

Esta concepción espacial converge curiosamente con las tendencias centralizantes de la arquitectura renacentista que, con una renovada visión artística, parte de una reconsideración conceptual de la antigüedad clásica que evidentemente no existe en el mundo hispánico. Aquí el proceso se desarrolla por un camino diferente, casi diríamos opuesto, compaginando con el gusto y la tradición de las cubiertas califales de cúpulas ochavadas sobre trompas.
Ese confluir por caminos distintos hacia una meta común es perfectamente lógico si tenemos en cuenta que en cada época hay una búsqueda de un ideal único, un ansia, una tendencia común, una unanimidad de conceptos a los que se llega por caminos diversos. El objetivo final es común, característico de cada período y propio de cada sociedad; las formas de obtenerlovarían según los casos, adaptándose al particular sentir del substrato social sobre el cual se apoya y dentro del ámbito en que se desarrolla.

Dentro del estudio de las corrientes artísticas que España traspasará a América existe un fenómeno básico de sumo interés para entender el arte colonial hispánico; no hay simple suceder sino también un coexistir de estilos arquitectónicos.

De fundamental importancia es la comprensión profunda de estos conceptos, pues a lo largo de nuestro estudio encontraremos que el gótico y el mudéjar pervivirán durante toda la época de la dominación española conjuntamente con nuevos estilos que se irán agregando al conglomerado del Nuevo Mundo. Y no precisamente como corrientes paralelas sino entrecruzándose en la creación de formas nuevas visualmente fusionadas. No se trata, entonces, de un simple proceso de aplicación de manifestaciones decorativas dentro de una estructura espacial distinta, sino de la compenetración entre diversos conceptos que se unifican en la búsqueda de nuevas sensaciones espaciales.

No podrá extrañarnos de esta manera, el encontrarnos con efectistas iluminaciones barrocas dando vida a humildes capillas espacialmente mudéjares o estructuras de morfología gótica, trabadas dentro de una proporción renacentista que cobija formas de refulgente barroquismo en un crisol espléndido de estilos. Se trata de un fenómeno de manifestación simultánea de expresiones que han perdido el sentido del transcurrir histórico. Hay una coexistencia de estilos, que no es la simple coexistencia orgánica o natural de un estilo que está en el cenit, con los remanentes de lo anterior o los antecedentes de un período en formación, sino más bien de la amalgama de formas desarrraigadas del tiempo que se injertan vida mutuamente. Es la coexistencia de la expresión viva que se refiere a un pasado que ya no
existe, y de la expresión coetánea que se refiere a un presente que no es el de América\textsuperscript{5}.

El gótico que en España data sus últimas manifestaciones a fines del siglo XVII, en América sigue aplicándose todo el siglo XVIII y aún parte del XIX llegando a empalmar con absoluta naturalidad con los intentos del neogótico. Igual panorama presenta el mudéjar con innumerables testimonios dejados en el continente a lo largo del siglo XIX.

\textit{La arquitectura en el Alto Perú}

La arquitectura hispanoamericana alcanzó su máximo esplendor en la cabecera de las regiones dominadas por los imperios indígenas, que prácticamente se dividían el continente americano a la llegada de los españoles: México y Perú.

Desde estos puntos estratégicos, y siguiendo el camino de las expediciones que ensancharon el mundo conocido, se fueron expandiendo los movimientos arquitectónicos.

La colonización del Alto Perú comenzó lentamente, en medio de las guerras civiles que desgarraron internamente a los conquistadores del imperio incaico, pero el descubrimiento de vetas de metales preciosos aceleró el asentamiento de grupos humanos que en corto tiempo alcanzaron gran prosperidad.

Las necesidades creadas por la evangelización de los indígenas y por la profunda fe cristiana de los conquistadores, fueron el origen de los numerosos templos con que cuentan actualmente las ciudades bolivianas; principalmente Sucre y Potosí.

Los edificios de las iglesias que se levantaron a mediados del siglo XVI (nave única, muros de adobe y techos de cerchas) son reemplazados paulatinamente por otros de mayor importancia arquitectónica, siguiendo la línea de ascensión económica provocada por el auge de las minas. Los alarifes españoles que fueron atraídos por las condiciones favorables para un desarrollo edilicio que ofrecían estas

\textsuperscript{5} \textit{Erwin Walter Palm, Estilo y época en el arte colonial}, en Anales, nº 2, publicación del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas. Buenos Aires, 1949.
ciudades, y la mano de obra local de los artesanos indígenas sentaron las bases de una arquitectura que culminó en el siglo.

Pero hay una profunda diferencia entre el proceso artístico desarrollado en Potosí (ciudad de indígenas y mestizos) y el de Sucre (ciudad de españoles y criollos) repitiendo, en otra escala, la dualidad existente entre Cuzco y Lima.

**Sucre**

En medio de un paisaje suavemente ondulado, que forma parte de un sistema encadenado de pequeños valles que se deslizan entre los contrafuertes andinos, se yergue la ciudad de Sucre, fundada en 1539 con la denominación de La Plata, en sitio no muy lejano al poblado indígena de Chuquichaca. Azarosos son los primeros años del naciente caserío envuelto en constantes escaramuzas bélicas que hicieron fluctuar grandemente el reducido número de habitantes con que contaba.

Ostentaba ya el calificativo de ciudad cuando en 1552 se constituyó en sede del obispado de Charcas y al poco tiempo, en 1559, en asiento de la Real Audiencia con influencia sobre vasta zona de la cual fue principal centro por muchos años.

Desde este momento su ascensión es vertiginosa. En 1609 es elevada a la categoría de Arzobispado y su *begemonía del saber* es asegurada por la fundación de los colegios jesuíticos de Santiago, de San Juan Bautista y de la Universidad de San Francisco Xavier (1624) posterior en escasos años a la de Córdoba.

Chuquisaca podrá ahora hacer gala y honor de su estirpe. Conocida como la *Cuádruple Corte*, asiento de lo político en el Cabildo, lo religioso en el Arzobispado, lo judicial en la Audiencia, y lo cultural en la Universidad, *es la capital del Alto Perú, la sede del clero y de la burocracia, de los azogueros dispencios y de los ricos terratenientes, de los togados y de la bulliciosa población estudiantil*.

Su suelo fértil y su clima benigno la ubicarán también como centro agrícola y villa para descanso de las penurias sufridas. Extensas haciendas, labradas chacras se extienden cuanto la

---

6 **ENRIQUE MARCO DORTA,** *La arquitectura barroca del siglo XVII en el Perú y Bolivia*, en **DIEGO ANGULO INIÉGUEZ,** *Historia del arte en Hispanoamérica*, tomo II. Barcelona, 1950.
vista alcanza y aún mucho más, permitiendo con sus cuantiosos frutos alimentar no sólo a sus habitantes, sino también a la creciente población de la Villa Imperial y sus alrededores y a cambio de ello los reales de Potosí “se derramaban en Chuquisaca a cada cosecha”. Al mismo tiempo irresistible es la atracción que la pujante ciudad ejerce sobre los rudos y adinerados mineros, cultura para sus hijos y ambiente social donde pasar dispensiosamente sus ocios y dar lustre a sus nombres. Acaso no hubo tres ciudades en América adonde hubieran ingresado tantas riquezas colosales, cono las que fueron trayendo consigo los mineros de Lípez, Chichas, Chayanta, Porco y Potosí, que se retiraban a pasar el último tercio de su vida en Chuquisaca.

Al ritmo de sus riquezas se levantan los grandes edificios virreinales de alto perfil; no en vano Sucre es la Ciudad Blanca. La cal y el adobe, la piedra y el ladrillo, se unirán en muros y arquerías, en bóvedas de osada luz y la madera dará forma a lujosos alfarjes y balcones salientes.

Ramalazos renacentistas imprimirán su huella sobre el gótico y el mudéjar, que cubrirán, a su libre arbitrio, de obras arquitectónicas a la magnífica ciudad hasta entroncar pasada la mitad del siglo XVII, con el barroco floreciente en altares y portadas. Lo indígena dejará pocas trazas de su mano ya que en Chuquisaca, ciudad de criollos cultos y letrados, el arte conserva pura su esencia europea.

A fines del siglo XVI y en el correr del XVII se construyen en Sucre tres magníficas iglesias enmarcadas dentro de un muy amplio espíritu gótico.

_Santo Domingo_

Comenzada a construir entre 1580 y 1586 como iglesia del antiguo convento dominico, presenta una planta de tres naves de igual longitud con el crucero absorbido dentro del ancho de las naves, creando un contorno alineado muy definido, con un sentido murario fuerte, donde se insacula el volumen cúbico del

---

7 PEDRO JUAN VIGNALE, _Fundación y desarrollo urbano de La Plata_, en Documentos de Arte Colonial Sudamericano, cuaderno si, Chuquisaca, publicación de la Academia Nacional de Bellas Artes de la República Argentina. Buenos Aires, 1944.

8 RENÉ MORENO, _Los últimos días coloniales_, Biblioteca boliviana. La Paz, 1940.

9 ENRIQUE MARCO DORTA, obra citada.
presbiterio rectangular con testero plano.

La nave central está cubierta a partir del crucero, con un cañón corrido semicircular cortado por profundos lunetos, dándole la apariencia de bóvedas por arista, que forman amplias curvas sobre los muros laterales donde se insertan las pequeñas aberturas iluminantes. Grandes arcos fajones, de marcado resalto, individualizan cada tramo, continuando su trazado en pilastras muy salientes, que quiebran la continuidad del muro de seco dibujo de influencia herreriana donde el capitel se ha transformado en una continuación de la columna del mismo ancho y profundidad, marcando su existencia únicamente el duro corte de un listel. El ábaco se muestra como un pequeño volumen chato, apenas salido, de hiriente perfil.

Los tramos de las naves bajas, de planta cuadrada, están cubiertos por bóvedas vaidas aparentemente constituidas por un reticulado de nervios que dejan hondos casetones. Los arcos formeros, más fuertemente bajados que los de la nave central, remarcan el ámbitos propio de cada bóveda que se combina con los restantes en una secuencia de saltos y planos en profundidad.
A los pies, ocupando el último tramo de la nave central, se ubica el coro alto asentado entre un amplio arco rebajado.

La separación entre pilares, bastante grande, permite una cierta fluencia del espacio entre la nave central y las laterales. Un espacio calmo es la sensación de conjunto, indeciso entre un basamento tratado con intenciones renacentistas, donde los elementos constitutivos están enmarcados con suma precisión por filetes oscuros sobre fondo claro; y un coronamiento de fluencias y tensiones góticas. Su interior resulta así de formas severas y generosa amplitud respondiendo a la inquietud de los religiosos que la erigieron buscando hacerla mayor que la de los Reyes\textsuperscript{10}.

La planta de los dos primeros tramos tiene una forma claramente alargada en el sentido direccional de la nave. La tercera, a los pies, perfectamente cuadrada, cobija bajo su ámbito el coro libre que desempeñaba importante función en la liturgia de la alabanza. Los arranques de las bóvedas están sostenidos por fuertes estribos que quedan por la parte interior formando profundas hornacinas donde se insertan las capillas laterales en número de dos por cada tramo de cubierta.

El crucero sumamente señalado, prolongado en dos brazos de escasa profundidad, sobresale tibidamente del ancho fijado por la nave más las capillas, quebrando la rígida envolvente del muro de contorno.

\begin{center}
\includegraphics[width=0.5\textwidth]{santo-domingo-sucre-traceria-bovedas-crucero-y-cabeza.png}
\end{center}

\textsuperscript{10} \textsc{Fray Reginaldo de Lizarraga}, citado por Héctor Schenone en \textit{Notas del arte renacentista en Sucre, Bolivia}, en \textit{Anales}, n° 3, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Buenos Aires, 1950.
San Agustín

La Iglesia levantada para el convento de los padres agustinos resplandece en la grandeza de su nave única.

Constituida hacia 1638 presenta una distribución de los elementos constitutivos totalmente novedosos dentro de la arquitectura colonial, especialmente la cabecera que no tendría precedente en America. Una sola nave de gran amplitud, según los canones de proporciones adoptados por el gótico tardío español, de tres tramos cubiertos por bóvedas de arista separados por arcos fajones muy marcados, que descansan sobre pilas tras.

La planta de los dos primeros tramos tiene una forma claramente alargada en el sentido direccional de la nave. La tercera, a los pies, perfectamente cuadrada, cobija bajo un ámbito en el coro libre que desempeña importante función en la liturgia de la alabanza. Los arranques de las bóvedas están sostenidos por fuertes estribos que quedan por la parte interior formando profundas hornacinas donde se insertan las capillas laterales en número de dos por cada tramo de cubierta.

El crucero sumamente señalado, prolongado en dos brazos de escasa profundidad, sobresale tímidamente del ancho fijo por la nave mas las capillas, quebrando la rígida envolvente del muro de contorno.

83
Todo el conjunto se desarrolla estructuralmente de manera que la nave y el crucero tienen la misma altura, quedando las capillas en una zona más baja, conformando un espacio interno muy claro y definido.

Sumamente común es esta disposición en España, desarrollada como esquema por las iglesias monacales de la época isabelina e impuesta principalmente por los Jerónimos y las órdenes mendicantes.

Pero de mayor interés resulta la peculiar distribución de la cabecera, que mediante la forma trapezoidal adoptada por las capillas del crucero, se vuelca hacia el espacio central creando un ámbito centrípeto, reconcentrado, en el cual se insacula la forma direccional de la nave con esa dualidad de caracteres que hemos visto en la arquitectura gótica española de la época del Descubrimiento desarrollada aquí en América un siglo después. Por lo demás, esta forma casi trebolada que toma la cabecera, está desarrollada de manera semejante en múltiples iglesias monacales hispánicas, como en el convento de dominicas de Casalarreina, Medina de Río Seco, Santo Tomás de Haro, Capilla Bracamonte de Avila, etc.11, y estaríamos quizás ante un singular transplante que no tuvo continuación en tierras americanas.

La basílica metropolitana reúne en torno a sí, a la manera hispánica, un conjunto de edificios necesarios, y como corresponde a su función de principal sede con jurisdicción sobre un amplio territorio. Abigarrado grupo lo constituyen el Palacio Arzobispal, la Sala Capitular y el Seminario, más varias capillas que rodean el espacio de la iglesia conformando un múltiple y compacto volumen emergente, cabeza visible que se impone majestuosamente a la Ciudad Blanca extendida a sus pies.

Oscuro es el origen de la Catedral sucrense. De los confusos datos obtenidos se desprende que en un comienzo era de bóveda y de una sola nave bien labrada (1568). Hacia 1620 se comenzó la construcción de una nueva capilla mayor y crucero y en 1686 se abrieron cimientos para fabricar una nueva iglesia de tres naves a la que se estaba adornando en 1697 dato que nos hace suponer que estuviese terminada en su parte esencial.

El arquitecto autor de la obra, o por lo menos de las naves laterales y de agregados y retoques sobre el resto de los cuales es imposible saber su alcance, sería don José Gonzales Merguelte, quien fue llamado posteriormente a dirigir la erección de la Catedral de Córdoba, en 1690, cuando aún no habían finalizado los trabajos en la Basílica sucrense.

Su disposición interna es semejante a Santo Domingo, aunque de mayor amplitud y riqueza decorativa. Es un templo de tres naves con crucero.

La central es más alta y tiene pilastras que separan los arcos formentos y reciben los arcos fajones de una bóveda de medio cañón con lunetos.
Los tramos marcadamente oblongos quedan perfectamente definidos en lo alto por los arcos que se introducen incisivamente, como bambalinas teatrales en la nave central, produciendo cortes y saltos en el avance espacial. Los paños intermedios del cañón de cubertura entre arcos quedan tapizados por complejas nervaduras donde terceletes y baquetones curvos forman abundante plementería. Si alguna duda quedara sobre la simple función decorativa de esta tracería de intrincados dibujos, los nervios principales mueren contra una pequeña moldura que a manera de vaso en forma de ménsula las recoge y sustrae de la vista.

El espacio, bien proporcionado, es estático, fácilmente aprehensible como sensación, con una cierta acentuación goticista en cuanto a su trazado y a la morfología con que están compuestos los distintos elementos constitutivos, reforzado por las fluyentes nervaduras del techo abovedado, pero sin las tensiones propias de esta arquitectura.
La forma centralizante del crucero está realizada en la distribución actual al ocupar el centro de gravedad de su espacio, un baldaquino de airoso volumen contra el cual se apoya el altar mayor. Un haz de luz desciende de la linterna que perfora la bóveda aumentando el efecto y la intención focal de este ámbito.

Deliberadamente hemos omitido, en la descripción de las tres iglesias estudiadas, el tipo de cobertura que cierra el espacio de sus cabeceras, ya que estimamos de mayor interés analizarlas conjuntamente por la gran similitud que entre ellas existe.

La disposición espacial de estas cabeceras tiende, como ya lo insinuamos, en mayor o menor medida hacia una amalgama en torno al ámbito polarizador del crucero. Dubitativamente, frente a este criterio manifestado claramente en planta, arcos torales de recio trazado marcan una compartimentación en la cubierta abovedada delimitando con exactitud los paños de cada tramo. Este principio de ambivalencia será aplicado también con una congruencia formal admirable, en las naves y capillas adyacentes.
El espacio rectangular de los ábsides, que rematan con su forma plana la direccionalidad de la nave central, está cubierto por una bóveda de cuarto de naranja que apoya en una ochavada sobre trompas lisas; como en Santo Domingo y San Agustín; o trabajadas como veneras renacentistas en la Catedral.

En cambio las capillas laterales del crucero adoptan distintas soluciones. La Catedral repite la forma ochavada del ábside mientras que en Santo Domingo se cubre directamente el paño rectangular. San Agustín, como vimos, rompe con la tradición americana con su trazado de planta trapezoidal.

La comparación de la tracéria de las bóvedas nos permite observar la similitud de conceptos con que ha sido ejecutada.

En las capillas mayores las nervaduras arrancan en haces que se forman en los ángulos y que se reúnen en la clave central y en otras secundarias que enlazan terreletes dispuestos concéntricamente, adoptando distintos dibujos dentro del mismo criterio. Idéntica tracéria configura la parte central de los tres cruceros, pero aquí con una igualdad casi absoluta de dibujo, distinguiéndose el de la Catedral “por el vacío de la linterna, levantada en el espacio central de forma trebolarla”\(^{16}\). En los cuatro vértices de estas bóvedas vaídas, baquetones curvos simulan un ochavado por trompas sobre los cuales continúan los nervios. En cambio, diferencias de cierta envergadura se observan ya en los brazos del crucero.

Sorprendente resulta la manera de recoger y rematar los nervios principales de la alambicada tracéria que decora las bóvedas. Curiosas antorchas, de empuñadura

\(^{16}\) HECTOR SCHENONE, obra citada.
estriada, absorben las tensas líneas, y haciendo, algunas veces, de a tactónicas columnillas, apoyan sobre una moldura continua que envuelve la cabecera a la altura y con idéntico perfil que el capitel de las columnas (Santo Domingo y Catedral), y otras de alargadas ménsulas con el mismo sentido que vimos al analizar la nave central de la Catedral (San Agustín).

**La Merced**

Difícil de analizar y entender, tanto espacial como decorativamente, es la iglesia de Nuestra Señora de la Merced, donde diferentes tendencias arquitectónicas se entremezclan para formar un conjunto abigarrado y disonante aunque no por ello falte de belleza y jerarquía.

Imprecisa es la fecha de su fundación ubicada entre fines del siglo XVI y comienzos del XVII, como desconocida su historia que pudiera arrojar alguna luz sobre su evolución y permitiera, tal vez, explicar la diversidad de criterios con que se han tratado los elementos componentes de esta iglesia.

En principio la planta es de tres naves con crucero incluido dentro del mismo ancho y ábside cuadrilongo. Sería igual a Santo Domingo su proporción y distribución, si no fuera por el singular tratamiento del tramo próximo a los pies, que tiene igual medida y disposición que el crucero, configurando de esta manera, un trazado casi simétrico con respecto al eje transversal. Sobre el punto así enfatizado confluyen la entrada principal frontal y la entrada lateral que adquiere una preeminencia inusitada.

En elevación, la nave central sobresale netamente de la masa del edificio, creando un espacio direccional al no definirse en altura las capillas del crucero, que continúan el nivel determinado por las naves laterales, con una incongruencia manifiesta respecto a lo expresado en planta donde
se configura una cabecera que es típica en las iglesias chuquisaqueñas. La tendencia hacia un espacio centralizarte es drásticamente arrasada por el perfil dado al corte, y si difícil resultaba definir los espacios de los templos descriptos anteriormente dentro de concepciones o estilos conocidos, en la Merced la tarea se transforma en casi imposible.

La nave central, único espacio jerarquizado al no existir prácticamente el crucero, se arma por el juego de cuatro tramos (largo, corto, corto, largo) que rematan en el ábside, sin determinar en ningún momento un desplazamiento rítmico, ni aún de saltos acompasados por la desigual distancia que separa los pilares.

La cobertura de bóvedas vaídas, enmarcadas por destacados arcos fajones de igual factura y con similar criterio que los hechos en la Catedral o Santo Domingo (aunque más notorios aquí por la doble curvatura de la techumbre), acompañan, con su decoración, el juego inconexo que proponen los tramos. Las complicadas formas estrelladas son reemplazadas por un sencillo casetonado de gruesos nervios y sabor renacentista, que adopta un trazado de cuadrícula en los tramos rectangulares, y radial, unidos por otros concéntricos, en los tramos cuadrados.
Esta forma ornamental que pareciera responder a un nuevo criterio estético, resulta en última instancia sólo un nuevo trazado que no llega a concretar un cambio de mayor importancia. El dibujo sigue la trayectoria decorativa de las trac- rías del gótico tardío, los nervios no se apoyan sobre estructura resistente alguna, sino en otros nervios de borde que los recogen en su camino para morir en afilado vértice, soportado por las ya vistas ménsulas en forma de vaso.

Sobre la capilla mayor se extiende una bóveda de cuarto de naranja apoyada sobre un ochavado de trompas, adornada por nervios radioconcéntricos de igual forma aunque de trama más apretada que la de los paños cuadrados de la nave. En los bordes, un baquetón curvo simula una pequeña arquería ornamental que sostiene y recoge los nervios.

Frente al criterio estructural de la nave central y ábside concebido con bóvedas de doble curvatura, en las naves laterales y brazos del crucero se recurre a un alfarje plano de raigambre mudéjar, algunos de cuyos paños son de muy esmerada y artística factura salvo en dos tramos del lado del evangelio coronados por pequeñas cúpulas

---

17 JUAN GIURIA, Organización estructural de las iglesias coloniales de La Paz, Sucre y Potosí, en Anales, n° 2, publicación del
que apoyan sin ningún sentido estático, directamente sobre el espacio cuadrado sin transición de trompas ni pechinas. Seis arcos trilobulados de neto sello musulmán sirven de apoyo al techo y fraccionan la continuidad de las naves bajas, partiéndolas en diversos ámbitos estratificados, a manera de capillas con sus propios altares.

Una visión final del complejo grupo arquitectónico nos confirma la ambigüedad de su tratamiento espacial ya que a una nave de cómoda amplitud, perfectamente definida como ámbito principal, se adosan las naves bajas, indecisas entre una forma longitudinal que le sería propia, o un volcarse hacia la nave especialmente jerarquizada para conferirle la hegemónia absoluta del conjunto.

Dos ejemplos mudéjares completan el cuadro de la arquitectura eclesiástica de Sucre.

San Francisco

El viejo convento franciscano fundado en el año 1540, cuenta con una iglesia que era, en un primer momento, de una sola nave que remataba en un presbiterio rectangular de testero plano, con crucero que en la prolongación de sus brazos aloja dos capillas laterales. Esta simple disposición en forma de cruz latina, que data de 1581, posteriormente recibe el agregado de una capilla hacia el lado de la epístola que se ubica a manera de nave lateral comunicada, a través de su cabecera y mediante un arco de generosas proporciones, con el cuerpo principal obteniéndose una curiosa iglesia disimétrica de dos naves, caso insólito en América y aún en Europa\(^{18}\).

La estrecha nave axial está cubierta por trabajada armadura de pares y nudillos mudéjar de cepa andaluza, dividida en fajas longitudinales continuas de pequeños casetones octogonales cerrados por lujosos tableros dorados y tallados con estrellas de picos y florones. Ligeros barrotes de hierro aseguran la estabilidad del artesonado poniendo de manifiesto la liviandad espacial de la estructura.

\(^{18}\) JUAN GIURIA, obra citada.
Sobre el crucero, donde en ochavado sencillo resuelve y duplica el cuadrado básico formado en planta, se eleva un alfarje cupular con boca de luz cenital, descansando en robustos arcos torales de traza ligeramente apuntada, que penetra profundamente en el espacio de la iglesia creando un ámbito de matiz propio que se expande por sus cuatro lados. Dos alfarjes mudéjares de trazado semicupular uno, y cupular el otro, muy parecidos al del crucero, se distribuyen en el presbiterio y en la capilla lateral derecha y cuyos faldones lo materializan soberbios lazos que forman estrellas de a ocho.

A los pies, contra la fachada principal, se adosa el coro alto formado por un entarimado que descansa sobre tres arcos de medio punto (ubicados en sentido del ancho de la nave) creando en la parte inferior, un ámbito distinto, aunque generosamente conectado con la nave, que forma una especie de nártex. Por encima de este cubículo, a manera de cielorraso, se despliega un artesonado de lacunares octogonales que se alinean entre las vigas. Es posible descubrir un proceso o secuencia de realización en todos los alfarjes y casetonados de esta iglesia conventual, que discurren desde la capilla lateral izquierda hasta el plafón del coro, arrancando
de lo genuinamente mudéjar hasta llegar al bajo Renacimiento\textsuperscript{19}.

Los muros soportantes se adaptan al criterio pianista impuesto por el sentimiento mudéjar que campea en todo el ámbito de la iglesia. Su robustez sólo es quebrada en los paramentos de la nave por pequeños nichos, apenas rehundidos, donde se incrustan altares secundarios necesarios a la liturgia de la orden.

En su conformación general es una imitación modesta de la iglesia quiteña de San Francisco, cuya influencia se nota también en los tableros de madera tallada y dorada que cubren los capiteles de las pilastras del crucero, pues \textit{revela que se pensó en revestir los soportes con paneles tallados como se hizo en el modelo de Quito}\textsuperscript{20}. Esta suposición podría confirmarse, ya que se piensa que la marquetería de cedro que actualmente adorna los arcos torales sería restos de paneles que antiguamente revestían los paramentos interiores de la iglesia, desaparecidos por las depredaciones realizadas a mediados del siglo XIX.

De singular importancia puede resultar esta filiación ya que nos encontraríamos ante una involución, obligada por la menor disponibilidad económica, de un tipo de iglesia que responde en planta a las iglesias monacales del gótico tardío español. En San Francisco, de Quito, la iglesia pudo llegar a adquirir su desarrollo completo siendo, como era Quito, primer asiento de la orden en Sudamérica y foco de expansión sobre el extenso Virreinato. Adopta una traza en forma de cruz latina, de nave única con capillas comunicantes laterales entre los contrafuertes y destacado crucero de formas centralizantes; constituye un tipo muy similar al modelo jesuítico diseñado por Vignola para la iglesia del Gesú en Roma.

San Francisco, de Quito, fue comenzada a edificar en 1564 y totalmente terminada en 1574, pero su trazado anterior a 1553, \textit{una de las obras más antiguas de Sudamérica}\textsuperscript{21}, es por lo menos quince años mayor que la obra vignolesca, disipando así toda duda de que el modelo fue tomado de España. Igual distribución seguirán


\textsuperscript{20} ENRIQUE MARCO DORTA, obra citada. De esta opinión sería también Martín Noel (obra citada) cuando dice: \textit{Se evidencia singular influjo ejercido por el templo quiteño de la orden como modelo cumbre...}

\textsuperscript{21} DIEGO ANGULO INIGUEZ, \textit{Historia del arte hispanoamericano}, tomo I. Barcelona, 1945. Las fechas están tomadas de esta fuente.
las iglesias conventuales quiteñas de los dominicos y agustinos, construidas en fechas posteriores, y San Agustín, de Sucre (ya vista anteriormente).

Interesante resulta además aquella iglesia al no seguir las formas góticas de sus modelos peninsulares, sino que adopta formas estructurales decorativas y espaciales de fuerte mudejarismo cargado de tintes renacentistas.

_San Miguel_

Escaso es lo que podemos agregar sobre la iglesia jesuita de Sucre ya que su trazado y estructura espacial difiere escasamente de la iglesia franciscana, salvo en lo que respecta a la decoración interior trabajada con mayor magnificencia.

No compartimos enteramente la opinión de algunos autores que sostienen que la iglesia sucrense de la compañía de Jesús se aparta del tipo tradicional en los templos jesuíticos²². No creemos exista un tal apartamiento del tipo sino más bien una adaptación dentro del mismo esquema como vimos al analizar San Francisco. El hecho de que los jesuitas hayan adoptado sin mayores problemas y fielmente la traza de la iglesia franciscana confirma nuestras sospechas de la concurrencia, por distintos caminos, de un mismo criterio funcional que ante las exigencias particulares de un determinado medio, adoptan una forma arquitectónica similar.

Cubierta por soberbios artesonados de pares y nudillos realizado por compleja lacería, que en sus intersecciones y cambios de dirección engendran multitud de polígonos y estrellas de a ocho, _obras maestras de la carpintería de lo blanco y puede afirmarse que no produjo nada mejor el arte morisco en tierras del Alto Perú²³_.

Las enjutas e intradós de los arcos torales están completamente recubiertos con tableros de madera tallada y policromada.

La capilla lateral, colocada a manera de segunda nave como en San Francisco, carece de artesonado. Sus cuatro tramos están cubiertos con bóvedas por aristas, salvo el cuarto, a la cabecera, cerrado por un casquete esférico. La única

---

²² _ENRIQUE MARCO DORTA_, obra citada.
²³ _ENRIQUE MARCO DORTA_, obra citada.
comunicación con el cuerpo principal se establece precisamente a través de este cuarto tramo y contando la capilla con acceso propio desde el exterior queda, de esa manera, casi independiente.

**Potosí**

La ubicación de Potosí no podía ser más desacertada desde el punto de vista de la geografía humana. Con el agua muy medida, sin tierras de pan llevar, sin fáciles conexiones con el exterior, a merced de los vientos, sin combustibles en las proximidades, y a más de cuatro mil metros de altura, sólo la riqueza extraordinaria de sus minas podría justificar la instalación en esta desolación total que escasos pueblos indígenas, culturalmente muy atrasados, habían osado desafiar.

Potosí es la cristalización del hallazgo de una parte de las riquezas fabulosas que la calenturienta imaginación de los conquistadores había creado. En 1545 una expedición descubre los afloramientos de una veta de plata originando el primer asentamiento de un poblado caóticamente improvisado. Desde aquí y para siempre la futura ciudad quedará atada a los azarosos vaivenes de la producción minera.

En 1561, Potosí se independiza políticamente de La Plata e instala su propio cabildo con jurisdicción sobre comarcas vecinas. Pero todavía en 1572, cuando la visita del virrey Toledo, la ciudad no pasa de ser un conglomerado de casuchas desordenadas y mal dispuestas que abren a callejuelas tortuosas construidas sin plan alguno, aunque ya posee el nobiliario título de Villa Imperial otorgado por Carlos V.

El virrey encara la transformación de la ciudad reorganizando su trazado, ensanchando las calles y dotándola de plazas. Separa la población indígena de la española dejando por medio el canal de la Rivera, distribuye las plantas de molienda del mineral en los sitios más convenientes para aprovechar las aguas y proyecta la construcción de embalses en las quebradas vecinas para formar lagunas artificiales

---

que alimentan las ruedas de los ingenios en los meses de sequía. Crea siete nuevas parroquias de indios para catequizar a los naturales y atendiendo a todos los detalles, reglamenta la formación de chacras en Chuquisaca para abastecer de alimentos a la villa puneña.

A fines del siglo XVII, Potosí es el centro minero más importante del continente, punto de atracción para millares de inmigrantes de todos los lugares del mundo, mercaderes y frailes. Indios del Cuzco, de Chichas, de Chayanta, de Lípez, son destinados a la mita. Todo el territorio desemboca sus brazos en esta urbe opulenta que no sólo ofrece trabajo, sino oportunidad en qué obtener méritos y en qué gastar el dinero25. Esta aventura del oro resultó derecho exclusivo de peninsulares y sólo por acaso de contados criollos. Los nativos por el contrario, en relación con las minas nunca pudieron pensar en términos de plata o de oro, como señal de prosperidad, sino que entregaban sus vidas al dolor, a la miseria y a la muerte, con humildad de bestias sojuzgadas26.

La cantidad de habitantes que llegará a albergar en sus momentos de esplendor es difícil de determinar, ya que los documentos existentes dan cifras muy dispares, pero debió sobrepasar fácilmente las 100.000 almas.

Potosí es, entonces, por derechos propios, jalón culminante en los caminos del Alto Perú y nudo esencial de donde se desgajan las distintas corrientes que hilvanan los territorios del cono sur del continente. Desde allí es posible ir hacia la Capitanía de Chile, o penetrar en los bosques de oriente, o continuar hacia el Río de la Plata entroncado el Alto Perú con el Tucumán.

En 1621, ingenios y viviendas son arrasadas por la ruptura de uno de los diques que abastecen de agua a la ciudad. Largos años son necesarios para levantar el resquebrajado sistema económico y reponer las fortunas sepultadas por el aluvión. La villa se recupera lentamente iniciando una época favorable para el desarrollo de la arquitectura, donde un conglomerado humano predominantemente indígena, da origen a un estilo barroco de acusado sabor local que hace escuela irradiándose a las áreas circunvecinas.

25 PEDRO JUAN VIGNALE, obra citada, en llamada 24.
Las estructuras arquitectónicas que aclimata la Villa Imperial responden al mudéjar y al renacimiento, ignorando completamente la existencia del gótico isabelino que tan vigorosas muestras de su estadía dejó en Charcas. No es mera casualidad la disparidad de conceptos que esta simple preferencia estética representa; en realidad existe una diferencia tajante entre el arte de las ciudades ubicadas en los cálidos valles interandinos en formas suaves y perfiles floridos, apegadas al sentimiento europeo y al de las regiones puneñas de secos dibujos y recios volúmenes donde varias escuelas locales, Potosí, La Paz, el Collao, emparentadas al común foco nutricio del Cuzco, recogen las manifestaciones autóctonas de los pueblos sometidos.

De una sola nave con crucero, son casi todas las iglesias potosinas. Las cubiertas con bóvedas atadas a un canon renacentista, son de muros lisos, con una expresividad casi románica, recortados en amplios paños por el perfil duro y saliente de las pilastras y de una moldura continua horizontal que las envuelve a la altura del arranque del techo. Las cubiertas con techumbres de madera se resuelven dentro de las formas planas impuestas por el mudéjar, con los muros decorados por lienzos pintados y paneles dorados de madera tallados por mano indígena.

Pese a que la madera es un material escaso en la zona y difícil de conseguir por el largo transporte a que obliga para obtenerla, numerosas son las iglesias cubiertas con alfarjes de esmerada factura, sobre todo en las parroquias de indios, por las ventajas que representan su extrema liviandad y la carencia de empujes que eximen de la realización de apoyos robustos que resultan de onerosa construcción.

Los templos más representativos de este nutrido grupo, por su mejor conservación y la riqueza con que están trabajados interiormente, son la iglesia de San Martín y la capilla de Jerusalén.

San Martín

En una de las antiguas parroquias de indios, situada en las afueras de la Ciudad
Única, se eleva el austero volumen de la iglesia de San Martín. Construida en 1592 fue posteriormente reedificada en 1692 y es de presumir que su decoración interior sea fruto de esos años²⁷.

El templo es de una sola nave alargada y estrecha con crucero de brazos cortos, totalmente cubierta por armaduras de pares y nudillos. Está precedido por un atrio con capillas posas²⁸, dispositivo creado por la arquitectura mejicana del siglo XVI, escenario litúrgico para la realización de procesiones a cielo abierto en las festividades religiosas y que permitía además reunir a la gran cantidad de indígenas que recibían las enseñanzas de la doctrina católica.

El interior es de una riqueza deslumbrante a pesar del sencillo artesonado que lo cubre, donde ningún adorno ni policromía perturba la desnudez estructural de los faldones. En cambio, de madera finamente tallada y dorada son las riostras apoyadas sobre canes muy salientes y la moldura que los une desplazándose a lo largo de la nave, subrayando el arranque de la armadura. Una artesa a cuatro aguas, trabajada con idéntica simplicidad, cierra el hueco del cimborio.

El rigor del espacio encerrado por superficies planas, es modulado por la intromisión de los arcos que sostienen la estructura del crucero y de los arrocabes de la techumbre, que atraviesan el ancho de la nave introduciendo pulsaciones de distinta gradación en la quietud general de su estructura. El efecto se acentúa por la presencia de un conjunto de pinturas y tallas policromadas que cubren los muros de adobe encalados.

En la parte alta de la nave una tribuna de formas barrocas que la circunda por tres lados, introduce con su perfil una nueva ondulación en el espacio y sugiere un ritmo denso en el correr de las líneas verticales de los balaustres. Por debajo de su sofito cobija dos frisos que frenan su avance en el alternado roleo de su decoración, encerrando paños intermedios de pinturas con escenas religiosas.

²⁷ ENRIQUE MARCO DORTA, obra citada.
²⁸ MARIO BUSCHIAZZO, Historia de la arquitectura colonial en Iberoamérica, Buenos Aires, 1961, dice al respecto de estas capillas: En los cuatro ángulos del atrio se levantaban otras tantas pequeñas capillas, llamadas posas porque servían para descansar o posar en ellas las andas con imágenes cuando se realizaban las procesiones dentro del atrio. Estas pequeñas capillas solían colocarse en los rincones, de modo que dos de sus caras formaban parte de la muralla en tanto que las otras dos, se abrían por arcos hacia el patio; generalmente estaban cubiertas por pequeñas cúpulas o por chapiteles apiramidados. Este sistema de capillas-posas no fue exclusivo de la América Central y Norte, pues también se lo encuentra en la zona del altiplano Perú-Boliviano, aunque más raramente.
En torno al retablo del altar mayor se reproduce una organización decorativa similar, pero de formas sobrias y planas que responden al gusto geométrico desarrollado por el mudéjar. Tableros ornamentales trabajados con igual criterio, aunque de formas naturalistas, recubren también los paramentos libres que dejan por encima los arcos torales.

El efecto resultante es un movimiento contrapunteado que se establece entre la estructura mudéjar y las formas barrocas, en libre juego de matices, sabiamente acentuados por el uso de la luz. El crucero está iluminado por ventanas laterales y la nave queda en penumbra con la luz suave que penetra por la claraboya quebrándose en las tallas refulgentes de oro²⁹.

Jerusalén

También en los alrededores de Potosí y no lejos de la iglesia de San Martín se levanta el templo de Jerusalén construido para catequizar a los mitayos en 1667, si bien su fábrica actual corresponde a una reedificación realizada en 1702.

La planta responde al esquema más simple admisible por las necesidades funcionales de una iglesia. Es de nave única bien proporcionada, interrumpida en su longitud por un arco triunfal de medio punto que traza su curva en el espacio, cristalizando una separación mínima entre nave y presbiterio. Tallas de escaso bulto, en madera sobredorada, cubren totalmente el apejre del arco remarcando su dibujo. El intradós presenta motivos naturalistas articulados dentro de una cuadrícula que se extiende a las jambas de las columnas de tímido perfil clásico y saliente ábaco. Sus paredes se hallan tapizadas, a la manera de San Martín, por pinturas murales recuadradas en molduras doradas, que desarrollan temas bíblicos con propósitos de evangelización. Es decir, que en su interior se repiten las formas y elementos renacentistas y barrocos que discurren con cierta libertad, dentro de una estructura mudéjar, concretando un gusto caro a estas iglesias trabajadas por

²⁹ ENRIQUE MARCO DORTA, obra citada.
Su artesonado, el mejor de Potosí, de simples escuadrías sin labra en la nave y unidos por riostras de madera, se enriquece en el presbiterio con una profusa decoración de estuco policromado, aplicado sobre la tela que forma los faldones y almizate de la cubierta.

El uso de un material tan poco tectónico como es la tela, se explica quizás por la falta de mano de obra capaz en la carpintería de lo blanco; pero sobre todo la carencia en la zona de buena madera apta para la labra y la imposibilidad económica de adquirirla en otros sitios, son las razones que obligan a una construcción de mayor pobreza formal. De cualquier manera, lo fundamental es la expresión, a pesar de las dificultades técnicas y prácticas, de un sentimiento estructural mudéjar arraigado en el indígena y el mestizo que lo interpreta y lo hace propio, transportándola a los cuatro rumbos. Una trayectoria artística única conecta a la ciudad de Potosí con su región y más allá, en honda penetración hacia territorio argentino por la ruta hacia el Río de la Plata, con pueblos adonde la ausencia de riquezas desvieron la codicia del español.

Múltiples son los artesonados concebidos de igual manera en la Ciudad Única y sus alrededores. San Juan conserva rústica armadura de parhilera con rollizos de palma, recubierta con tela; un criterio similar es utilizado en la nave de San Lorenzo o en la pequeña iglesia de Asiento, citando algunos de los muchos ejemplos que hay. En otras iglesias, donde las escasas disponibilidades económicas imponen duras condiciones a la arquitectura, esta voluntad espacial es llevada a los límites de la simplicidad expresiva; la forma de artesa se reconstruye en un plano visual creado por el perfil de las pequeñas cerchas que se repiten rítmicamente en profundidad.

---

Para finalizar este bosquejo de las ideas espaciales y estructurales españolas que influyen en la formación y desarrollo de la arquitectura colonial del Alto Perú, no podíamos omitir el análisis de la particular organización de las fachadas donde una gran hornacina, a manera de antecapilla, constituye el rasgo esencial de la composición. Un profundo arco semicircular cobija a la portada (definiendo un cubículo estratificado entre el gran espacio exterior y el fondo mural) y encuadra el paño decorado de la fachada estandarte.

Este espacio compartimentado, concebido como un ámbito visualmente elástico, expresa el deseo de no adherir el muro en forma violenta al ambiente externo, preparando la llegada mediante un elemento de tránsito que al proyectarse hacia afuera, dé aire a la fachada.

El arco cobijo, elaborado de esta manera, es típico de las portadas de la arquitectura española de los siglos XVI y XVII31, pero como forma y concepto

31 Fernando Chueca Goitia, obra citada, dice al respecto: En Santo Tomás de Ávila (1483), existe una capilla alojando la puerta, y en San Pablo y San Gregorio de Valladolid, y más claramente en Santa María de Aranda de Duero, hay indicios de esta tendencia. En Salamanca (catedral) estas antecapillas adquieren todo su desarrollo, un hipertófico desarrollo si se quiere: la antecapilla
espaciales tiene una trayectoria continua que la entronca con la arquitectura islámica del período nazarí.

Este dispositivo monumental alcanza una difusión notable en América, especialmente en parte del dilatado territorio del virreinato del Perú, donde se manifiesta con características de escuela. Un reguero de ejemplos se extiende desde los templos del sur del Perú a orillas del Titicaca (como Santa Catalina de Juliaca, San Pedro de Zepita, San Martín de Vilque, Santiago de Pomata y la iglesia de Lampa) continuando más allá del lago por plena meseta altoperuana hasta los confines del antiguo Tucumán. Ubicadas en territorio boliviano se encuentran Santo Domingo y San Pedro de la Paz, Belén y San Lorenzo de Potosí y la iglesia parroquial de Tomave; y en jurisdicción argentina: Casabindo en la puna jujeña, San Carlos en los valles calchaquíes y Santa Gertrudis de Candonga en la provincia de Córdoba.

En todas estas iglesias el arco cobijo parece la prolongación hacia el exterior de la bóveda de cañón que cubre la nave, salvo en San Lorenzo de Potosí que está cubierto interiormente por un pobre artesonado.

32 MARIO BUSCHIAZZO, obra citada.
Evidentemente este dispositivo arquitectónico cumple, además de su función de elemento de tránsito espacial, con la exigencia de proteger la filigrana decorativa que cubre las portadas, expuestas a los agentes atmosféricos.

Los templos con fachada compuesta como una gran antecapilla se dan en tan profuso número en esta parte del continente, que son casi una característica de la arquitectura mestiza del siglo XVIII. No resulta extraño pues que las humildes iglesias de los *cascos* de encomiendas adopten un criterio similar. Esta arquitectura popular suplanta al arco por una forma de artesa en la parte interna, que remata en un perfil a dos aguas; prolongación hacia el exterior de las cerchas que cubren la nave.

El ámbito creado (que expresa una absoluta igualdad de sentimientos con la forma espacial cobijada por los arcos de piedra) es un ejemplo de como las limitaciones técnicas de estos artesanos campesinos, son superadas por la imaginación que despliegan para resolver los problemas creados por una *voluntad espacial*.

Vemos florecer, así, los ejemplos de arcos cobijos trasuestos a la forma permitida por las cubiertas de madera. En Bolivia: la Merced de Potosí. Santa Lucía de Cayara y las iglesias de Carma, Yocalla, Porco, Llica y Tahua. En la Quebrada de Humahuaca es una constante de sus iglesias: Yavi, Huacalera, Uquía, Purmamarca y Tumbaya.

Completando el cuadro de las portadas alojadas bajo grandes antecapillas, existe una tercera solución, intermedia entre las analizadas, también de expresión popular. Una estructura de madera avanza por delante de la entrada; esta prolongación es frenada mediante un nuevo plano de fachada perforado por un arco de grandes dimensiones que crea un espacio *cuántico* morisco (al decir de Chueca Goitia). Esta disposición recuerda notablemente a la portada del Corral del Carbón en Granada, donde un ámbito estrecho se estratifica entre el plano del arco y el paramento del ingreso.
Algunos ejemplos de edificios con estas fachadas, tan extrañamente ligadas al sentimiento musulmán del espacio, son las iglesias de Molinos en los valles salteños y Chiú-Chiú en la puna chilena, y la Capilla de Valle Hermoso en Córdoba.

Las portadas de las iglesias de estos dos últimos grupos (salvo La Merced, de Potosí, y Santa Lucía, de Carma) no tienen decoración aplicada alguna que las enriquezca visualmente; es en esos muros desnudos, exaltados por la geometría impregnada de mudéjarismo característica de nuestra arquitectura popular, donde resalta el hallazgo de ese espacio de transición entre exterior, paramento de la fachada y ámbito interno.

Carlos Alberto Paolasso

Dibujos de Raúl Di Lullo
LA CASA DEL GENERAL PACHECO

La generosidad del académico de la Historia, doctor José M. Mariluz Urquijo, puso en mis manos un plano arquitectónico perteneciente a su archivo particular, que merece divulgarse como excepcional documento para la valoración de nuestras ideas estéticas. Se trata del proyecto que hizo el ingeniero francés Pierre Benoit para la residencia del General Pacheco. El plano, un tanto estropeado por los años y el manoseo, mide 51 x 40 cm. (dimensiones de la guarda o recuadro); está muy finamente dibujado sobre papel Canson delgado, en tinta china, con parte de las plantas y secciones acuareladas en color rosa.

Con la típica y ornamentada grafía de la época se aclara que es un Proyecto de edificio en un terreno de la calle de la Catedral no 74 para el Señor Gral. Dn Angel Pacheco. Al pie, fuera de la guarda, se lee Principiado en Octubre de 184... Como el plano está roto precisamente en esa parte, falta la última cifra, pero seguramente debe ser un 7, pues la casa aún estaba levantándose en 1848. Sabemos esto por Sarmiento, quien en su artículo Arquitectura Doméstica, referido a Buenos Aires¹, dice que En 1848 atraía a los curiosos un palacio en construcción; el general Pacheco deja el modelo de la azotea de un piso coronada de reja, y levanta audazmente un bello edificio de dos pisos.

Por el contexto de dicho artículo se deduce claramente que lo que atrajo a los porteños fue lo novedoso de la arquitectura de esa casa, más probablemente de la fachada. Sarmiento, cuyos juicios aunque vehementes tenían notable perspicacia, vio con claridad cómo en los años que precedieron a la caída de Rosas, la arquitectura, que hasta entonces había continuado por los carriles de un postcolonialismo rutinario, cedía su paso a las formas europeas importadas por los maestros extranjeros que comenzaban a llegar al país. El plano de Benoit es un notable ejemplo de esa transformación. De paso Sarmiento aprovechaba su juicio para darle sentido político, pues agregaba que Un inteligente habría augurado la caída de Rosas.

Las leyendas del plano dicen:

**Explicación de los Altos**


**Explicación de los Bajos**


**Observaciones**

Adoptando la arquitectura gótica en el frente de la calle no se altera el espíritu del plano. Sin embargo las modificaciones en los ramos de herrería y carpintería son de consideración; el que firma remita a la ejecución del edificio estos planos pormenores que deben ser de mucha importancia para la perfección y carácter de la obra

P. Benoit.

Precisamente este dualismo de la fachada es uno de los aspectos más interesantes del plano, pues al proponerse dos variantes (una más o menos neoclásica y la otra más o menos neogótica) queda de manifiesto el criterio dominante en aquella época, en que la fachada era un simple telón que lo mismo podía ser de un estilo que de otro, usando estas dos denominaciones con mucha amplitud y generosidad, ya que en rigor de verdad poco hay de auténticamente clásico o gótico en el proyecto. Ya en otra oportunidad me referí al movimiento neoclasicista en el Río de la Plata, reflejado tanto en la arquitectura cuantlo en la literatura de Vicente López, Esteban de Luca, fray Cayetano Rodríguez, Luis
Ambrosio Morante, y su ulterior evolución hacia el romanticismo representado en la arquitectura por el neogótico y en las letras por Echeverría, Mármol y Sastre\(^2\). El proyecto de Benoit coincide cronológicamente con el deslinde de esas dos épocas, o mejor aún, anuncia el eclecticismo que sería característico de la segunda mitad del siglo pasado.

Por supuesto, siempre que uso estas designaciones estilísticas, como cuando he hablado del manierismo trasnochado del Hermano Blanqui para referirme a nuestra arquitectura pretérita, se sobreentiende que estoy hablando de aspectos puramente formales y epidérmicos. Si de verdad aplicáramos con todo rigor las normas con que deben juzgarse y calificarse las expresiones arquitectónicas de todas las épocas para asignarles valor absoluto, veríamos desmoronarse todo lo nuestro. El tránsito de lo colonial a lo neoclásico en la Argentina está señalado por el abandono de la sencillez popular, reemplazada por un cierto rigorismo más o menos intelectual y libresco, pero en todos los casos acentuadamente formal, externo. El neogótico de Benoit dista tanto de la obra de un Viollet-le-Duc, como dista la arquitectura colonial de las creaciones de Tomé o Ribera.

Pierre Benoit, autor del plano, fue una de las figuras más interesantes de ese grupo de técnicos que llegó al país en tiempos de Rivadavia o poco antes\(^3\). No hay dudas de que se trata del padre y no del hijo (más tarde famoso arquitecto) porque en el año en que se proyectó la casa, éste tenía sólo 11 de edad, puesto que había nacido en 1836, en Buenos Aires.

La residencia estaba situada, como queda dicho, en la calle de la Catedral n° 74, es decir, la actual San Martín, en el sitio que hoy ocupa el Banco Supervielle. Según el testimonio de personas que alcanzaron a conocer la casa, para su fachada se había elegido el proyecto neoclasicista, desechándose por lo tanto el neogótico. Las habitaciones y locales para negocios se distribuían simétricamente a lo largo de un eje central, y aunque aparecen tres patios, éstos distaban mucho de los amplios y


soleados de la colonia, transformándose en pozos de aire y luz, probablemente los primeros que aparecieron en Buenos Aires. La escalera principal era circular; la secundaria de tramos rectos. Un mirador redondo, situado al fondo, se elevaba dos cuerpos por encima de la azotea. Precisamente el mirador va a ser uno de los elementos típicos de la arquitectura porteña de mediados de la centuria pasada, aunque aparece en edificios ligados a la tradición colonial, como por ejemplo en la casa conocida por “altos de Altolaguirre”, Alsina esquina Defensa, proyectada en 1820 por el Canónigo Segurola para su cuñado Juan B. Elorriaga.

Llama la atención la ubicación de la caballeriza, contra el muro de contrafrente, lo que obligaba a atravesar toda la casa con las cabalgaduras, pasando por debajo de las dos escaleras. Es decir, que de haber tenido carruaje, éste debía guardarse fuera de la casa, a menos que se hubiera transformado en cochera uno de los locales del frente destinado a almacén. Tal vez de esta necesidad arranquen las sucesivas ampliaciones del terreno y la casa (que por supuesto no figuran en el plano), que en años posteriores se extendieron en profundidad hasta la calle Florida, y en ancho algo así como el triple de lo que aparece en el plano de Benoit, en el que el terreno mide solamente 22 x 68 varas de Buenos Ayres, es decir, varas castellanas. Sobre el enorme e irregular predio se comenzó, a comienzos de este siglo, la que iba a llamarse Galería Pacheco. La obra no llegó a concluirse, adquiriéndola una firma salteña, Ovejero y Sanmiguel, quienes levantaron en 1915 el Pasaje Güemes, con planos del arquitecto italiano Francisco T. Gianotti.


MARIO J. BUSCHIAZZO
Fig. 1. P. Benoit, plano para la casa del Gral. Ángel Pacheco, Buenos Aires, 1847.
Fig. 2. Aclaración de la numeración y firma del arquitecto.
Fig. 3. Plantas baja y alta de la casa del Gral. Pucheco.
Fig. 4. Variante de fachada neoclásica; cortes transversal y longitudinal; miradores.
Fig. 5. Variante de fachada neogótica.
Fig. 6. Sección transversal por el primer patio.
N el número 17 de ANALES, página 34, Santiago Sebastián destacó la originalidad de un pilar de la que fue Casa de los Otoyía (1756), en Cali. El frente del mismo ostenta un mascarón de cuya boca pende, cubriendo toda la altura del soporte, un vástago vegetal cargado de follaje. Llaman la atención la ubicación y las dimensiones de ese decorativo apéndice. Pero el tema en sí es antiquísimo y de vasta difusión. De ello quisiera ocuparme brevemente.

Aparece temprano en la escultura de Occidente el tallo ornamental (tige d’ornement - Focillon), probablemente derivado de la decoración floral propagada por Bizancio y el Medio Oriente. Producto aun de la observación del mundo vegetal y brotando con naturalidad de vasos o floreros, a veces directamente del marco, son los graciosos roleos, algunos entrelazados, que adornan los sarcófagos de mármol provenientes de los talleres pirenaicos del siglo VII\(^1\) y la placa del siglo IX incrustada en el flanco de la basílica de San Marcos, en Venecia\(^2\). En la célebre Cátedra de Maximiano, de la época del emperador Justiniano, siglo VI\(^3\), los ramajes serpentean entre animales, reales o fantásticos, aunque sin jamás emanar de su cuerpo.

Del mismo siglo VI, y también de los chantiers pirenaicos, proviene un capitel del pórtico de Saint-Seurin, en Bordeaux\(^4\). Es revelador en cuanto a la génesis del tallo ornamental, pues se lo ve a todas luces engendrado por un afán de simetría: con la cola enrollada y trifida de cada uno de dos leones en marcha, enlaza el artista un vástago de igual forma, el cual hace pendant y arranca de la boca del felino.

En otra parte\(^5\) traté de las supervivencias precolombinas en la arquitectura colonial española; traducción inglesa en el número de mayo 1958: The mark of the Indian in Spanish colonial art.

---

\(^1\) JEAN HUBERT, L’Art en Gaule du V\textsuperscript{e} au IX\textsuperscript{e} s., Paris 1947: túmulo de San Drausius, en el Louvre, pág. 123; sarcófago del cementerio de St.-Sernin, Toulouse, pág. 121.


\(^3\) Museo dell’arcivescovado, Ravenna.

\(^4\) Jardin des Arts, París, noviembre, 1966, p. 45.

colonial ibero-americana, anotando confusas y misteriosas concordancias entre los estilos de pueblos desprovistos de todo contacto histórico o geográfico, tales como el románico europeo y las antiguas civilizaciones del litoral peruano, cuya filiación se percibe en el arte mestizo andino. El recurso decorativo del tallo ornamental brinda un ejemplo típico de ese desconcertante paralelismo.

El Musée de l’Homme, de París, posee una vasija de cerámica de la cultura de Recuay (aprox. 400-800 A. D.), en cuya panza figuran en relieve dos fieras de perfil, con el hocico levantado en forma de trompa y la cola torcida dos veces en ángulo recto para terminar en espiral. Del cráneo de cada animal arranca otro apéndice, proyectado hacia atrás, contraponiéndose exactamente su trazado al de la cola. Fantasía decorativa, ansia de simetría, tendencia a lo sobrenatural: los mismos móviles que debieron inspirar al escultor de Saint-Seurin, con la coincidencia de que ambas creaciones son vagamente contemporáneas. Similitud, desde luego, fortuita y falta de sentido fuera de la comprobación de que, un milenario antes de la Casa de los Oroya, existía ya el tallo ornamental en el Viejo y en el Nuevo Mundo.

Hay más en el arte precolombino. Las serpientes enrolladas de Tenayuca, México, tienen las extremidades de su lengua bifida saliendo de cada lado de la boca, lo mismo que las monstruosas representaciones de Yumchac, el Dios de la Lluvia de los mayas (el Tlaloc azteca). En un vaso de la región peruana de Nazca, perteneciente al Museum für Völkerkunde, de Munich, se ve otro Dios de la Lluvia, de cuya boca cuelgan simétricamente dos odres repletos de renacuajos. Figuraciones aún míticas, si bien es cierto que (a pesar de todas sus deformaciones y apéndices) se van aproximando al mascarón antropomorfo. Pero además, aztecas, mayas y peruanos modelaban o esculpían auténticas cabezas humanas. Una de ellas, que observé en el Museo Arqueológico de Mérida, Yucatan, tiene el lado izquierdo de la cara tatuado en forma de culebra: partiendo del labio inferior, se enrosca alrededor de la mejilla y envuelve el ojo. Bien cerca estamos de la tige d’ornement.

Volviendo a Europa, encontramos en los monumentos medievales abundantes

---

6 RAOUl D’HARCOURT, Arts de l’Amérique, París, 1948, fig. 110.
tallos ornamentales ya caracterizados. Menciaré un capitel (ca. 1060) de Cellefrouin, Charente \(^8\), donde los vástagos arrancan juntos de la boca de un mascarón, se bifurcan y subdividen, entrelazándose y llevando grandes hojas palmeadas; otro (1087) del claustro de silos, Burgos \(^9\), en cuya composición entran ramajes trenzados, enredados en cuadrúpedos fantásticos; y otro más del pórtico (fines siglo xi) de Saint-Benoîtsur-Loire, Loiret \(^10\), en el cual se traban las colas de quiméricos felinos con dos tallos surgidos de la boca de un mascarón. Los siglos siguientes ven arraigarse y multiplicarse el motivo, con preferencia en los capiteles, donde es cómoda la distribución simétrica a ambos costados del eje vertical engendrado por una máscara, en posición frontal. Algunos casos ofrecen particularidades:

c. 1115. Claustro de S. Esteban, Tolosa\(^11\): sobre el abaco de un capitel corren meandros, ornato muy difundido en la antigua Aquitania, que arrancan de una cabeza de felino.

1130. Moissac, Tarn-et-Garonne\(^12\): una hilera de ocho rosetones adorna el dintel de la portada sur; en ambos extremos, un animal fantástico, del cual sólo se perfila el medio cuerpo anterior, vomita dos ramajes de los que nace el círculo exterior de los rosetones. Lo asombroso es el parecido de ese animal, de hocico respingado en forma de trompa, con la bestia precolombina de Recuay...

1140. Capitel en la catedral de Tournai, Bélgica: las tiges d’ornement no surgen del interior de la boca, sino de las fosas nasales del mascarón y se asemejan a enormes bigotes terminados en volutas. Algo patético hay en la confrontación de ese capitel con una piedra angular de Tiahuanacu,

---

\(^11\) Hoy en el Museo de los Agustinos, Tolosa, HENRI RACHOUX, *Pierres romanes*. Toulouse, 1934, p. 82.
fotografiada por Posnansky\textsuperscript{13}.

1200. Iglesia de San Pedro, Leiría, Portugal: de pequeñas cabezas de animales, colocadas en los ángulos superiores, descienden tallos que dibujan lacerías, cubriendo toda la superficie del capitel.

c.a. 1240. Claustro de St. Emmeram, Regensburg, Baviera\textsuperscript{14}: el mascarón ya no tiene nada de convencional; al contrario hace pensar en el realismo de un retrato. Los tallos que brotan de su boca suben rodeando el rostro y terminan en follaje copiado del natural.

s. XIII. S. Marcos, Venecia: en la portada principal el intradós del arco inferior está decorado con un \textit{bestiario} en cuya base aparece, semi-desnudo, un enigmático personaje de barba y cabellera largas. Está sentado con las manos en alto, en la postura de un telamón, sosteniendo un dosel de follaje (o escondiéndose debajo de él) y a sus pies se retuerzen dos reptiles, como para volverse contra él; de la boca del hombre, abierta y bien redonda, surgen dos vástagos rígidos que la unen, a derecha e izquierda, con las colas de las serpientes. Algún simbolismo encerrará la escena (¿la maledicencia?), pero más nos interesa por no brotar los tallos de un mascarón, como hasta ahora las observamos todas, sino del rostro de una figura humana representada de cuerpo entero y con relativa naturalidad.

c.a. 1340. Deambulatorio de la Sé de Lisboa\textsuperscript{15}: las \textit{capelas afonsinas} poseen capiteles de escultura profundamente vaciada (undercut), entre los cuales hay un mascarón de cuyas orejas y boca salen cuatro tallos que luego se enredan;

\textsuperscript{13} Tiwanaku, Colección Buen Aire, EmEcé, Buenos Aires, 1943, p. 30.
\textsuperscript{14} HUBERTUS GROCHTMANN, Kirchen in Regensburg, Langeviesche Verlag, p. 6.
\textsuperscript{15} MATOS SEQUEIRA y NOGUEIRA DE BRITO, colección Monumentos de Portugal, nº 8, Porto, 1930.
y otro donde pámpanos, con profusión de hojas y racimos de uva, 
arrancan de las bocas de mascarones masculinos y femeninos- una rareza 
por cierto.

1370. Catedral de Lincoln, Inglaterra\textsuperscript{16}: un máscaron de rasgos seniles se halla 
esculpido \textit{a capricho} en una de las misericordias de la sillería. De entre sus 
dientes salen tallos, cuyo follaje envuelve el rostro.

En el siglo XV tiende el tallo ornamental a desaparecer de la arquitectura europea. 
El siglo siguiente, el de las Conquistas, nos trae de vuelta al continente americano.

Una fundación agustiniana en México, el convento de Yuriría, Guanajuato 
(1566)\textsuperscript{17}, ha de ser la primera en despertar nuestra curiosidad. Evidencia afinidades 
con el estilo Floris al que ya aludía Santiago Sebastián en su mencionado trabajo. 
Bajo los reinados de Carlos V y Felipe II, el afamado arquitecto y escultor Cornelis 
de Vriendt, alias Floris (Amberes, 1514-1575), popularizó la ornamentación \textit{grotesca} 
en una serie de grabados (recuadros, frontispicios, cartelas, etc.). Su manera invadió, 
con los monumentos de la época, también el arte de la tipografía. Precisamente 
entre 1555 y 1570 abundan en las prestigiosas ediciones de la \textit{Officina Christophori 
Plantini}, de Amberes, las grandes mayúsculas (\textit{initiales} o \textit{let-trines}) enriquecidas a la 
manera de Floris y no cabe duda que, desde los Países Bajos, entonces españoles, se 
divulgaron hasta Nueva España. Dibujados con mano liviana y sutil gracia, 
animalitos, diminutos personajes, faunos, aves quiméricas, forman, alrededor de 
algunas escena religiosa involucrada en el trazado de la letra, un marco en el que 
todos los elementos se enlazan por medio de cordones, de guirnaldas, de “cueros 
recortados”\textsuperscript{18}. Y véase como, en las columnas, flanqueando la portada de Yuriría, 
hay arpías y mascarones, unidos a otros detalles decorativos por guirnaldas y 
ramajes que desempeñan el papel de los tallos ornamentales de otrora, pero que,

\textsuperscript{16} \textit{The Connoisseur Year Book 1960}, London, p. 117.
\textsuperscript{17} DIEGO ANGULO INIGUEZ, \textit{Historia del arte hispanoamericano}, Barcelona, 1946, tomo X, fig. 473.
\textsuperscript{18} MAX ROOSES, Christophe Plantin, Anvers, 1883, editado por mi abuelo, Jos. Maes, p. 118, 119, 317, etc.
inspirándose en los prototipos amberenses, reflejan el gusto del día. Cabe anotar que, además, la fachada de otra iglesia agustiniana, la de Acolman, anterior de algunos años a Yuriría y a todas luces su modelo, ostenta en el centro del entablamento una cartela con cuirs découpés de puro estilo Floris.

Entre la multitud de telamones, cariátides y hermes datando de fines del siglo XVI, nos han llegado en el Cuzco unos mascarones con apéndices vegetales; así el balcón esquinero de la Casa del Almirante, lám. XX y las ménsulas de la figura 828 en la “Historia del Arte hispanoamericano”, tomo I, de Angulo Iñiguez.

Un siglo más tarde nos ofrece el Perú el maravilloso florecimiento del arte “mestizo” andino. En la zona de Arequipa y del Lago Titicaca, más apartada del escenario de los primeros choques de la conquista, es donde logró su expresión máxima, por la coexistencia de dos sensibilidades, la fusión de ambas estéticas, la indígena y la española, allí, lejos de los poderes centrales, dónde el provincial o el visitador aparecerían muy rara vez, donde predominaba el elemento autóctono, donde el arquitecto y el sacerdote sentirían también la fascinación del ambiente. Los constructores de la época colonial, que primero reclutarían al indio como peón, pronto se habrán convencido de sus dotes (ancestrales) para la escultura decorativa y, poco a poco, lo habrán dejado manejar el cincel, labrar un relieve, una cornisa. De tal modo el indígena empezó a infiltrar su propio dialecto en la estilística del maestro español; cobró ánimo, llegó a trabajar con independencia, a llevar a la piedra los antiguos símbolos de su raza. Permitiéale ilimitadas fantasías el estilo florido, pletórico (barroco) del que venía nutrido entonces el hombre blanco. En portadas, basamentos, frontispicios y arcos, tan felizmente agenciados para ello, introduce formas y elementos heredados de un pasado lejano, pero cuyo poder de sugestión subsistía, para él, intacto. Sacerdotes y maestros de obras poseían libros, grabados, trazas, bocetos, todo el bagaje de la tradición europea y de las fórmulas entonces de moda, a las que el profesional agregaba los recuerdos personales de sus años de aprendizaje. Pero, por su parte, el artífice indio vivía en constante contacto con su herencia atávica. Fácil es imaginar el sinnúmero de piezas de cerámica,
esculturas, adornos, telas y utensilios precolombinos que aún se encontrarían guardados o en uso entre los indígenas hace tres siglos. Eran tentadores, omnipresentes modelos. Poco hay de misterioso en el hecho de que motivos ornamentales cuya común presencia hemos comprobado en el patrimonio secular de las civilizaciones de Occidente y de la América prehispánica, resuciten súbitamente a fines del siglo XVII, al confundirse sus trayectorias en el arte “mestizo”. El fenómeno, más evidente o mejor explorado en la región andina, se afirma también en la mexicana.

Las hileras de esculturas de la Puerta del Sol, en Tiahuanacu, prefiguran la factura plana inseparable del arte “mestizo”: delineado el motivo sobre la superficie, se lo “reserva” ahuecando la piedra alrededor y formando un segundo plano de leve y uniforme profundidad. Los roles de la antigua escuela occidental constituían una aplicación ideal para tal procedimiento. Los copiaron los indios, pero al introducir entre ellos mascarones, representaron a estos “de perfil” y, por consiguiente, con un solo tallo brotando de la boca cuando buscaron unirlos con los elementos vegetales. Con el principio de simetría se cumplía repitiendo el ornato en el lado opuesto, en posición inversa. Se puede entrever así el origen del mascarón típico arequipeño.

Lo vemos en las orlas laterales de la portada de Paucarpata, 1680\textsuperscript{19}: el perfil de un guerrero con ondulante penacho de plumas, evocando los de la cerámica Mochica. (En la base de las orlas aparece un león, de tres cuartos, de cuya boca arranca, por medio de un doble tallo, toda la composición vegetal). El tipo se reproduce, aunque menos vistoso, en las orlas de Santo Domingo, de Arequipa, 1680\textsuperscript{20} y en las de Yanahuara, 1750\textsuperscript{21}. Cuatro mascarones de felinos, también de perfil y con un solo tallo grueso escapando de las fauces, aparecen en el frontón de la Casa del Moral, Arequipa, ca. 1740\textsuperscript{22}, junto con un guerrero de estampa nativa, empuñando lanzas (en armonía u oposición), con las espadas y mosquetes que

\textsuperscript{19} Documentos de arte colonial sudamericano, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, cuaderno X, lám. 25/26.
\textsuperscript{20} Ibid. cuaderno X, lám. 51.
\textsuperscript{21} HAROLD WETHEY, Colonial Architecture and Sculpture in Peru, Cambridge, Mass., 1949, fig. 206.
\textsuperscript{22} Documentos de arte colonial sudamericano, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, cuaderno X, lámina 54.
figuran a los costados.

Desviándonos en dirección al Titicaca, lo encontramos una última vez, siempre de perfil, en el entablamento de la portada norte de Puno, de 1754. Tres años después, la portada principal de la misma catedral de Puno ostenta, en la base de sus orlas, al estilo de Paucarpata, una fiera de cuerpo entero: de un primitivismo que la acerca a la de Recuay, arroja por la boca el tronco cuyo ramaje cubre toda la orla.

Del período de apogeo de Juli, cerca de 1700, data un mascarón que campea en el dintel de una casa señorial. Está de frente, a la usanza del medioevo europeo, pero sus facciones toscas lo relacionan con la estilística precolombina y los tallos ornamentales surgen potentes a ambos lados del labio inferior. De una adusta humanidad, con rasgos y tocado autóctonos, es el mascarón (frontal) de la puerta del baptisterio en Santiago de Pomata. De su boca salen tallos tiesos e inclinados hacia abajo, como los de San Marcos, en Venecia, mas terminan en frutos que Ricardo Mariategui Oliva interpreta como estilizaciones de piñas, aunque también podrían ser racimos de uvas, recordando el antiguo simbolismo cristiano de la vid, tantas veces vinculada con las tiges d’ornement.

En México, la catedral de Oaxaca ostenta en los estilobatos de su fachada, 1728, una decoración apretada, inextricable, de roleos entrelazados alrededor de un mascarón central del tipo de Pomata: rostro redondo, de cuya boca surgen simétricamente dos tallos ondulantes, para luego perderse en la maraña de la composición. Cerca están los atauriques de la cúpula, 1659, de los dominicos oaxaqueños, en los que trabajaron yeseros poblanos; no muy lejos, y más cercanas en el tiempo, las briosas yeserías de Tonantzintla, 1700, en las inmediaciones de Puebla. Desde el frontón de otro monumento de la región poblana, la Merced de Atlixco, un mascarón de cara tumefacta y atrevido relieve nos sorprende por su barroquismo; sus tiges d’ornement, enriquecidas con florones, se enroscan debajo de

---

23 Ibid., cuaderno IX, lám. 95.
24 Ibid., cuaderno VIII, lám. 143.
25 Una joya arquitectónica peruana: el templo de Santiago de Pomata, Lima, 1942, figura 51.
la barbilla.

Posterior a 1740 será una gran pila de piedra encontrada en la misión de San Cosme y San Damián, Paraguay26, en cuya faz anterior están esculpidos tres mascarones; de sus bocas (otros tantos orificios) arrancan nutridos ramajes ornamentales.

Cronológicamente, 1756, se coloca aquí el soporte-estípite de Cali, reproducido en el número 17 de ANALES. Considerado dentro de nuestra serie, se singulariza por tener un solo tallo ornamental mientras el mascarón está emplazado de frente. Mencionemos aún, a continuación, 1762, los mascarones de la fachada de San Francisco, de La Paz, Bolivia. Son curiosas innovaciones, refrescando un motivo gastado ya por siglos de uso. En la portada principal27, los tallos ornamentales se han convertido en espesas nervaduras, las de tres hojas injertadas en el cuello; en la lateral28, siete tallos aglutinados cuelgan de la boca, formando algo así como una barba estilizada. Algunos años más tarde, 1780, en Chucuito29, el artífice renuncia a la ficción decorativa: la ornamentación vegetal alterna con la animal, pero ya no brota de ella.

Cabe relacionar con el tallo ornamental el mascarón foliáceo (**foliate mask**), cuya cabellera está hecha de hojas, tal como la de Medusa la componían serpientes. Los ingleses le dicen “hombre verde” (**Green Man**).

Se encuentra a veces combinando cabellera y **tiges d’ornement** (así en Saint-Nectaire, Puy-de-Dôme hacia 115030) mientras en Saint-Benoît-sur-Loire, Loiret31, un capitel muestra un diablo con la cabeza (cara y cabello) enteramente formada de hojas escamosas, apretadas como las de un alcaucil. El gótico aprovecha “el hombre verde” (gablete en la catedral de Koln, 1322; misericordia en Lincoln, 1370). Pero es en el repertorio renacentista donde adquiere la delicadeza de un

---

27 **Documentos de arte colonial sudamericano**, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, cuad. vi, lám. 11.
28 Ibid., cuad. vi, lám. 25.
29 Ibid., cuad. ix, lám. 54.
30 **Raymond Rey**, *L’Art roman et ses origines*, Toulouse, 1945, lám. CXVII-B.
31 **Josef Gantner** y **Marcel Pobé**, *Gallia Romanica*, Wien.
perfil de fauno, insinuándose entre arabescos y otros caprichos (portada Norte del Duomo de Como, Lombardía).

Labrado con finura de buril adorna, 1520, el basamento de la Con Velha, de Lisboa, orgullo en su tiempo de Dom Manuel o Venturoso: un mascarón de frente entre dos de perfil. A algunos años de distancia ocurre la misma combinación tripartita en las puertas de madera de la catedral de Ulm (entonces Reichsstadt), uniendo en fantástico tocado las tres “cabelleras” y en impresionante triada los rostros, a los que la gubia (poco antes había caído Tenochtitlán en manos de Cortés) quiso prestar, diríase, la fiereza de rasgos aztecas. Por esos mismos años, 1523 (y muerto Boytcac, el genial iniciador del claustro de los jerónimos en Belém, Portugal), João de Castilho se aventuró a desfigurar la galería inferior del mismo, sobreponiéndole además otro piso de acento italianizante; allí, encima de nichos con estatuas de santos, plantó groseros, intolerables “hombres verdes” (uno de los errores de su tornadizo talento. Bien es cierto que, explotado sin discreción, el motivo se prestaba a deformaciones de gusto dudoso y, por contagio, a barroquísimas extravagancias. Véanse en el frontis de S. Doménico de Nardó, Puglia, 1743, al lado de auténticos foliate masks en los capiteles y en el entablamento, los estípites antropo-fito-morfos entre columnas y un niño) atlante en posición invertida. Una clave de 1772, debajo de un precioso balcón de la Vía Mirabelia, Siracusa, Sicilia, evidencia sin embargo que el prototipo aún no se había perdido.

En el arte ibero-americano no parece haber tenido mucha aceptación el Green
Fig. 1. Capitel románico de la Catedral. Tournai, Bélgica. Copyright A.C.L.

Fig. 2. Telamón de San Marcos, Venecia. Foto Dony.
Fig. 3. Mascara en la iglesia de Santiago, Pumata, Perú.
Foto Hans Mann.

Fig. 4. Felino en la portada de la Catedral, Puno, Perú.
Foto Hans Mann.
Fig. 5. Estilobato de la Catedral, Oaxaca, México.
Foto Domy.
Fig. 6. “Hombre verde” en La Concepción Vieja, Lisboa, Portugal.
Foto Domy.

Fig. 7. Puerta de la Catedral, Ulm, Württemberg, Alemania.
Foto Domy.
Fig. 8. Frontis de Santo Domingo, Nardó, Puglia, Italia.
Foto Dony.
Fig. 9. Balcon en via Mirabelle, Siracusa, Sicilia, Italia.
Foto Denny.
Man, posiblemente porque en la mente del artífice indígena no despertaba ninguna resonancia atávica. Un sólo ejemplo conozco: los mascarones angulares del entablamento en la muy española Casa de los Cuatro Bustos, del Cuzco\textsuperscript{32}. Apenas merecen ser traídos a colación los de un luneto de Santa Cruz, de Juli\textsuperscript{33}, muy estilizados.

\textbf{Paul Dony}

\textsuperscript{32} Documentos de arte colonial sudamericano, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, cuad. XII, lám. 69.
\textsuperscript{33} Ibid., cuad. vile, lám. 107.
RELACIONES DOCUMENTALES

ACERCA DE LAS OBRAS DE RECONSTRUCCION DEL
CABILDO DE SALTA EN EL SIGLO XVIII

En el número 18 de ANALES hice conocer un expediente que se refiere a la construcción de la torre del Cabildo de Salta. En esta oportunidad publico otro que se conserva trunco (le faltan las 55 primeras fojas) en el Archivo y Biblioteca Históricos de Salta, porque considero que también, como el anterior, arroja nueva luz sobre el complicado proceso de construcción del hermoso Cabildo salterio.

El documento contiene una rendición de cuentas muy detallada de importantes trabajos realizados en el año 1789 para concluir la obra de las Cassas Capitulares de Cavildo, los cuales creo que deben ser la culminación de otros trabajos realizados en los años precedentes.

Los investigadores no se ponían de acuerdo acerca de si el mérito por haber realizado las obras de reconstrucción del Cabildo de Salta, correspondía al Gobernador Mestre o a su sucesor García de León y Pizarro. El investigador Edberito Oscar Acevedo, en su libro “La Intendencia de Salta del Tucumán en el Virreinato del Río de La Plata”, Mendoza, 1965, pág. 167, demuestra documentadamente que se debe a Mestre la reconstrucción del Cabildo. El documento que publico aquí ratifica tal circunstancia. De él resulta que el primer Gobernador Intendente de Salta no solamente llevó adelante esos trabajos como funcionario, sino que puso de su propio bolsillo la suma de doscientos pesos para contribuir a la construcción del balcón volado que ostenta el Cabildo. Pero el nombre de Pizarro queda unido también a la historia del edificio porque él contribuyó también a su embellecimiento con la construcción de la simpática torre.
El documento trae interesante información que no dudo será apreciada por los especialistas. Sólo haré notar aquí, que de él surge que don Francisco Torán fue el carpintero que ejecutó todos los trabajos de su ramo en la obra del Cabildo, los que comprenden desde la confección de algunos muebles hasta la escalera que lleva a la parte superior de la casa y también el balcón volado que ya he mencionado, verdadero alarde de elegancia. Torán debió tallar con sus propias manos las deliciosas ménsulas que soportan el balcón. A éste se le colocó como adorno en cada punta un león de metal amarillo.

El expediente nos informa también que Tomás Cabrera, sin dudas el mismo célebrado artista pintor e imaginero salteño, actuaba también en el papel de Maestro Mayor de pintura, a cuyo cargo estuvieron los oficiales pintores que trabajaron en el Cabildo. Cabe agregar que en un impreso que forma parte de mi colección, publicado en Madrid en la imprenta real en 1790, titulado NOTICIA DE LAS FIESTAS CELEBRADAS POR LA CIUDAD DE SALTA... EN LA PROCLAMACIÓN DEL SEÑOR REY DON CARLOS IV. AÑO DE 1789, se expresa que las Casas consistoriales... se concluyeron y pintaron para este fin [las fiestas de proclamación de Carlos IV] con balcones de fierro en 75 varas que tienen de frente, y son de las más vistosas de este Reyno. En oportunidad de tal celebración se colocaron en el balcón volado del Cabildo los retratos de los Reyes, Carlos IV y su mujer, bazo un primoroso dosel.

El expediente que a continuación se transcribe se encuentra registrado en el Archivo de Salta bajo la siguiente nomenclatura: año 1789, carpeta 17, exp. 35, y se caratula Razón de lo Gasto en pinturas y Fierro para el Cabildo de la ciudad de Salta presentada por Enrique Aresti. Otras notas. La buena voluntad del ex director del Archivo, don Miguel Angel Salom, y la del secretario, don Ramón N. Costello, han hecho posible esta publicación.

ANÍBAL AGUIRRE SARAVIA
Nº 1” Razón de lo Gastado en pinturas y Fierro p. el Cavildo de la Ciudad de Salta pr. ord. del Señor Govor. arreglado a una minuta que me entrego ami salida Dn. Pedro Ignacio Lopez Reg“r. de dha Ciudad quien me entrego 500” p. par dhas compras

Por” 30 rr. que importo la condicion de 500 p. ......................... 8

desde Salta a B. Ayr. a razón de 6 rr. p. % .......................... 003 6

Por” 6” Tarros de Aceite de Linaza con 8 lb. 12 onz.

tarro  ............................................................................. a 4 p.  ...... 024 “

Por” 4 a. de Alvayalde que aten 100 lbs. .......... a 3 rr. .......... 037 4

Por” 2 lb. Mermelón fino ........................................... a 5 p. . 010 “

Por” 1 lb. azul de Prusia .......................................... a id. .............. 005 “

Por” 2 lb. asarcon ....................................................... a 2 rr. .......... 000 4

Por 25 lb. Cardenillo ............................................... a 10 rr .......... 031 2

Por” 5 lb. de Ocre ......................................................... a 2 rr. .......... 001 2

Por” 2 lb. de Oro Pimenta ............................................ a 3 p. .......... 006 “

Por” 2” Caxoncitos llevo el Carpintero ............... 21 rr .......... 002 5

Por” 6 rr. q. llevaron pr. el Cuero y retovar dhos Caxones 000 6

Por” 30 rr. queze pagaron de dros en la Aduana de Bs. Ayrs. por la Alcabala
q. adeudaron dhas Pinturas ..................................................... 003 6
Por” 4 rr. quese pagaron de Carretillas
p’. acarrear todo a la Aduana………………………………..000.4
Por” 79 a. 21” lbs, de Avradillo ............................... a 10 ps. 204 4 %
Por” 39” a 14” lbs. de Planchuela .................................097 7 %
Por” dro de Ramo de Guerra ........................................... 007 3
Por” dro de Alcavala .......................................................... 010 5
Por 4 rr. de la Guia .............................................................. 000 4
Por 4 rr. de la Guia delas pinturas ....................................000 4
Sigue ala Buelta .................................................................. 448 3

[Folio 57 vta.]
Por la suma de la Buelta ....................................................... 448 3
Por” el Flete de 119 a 10 lbs. a 175 ps. Carreta de 150 a Carga 1401
Por” 20 rr. Carretillas y Mandaderos p’. acarrear todo a
la Aduana ............................................................................ 002 4

Cargo 591 0

Por” 500 p$. quese entregaron
515” p$. .......................................................... 515 “
Por” 15 p’. de un 3 p % de aum’.

descargo 076 “

Segun Parese seme resta la Cantidad de 76” p’. S. Y.
Salta y 7°. 20 de 1789”

Enrique Aresti

Resivi del S”. rexidor d”. Ign”. Lopez la Cantidad de setenta y seis p’., por resto
de la Cuenta de arrive. Salta y octubre 17 de 1789.

Enrique Aresti
[Folio 58]

N. 2°  Recivi de Dn. Pedro Ignacio Lopez Regidor diputado de obras publicas
diez pesos importe de la conduccion de dos Caxones que me entrego en Buena. Ay°.
dn. Enrrique Aresti para entregar en esta a dho Señor pertenecientes a la obra de las
Casas Capitulares que fueron de azeite Linasas, y colores, para su resguardo le doy
este en Salta y Noviembre 16 a 1789.
Son 10 p°.

José de Uriburu

[Octavo de papel 59]

N. 3°  Recevi del S°. Rex°. d°. Pedro Inacio Lopes quarenta p°. por una Silla
poltrona para este Il°. Cavildo, la que me ha tenido de Costo mui cerca de Sesenta.
Salta Agosto 14 de 1789.
Son 40 p°.

Franco. Manuel Costas

[Octavo de papel 60]

Quenta del Costo q°. ha tenido, la Silla y Cojín, que se mando comprar, y
hasser, para el S°. Govd°. de Orden de su Señoría y del Il°. Cav°.

N. 3°  Por 40 p°. q°. costo dha Silla como consta del recivo de Dn. Fran°. Manuel
Costas ........................................................................................................40 ps.

3 2/1 v°. de terciopelo Carmesí comprado á d°. Fermín de
Chichipía á 6 2/1 p°...........................................................................22...4
4 libras 7 adarmes de Galón fino á 4 ps. libra .........................17...6
1 1/4 libras de hilo de Oro fino á 3 p°. libra .................................3...6
1 2/1 libras de Seda carmesí á 8 r°. .................................1...4
4 rr°. de las Ormillas pra las borlas del Cojín ............................4
4 p°. de Chuna de les borlas del Cojín ..............................4
1 2/1 va. de Crudo pra dho Cojín á 4 r° .................................6
7 2/1 vs. de Choleta Amarilla pra la volsa de la silla á 4 r°........3...6
6 rr. de Chuna de dha volsa, y 2 rr. de seda …………………..1
6 rr. de Media Libra. de Sera Castilla pra dar Lustre ála Silla…………6
8 p. pagados á d. Franço. Toran, por los bastidor. de la Silla
conponer las Serdas, Clavar dha silla, y clavos …………………….. 8
Salta y Sep. 6 de 1789 años
Pedro Ygnacio Lopez

[Folio 61]
N. 4" Recivi de los Señores Diputados de Obras Publicas Quarenta y Cinco p.
Importe de un Chuse, q. e. mandaron haser para las bancas de Cavildo - Salta 26 de
Junio de 89.
Simphoroso Jph de Rioxa

[Folio 62]
N. 5" Recivi del Señor Regidor diputado de obras públicas diez y nueve pesos
importe de una Alfombra para el Cavildo y para su resguardo le doy este en Salta y
Sep. 2 de 1789.
Juan Ant. de Usandavaras

[Folio 63]
N. 5" Rezebi del Sr. Rejidor diputado Dn. Pedro Ignacio Lopez quatro pesos
Importe de los flecos que se puso ala Alfombra que sirbe a los pies del Sr.
Gobernador y al chuse de la Mesa de las Mazas y para su resguardo doy este en
Salta y Septiembre 2 de 1789.
Jacinta Lopez

[Folio 64]
N. 6" Conste poreste como yo D. Franço Toran Maestro de Carpinteria que e
trabajado la Obra de escala para subir a los altos de las Casas Capitulares de Cabildo y para los pasamanos de los Balcones y otros remiendos sean Inbertido Quarenta y ocho palos de algarrobo que sean Comprado a barios Indíviduos los que an costado a dos pesos cada uno Importan Nobenta y seis pesos los mismos que he resebido para Pagarlos del Sór. Rejidor Diputado Dn. Pedro Ignacio Lopez y para que acredite esta Partida le doy este en Salta y Julio 20 de 1789.

Franco Toran

[Folio 65]

N. 10° Rezeví del Sór. Regidor Superintendente de obras Publicas Dn. Pedro Ignacio Lopez nueve p$. seis rr$. importe de sincuenta y dos carretas de Arena q$. hé echado para las obras de Cavildo, y para q$. conste lo firme en Salta y siete de Mayo de mil setecientos ochenta y nueve años.

Domingo Hoyos


Pedro de Elexalde

N. 10° Rezeví del Sor. Regidor y Superintendente de obras Publicas doze p$. tres rr$. de sesenta y seis carradas de Arena y q$. han echado pra Obra de Cavildo en Salta y Julio 15 de 1789 a$.

Domingo Hoyos

N. 8° Recivi diez y seis pesos de d$. Pedro Ignacio Lopez diputado de obras publicas por diez y seis fanegas de cal y para su resguardo le firme este en Salta y Agosto 6 de 1789.

Felis Sanchez
Recivi veinte pesos de dº. Pedro Ignacio Lopez diputado de obras publicas por otras tantas fanegas de cal para la obra de las Casas Capitulares: Salta y Agº. 23 de 1789.
Félix Sánchez

[Folio 66]
N. 9º
Conste por este como le tengo vendido a dº. Franço. Toran dose Tirantes para la obra de Cabildo, cuyo inporte me á entregado el Sº. Regidor dº. Pedro Ignacio Lopes que á tres p'. cada uno son treinta y seis p'. y para que haga constar me ha pedido resivo, en Salta y Mayo 21 de 1789 años.
Son 36 pesos
Nicolás Sagredo

[Folio 67]
N. 11º
Por este conste haver resevido de Dº. Pedro Ignacio Lopez el inporte de cincuenta y ocho caretadas de piedra loza qº. hemos echado entre Esteban Dias, y Juan Urusagasti qº á quatro r. costaron veinte y nueve p. haviendo dado refacion de ocho caretadas, por ser obra Publica de la Ciudad, y para qº. conste le dimos este á su pedimiento. en Salta en 4 de Agosto de 1789 aº.
A ruego de Esteban Dias, y de Juan Urusagasti por no saber firmar; y como Tgo. Juan Gomales

[Folio 68]
N. 12º
Recivi del Sº. Rejidor dº. Ignacio Lopez, Diputado para las obras de las Cassas Capitulares: setenta y cinco pesos, valor de ciento quarenta y seis Carretadas de Piedra Laja, y quatro de Arena de Mojo Toro.
Salta Septº. 28 de 1789.
Son 75 pesos
Mig. Vizº. de Solá
[Folio 69]

N. 13º He resivido del S.or. Rexidor diputado de obras Publicas Dn. Pedro Ignacio Lopess veinte y sinco pˢ. de qᵗᵃ. de dosientas rastras de rama pra quemar los ladrillos, o beldosas, y para su resguardo le doy este resivo en Salta y Mayo 22 de 1789 aˢ.

Arruego de Dn. Baptn. Alvarrasín; Fernando Gaete

N. 13º He recivido del S.or. Rexidor diputado de obras Publicas Dn. Ignacio Lopes. Doce pesos quatro rreales de qᵗᵃ. de cien rastras de rama pᵗ. quemar los ladrillos, o beldosas, y pˢ. su resguardo le doy este revivo en Salta, y Mayo 22, de 1789 arᵗ.

A ruego de José Mariano Burgos de Talina.

Pedro Joset Gonzalez

[Folio 70]

N. 14º Rezevi del S.or. Regidor, diputado de obras Publicas Dn. Pedro Ignacio Lopes quinse pˢ. del acareo de tres mil, y tantas veldosas, á quatro rᵗ. el tiento qᵗᵉ. fueron pra las obras de Cavᵈo. y para qᵗᵉ. conste lo firme en Salta y Julio 1 de 1789 aˢ.

Tomas Cabrera

N. 16º Rezeví de dho Sفور. por el inporte de dosientas texas qe. á rasson de treinta y ocho pᵗ. el Millar, se ha pagado por las dosientas siete pˢ. seis rᵗ. y por hallarme pagado doy el presente en Salta y Agosto 3 de 1789 aˢ.

Tomas Cabrera

[Folio 71]

Quenta de la Obra del Ilustre Cabildo queda Do. Franco. Thoran pᵗ. la Escala, y pasamanos.

Entablado. Ciento Veinte, y Cinco pᵗ. .......................................................... 125
Por el balcon bolado ciento y ocho p$. .................................................. 108
Suma ............................................................................................................ 233

N. 16"
Conste por este tener recivido la cantidad de doscientos pesos en plata
que me ha entregado el Sor. Regidor Superintendente de obras publicas de qüenta
de mi trabaxo en las Casas de Cabildo con rebaxa de treinta y tres pesos que seme
ha hecho de su justo valor los que por zeder al bien publico, me doy por pagado
con dha cantidad recivida, y para que conste y sirva de resguardo doy este recivo.
En Salta y Julio 20 de 1789.

Franco. Toran

N. 17"
Recivi del Sr. Regidor Subperyntendent de hobras publicas d$n. Pedro
Ignacio Lopez ciento quarenta y nuebe pesos Importe de diez y nuebe Rejas para
los altos de las Casas Capitulares de Cabildo cuia cantidad es de mi trabajo personal
Llebando por diez y seis delas a ocho p$. de echura y por tres asiete: haciendo una
gracia equitativa en toda la obra pues siendo para Particulares noseme pagaba con
diez pesos cada una pero esta gracia ha sido por ser hobra Publica y haberse
ynteresado en ella el Sr. Governador Intendente, con quien precedió dho ajuste, y
para su resguardo le firmo este en Salta en 18? de Agosto de 1789.
Josef Manuel Marzan y Montes

[Folio 72]

N. 18"
Rezebi del S$or. Rejidor D$n. Pedro Ignacio Lopes veinte pesos para pagar
quatro Tablas de pacaray largas de cinco y media baras y tres quartas de ancho para
el Balcon bolado de las Casas Capitulares las que compre a D$n. Jph Guelgo y para a
encoitar esta partida me a pedido dho S$or. de resibo de dhos pesos como Maestro
de Carpinteria que e corrido, o trabajado dha obra. Salta y Septiembre 22 de 1789.

Franco. Toran
[Folio 73]
N. 19"  
Recibi del Sor. Rexor. Diputado d°. Pedro Igno. Lopez, la cantidad de veinte, y dos p. correas. importe de Dos Leones de Metal Amarillo, q°. me compró p°. el adorno del Balcón de las Casas Capitulares de esta Ciudad. Salta y Agto. 10 de 89.

Antonio Honrurvio

[Folio 74]
N. 20"  
Recevi del Sor. Regidor diputado d°. Pedro Inacio Lopez trece ps. impte. de un Escañito hecho de mi Madera en siete p°. y seis p°. de una Mesa pa. los Maseros de Cavdo. uno; y otro y p°. qe. coste le doy este en Salta Spvre. 1° de 1789.

Franco. Toran

[Folio 75]
N. 21"  
Qta. de las obras que tengo trabajadas para el Cabildo=  
Primeramente. las dos Puertesitas pa. la asotea importan 4 p° ......................... 04  
por tres Bisagras de fierro y dos rr°. de clavos son 1 p°. 3 r°. ......................... 01 3  
p°. los dos marcos del Poso con la roldana de arriva 13 p°. .........................13  
p°. la compostura de la retoba seis p° .................................................06  
Cargo de dhas obras importan ............................................................. 24 3  

Franco Toran

Hallome pagado p°. el Sr. Rejidor D°. Pedro Ignacio Lopez de la quenta de arriba y para su resguardo le doy este en Salta y Septiembre 20 de 1789.

Franco. Toran

[Folio 76]
N. 22"  
Recivi del Sr. Regidor superintendente de obras publicas D°. Pedro Ignacio Lopez ciento treinta y quatro p°. de mi trabaxo personal desde el dia 10 de
Maio en que he trabajado en las Casas Capitulares de Cavildo ganando dos pesos diarios y haziendo gracia de quatro r$ por ser obra publica en que el público me paga veinte rr$, por ser Maestro de Alarife examinado, y para que conste y le sirva de resguardo doy este oy día 6 de agosto de 1789 años en que seso en el trabaxo.
Son 134 p$.

Felipe Gonzalez

[Folio 77]

Resebi del Sr. Rejidor diputado Dn. Pedro Ignacio lopez cinquenta y tres pesos seis rr$. Importe de mi trabajo personal, en la obra de las Casas Capitulares es asaber quarenta y tres días a dies rr$ por día como oficial de Arbañil los mismos q$ gano al Publico y por aliarme pagado enteram$ doy este resibo en Salta y Agosto 1º de 1789.

A ruego de Prudencio Armella

Pedro Crus

[Folio 78]

Conste por este allarme pagado por el Sr. Rejidor Dn. Pedro Ignacio Lopes de tres días que e trabajado como oficial de Arbañil en las Casas Capitulares de Cabildo que anuebe rr$ por día son catorse pesos cinco rr$ y para que conste le doy este en Salta y Junio 6 de 1789.

Franco. Antonio Guertas

[Folio 79]

Conste por este allarme pagado de mi trabajo personal de Cinquenta y dos dias que etrabajado como oficial de alarife a dies r$ por día que hasen la Cantidad de sesenta y cinco p$, de los que meallo pagado y para que conste le doy este resibo en Salta en 4 de Septiembre de 1789.

Arruego de Thoribio Arredondo. Julian Chabes
[Folio 80]
N. 26"  Recebi del Señor, Rexidor Diputado Dn. Pedro Inacio Lopez treinta y un pesos dos rr^s. inporte de beinte y sinco días de mi trabajo personal a dies rr^s. por día como oficial de albañil Salta y Julio 6 de 1789.

Arruego de Antonio Pacheco
Luis de Refojos

[Folio 81]
N. 27"  Coste por este allarme pagado de Beinte y quatro días que he trabajado personalmente como Maestro de Albañil en las Casas de Cabildo los que me ha pagado a trese rr^s. cada día que asen treinta y anuebe pesos los que he recibido del Señor Regidor Dn. Pedro Inacio Lopez como Diputado de dha obra; Salta y Agosto 4 de 1789.

Arruego de Jph Cornejo
Luis de Refojos

[Folio 82]
N. 28"  Quenta de lo cf. se ha gastado esta semana

It. mas pr. 76, presos .......................................................... 3 p^s.
Iten mas p^s. el gasto de la cosina .................................................. 3 r^s.
Itmas p^s. libra y media de ierva ........................................... 3 rs. tres maestros
It. mas por un sedaso fino para sentir el ladrillo y la arena .......... 6  6 r^s.
It. mas p^s. mi trabajo quatro días 2 p^s.
It. mas 6 p^s. y medio r^j. ............................................................ 6 p^s. 1/2

[Folio 83]
primte. 5 p^s. de enpanadas ...................................................... 5
It. m^s. por 5 días de trabajo ................................................. 2  4
It. m^s. por lb de Azucar y otra de yerva .................................... 0  6
It. m^s. por el almuerzo de el Maistro Albañil ........................... 0  5
It. m$. por 1 mate y bonvilla .................................................. 0 2
It. m$. por leña aji sal y sevollas ................................................. 0 2 1/2
It. m$. por mi trabajo ................................................................. 2 4

11 1 1/2

Por 6 p$. de enpana. p$. los Presos del orno ......................... 6
It. mas p$. 2 Presos a 1/2 cada uno ...................................... 3
It. m$. por el almuerzo del maeso. Alvañl. ......................... 0 5
It. m$. por 1 lb. de Asucar y otra de Yerva ......................... 0 6
It. m$. p$. leña Aji sal y sevolla ............................................. 0 2 1/2
It. m$. p$. 6 días de mi trabajo ............................................. 3
Todo suma .............................................................................. 13 5 1/2

el dia 8 de Mallo enpseo a travajar
Quenta de lo qe. se a Travajado en la Escala del Cavildo

Asaver

Primeram$. P$. 19 presos y los Negros de S$. Francsco. dia Jueves se gasto
p$. empan$. .............................................................................. 1
It. dia viernes se gasto pa. Id. ................................................. 1
It. dia savado pa. Id. .................................................................
It. en el dia viernes y savado p$. 5 Presos en 2 días a
1/2 cada uno ........................................................................ 0 5
It. mas 5 presos q$. han trabajado una semana importa .. 1 7
It. mas de esta semana p$. sevollas aji leña y sal ............. 0 3
It. mas 1 lb. de Azucar y otra de Yerva a 2 rr$. a 4 la Azucar ................................................................. 0 6
Quenta y Razon de lo que se gastado en esta semana
Primeramente. p. los Prezos q. Travajan en san Franco ......3
It. m. por 8 prezos que trava. en el Cavildo .................2 4
It. m. p. el almuerzo p. el maist. .................................0 5
It. m. p. 1 lb. de Azucar y otra de Yerva .........................0 6
It. m. p. aji leña sal y sevolas. .....................................0 2 1/2
It. m. p. 5 días de mi Trav o ...............................2 4
Suma todo 9 ps. 5 1/2 rr.

[Folio 83 vta.]
Lo q. tienen gastado en esta semana d. Pedro Estrada.
Por 5 días de trabajo q. han trabajado los presos en el horno de S. Franco.

Por 6 días de trabajo de los Presos de la Carsel

en el horno de S. Franco.
It. mas por 10 presos q<sup>e</sup> an trabajado en el Cavildo esta sem<sup>a</sup>.

<table>
<thead>
<tr>
<th>Descripción</th>
<th>Coste</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>a medio cada uno</td>
<td>3 6&lt;sup&gt;1/2&lt;/sup&gt;</td>
</tr>
<tr>
<td>It. mas p&lt;sup&gt;s&lt;/sup&gt;. la cosina aji leña seva. y sal</td>
<td>0 2&lt;sup&gt;1/2&lt;/sup&gt;</td>
</tr>
<tr>
<td>It. mas por una lb. de asucr. y otra de yera.</td>
<td>0 6</td>
</tr>
<tr>
<td>It. mas p&lt;sup&gt;s&lt;/sup&gt;. el almuerzo del Maistro Alvl.</td>
<td>0 6</td>
</tr>
<tr>
<td>It. mas p&lt;sup&gt;r&lt;/sup&gt;. mi trabajo a 4 rr&lt;sup&gt;r&lt;/sup&gt;. p&lt;sup&gt;r&lt;/sup&gt;. dia</td>
<td>3</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>14 4&lt;sup&gt;1/2&lt;/sup&gt;</td>
</tr>
</tbody>
</table>

Segun parece esta cuenta importa catorse ps. cuatro y medio rr<sup>r</sup>.

[Folio 84]

Razn. del diario q<sup>e</sup>. se ha dado a los pres<sup>s</sup>. y [ilegible].  P.<sup>s</sup>R.<sup>s</sup>.  
Primeram<sup>e</sup>. p<sup>r</sup> diez y nueve rr<sup>r</sup>. de empanada. P.<sup>s</sup>. los prez 2 3
Itm. mas cinco días de Trabajo, p<sup>n</sup>. ocho prezos a medio cada uno importa veinte rr<sup>r</sup>. ...........................................2 4
p<sup>r</sup>. una libra de llerva y otra de Azucar seis rr<sup>s</sup>. ...........................................6
Itm. p<sup>r</sup>. el almuerzo del Maestro alvanil cinco rr<sup>s</sup>. ............................5
Itm. mas pr. leña, aji, sebolla, y sal, dos rr<sup>s</sup>. y medio ............2<sup>1/2</sup>
Itm. mas. mi Trabajo beinte rr<sup>n</sup>. ........................................................2 4

Suma la cuenta 9 ¼

Razn. del diario q<sup>e</sup>. ha hecho esta semana ..................... P.<sup>s</sup>. R.<sup>s</sup>. 
Por quatro dias y medio, de trabajo a dose presos cada uno importa veinte y siete rr<sup>r</sup> 3 3
Itm. una lib<sup>r</sup>. de Azucar y otra de Yerb<sup>r</sup>. seis rr<sup>r</sup>. .........................6
Itm. p<sup>r</sup>. leña aji seboll<sup>r</sup>. y sal dos rr<sup>s</sup>. y medio .................2<sup>1/2</sup>
Itm. p<sup>s</sup>. el almuerzo del Maestro albañil cuatro rr<sup>s</sup>. .......................4
Itm. p<sup>r</sup>. quatro días, y medio de mi Trabajo diez y ocho rr<sup>r</sup>......2 2

Suma la Cuenta 7 1<sup>1/2</sup>
Razon del diario que ha echo esta semana ................... P. R.
Por 18 presos .......................................................... 4…4
Itm. m. por leña aji sevollas y sal ................................. 3
Itm. por lb. de asucar y otra de Yerva ............................. 6
Itm. por el almuerzo del Maistro Albañil ......................... 6
It. M. por una olla para la cocina ................................. 1
Itm. por mi Travajo ..................................................... 3--

Suma la cuenta 9 4

[Folio 84 vta.]
Razon del diario que ha echo esta semana ........... P. R.
Prim. por 18 presos ..................................................... 3 6
It. mas por el Almuerzo del Maistro Albañil .............. 0 5
It mas por 1 lb. de Azucar y otra de Yerva .............. 0 6
It mas por el gasto de la cosina ................................. 0 3
It mas por mi Travajo de 6 dias ............................... 3--

Suma la cuenta 8

Razon del diario que ha echo esta semana .......... P. R.
Por 5 dias de Travajo ................................................. 3 6
Por el almuerzo del Maistro Albañil ......................... 5 5
It mas por 1 lb. de Asucar y otra de Yerva .............. 0 6
It mas por el gasto de cosina ................................. 5 3
It mas por mi Travajo ............................................. 2 4

Suma esta cuenta 8

Razon del diario que ha echo esta semana .......... P. R.
Primeramente por 6 dias de Travajo a 16 Presos ......... 4 4
It mas por 1 lb. de Asucar y otra de Yerva ................ 0 6
It mas por el almuerzo del Maistro…………………….. 0 6
It mas para la cosina .................................................. 5 3
It. mas por mi trabajo .................................................2 4
Suma esta cuenta 8 3

Razon del diario que ha echo esta semana ...................... Pn. Rs.
It mas por 17 Presos para la mantencion ...................... 4 4
mas por 1 lb. de Asucar y otra de Yerva ...................... 0 6
mas por el Almuerzo del Maistro Alvañil ...................... 0 4
mas por el gasto de la cocina ...................................... 0 3
mas por mi Trabajo de 6 dias .......................................3
Suma la cuenta 9 1

[Folio 85]
Razon de lo que ha gastado esta semana ....................... Pn. Rs.
It mas por 16 presos ..................................................... 4 4
It mas por el gasto de la cosina ..................................... 0 3
It mas por 2 libras de Yerva ......................................... 0 4
It mas por 3 cueros en .................................................. 1 4
It mas por 6 dias de Trabajo .......................................... 3
Suma esta cuenta 9 7

Razon de lo que ha gastado esta semana ....................... Pn. Rs.
Primeramente p’. 10 y 6 presos .................................. 4 4
It mas p’. 2 libras de Yerva ................................. 4
It. mas p’. seis dias de mi trabajo .................................3
Suma esta cuenta 8 ps. 3 rs.

Razon de lo que ha gastado esta semana ....................... Pn. Rs.
Primeramente p’. dies y seis presos ......................... 4 4
It mas p’. dos libras de llerva  ........................................ 4
It mas p’. el gasto de la cosina  ........................................ 3
It mas pr. 3 rª. [ilegible] para la obra  .............................. 6
It mas p’. mi trabajo 6 días ............................................. 3 0
Suma esta cuenta 9 ps. 1 rl.

Razon de lo que ha gastado esta semana .......................... Pª. Rª.
It, mas p’. 5 días de Travajo ........................................... 3 6
It mas pª. la cosina .......................................................... 3
It mas pª. 2 libras de llerva ................................................. 4
It. mas pª. 5 días de Travajo ............................................... 2 4
Suma esta cuenta 7 ps. 1 rl.

[Folio 85 vta.]
Razon de lo que agastado esta semana ......................... Ps. Rs.
Primeramente pa. la comida .......................................... 4 4
It. mas p’. 2 libras de llerva ............................................. — 4
It. mas p’. leña aji sebolla y sal ..................................... — 3
It. mas p’. 2 días de mi Travajo ...................................... — 3
Suma esta cuenta 8 ps. 3 rl.

Razon de lo que ha gastado esta semana ....................... Ps. Rs.
Primeramente pª. la comida ........................................... 4 4
It. mas pª. 2 libras de llerba .......................................... — 4
It. mas pª. leña aji sebolla y sal ..................................... — 3
It. mas pª. mi Travajo 6 días ......................................... — 3
Suma esta cuenta 8 pª. 3 rª.

Razon de lo que ha gastado esta semana ....................... Pª. Rª.
Primeramente pa. la cosina ......................................................... 4 4
Yt. mas p̃. 2 libras de llerba ......................................................... 4
Yt. mas p̃. leña aji sebolla y sal ..................................................... 3
Yt. mas p̃. 6 días de mi Travajo .................................................. — 3
Suma esta Cuenta 8 p̃. 4 rς.

Razon de lo que ha gastado esta semana .............................. Pς. Rς.
Primeramente p̃. la cosina ......................................................... 4 4
Yt. mas p̃. 2 libras de llerba ......................................................... 4
Yt. mas p̃. leña aji sebolla y sal ..................................................... 3
Yt mas p̃. 1 olla ....................................................................... un 1
Yt. mas pr. Mi Travajo 6 días .................................................. — 3
Suma esta Cuenta 8 p̃. 4 rς.

[Folio 86]
Razon de lo que ha gastado esta semana .............................. Pς. Rς.
Yt. mas p̃. la cosina ................................................................. 4 4
Yt. mas p̃. 2 libras de Yerva ......................................................... 4

Yt. mas p̃. leña aji sebolla y sal ..................................................... — 3
Yt. mas p̃. mi Trabajo 6 días .................................................. — 3
Suma esta cuenta 8 p̃. 3 rς.

Digo yo D. Pedro Estrada como mayor Domo de la obra de las Casas Capitulares de Cabildo ser esta la quenta Cue ellebado de los gastos Imbertidos en dar de comer a los Presos que an trabajado en dha obra asi mismo en dar mate a los Maistros que an trabajado como se bera en su partidas semanales la Cue monta de gastos ciento y cinquenta pesos tres y medio rrς. asi mismo se alía las partidas de mi asistencia que son Ciento veinte y seis días Cue a quatro rrς. ase santa y tres ps. todo
lo qual me tiene pagado el Sr. rejidor diputado Dn. Pedro Ignacio Lopes y por ser verdad todo lo que llevo expresado y ser sierto todo lo que expresa este quadernito original según lo mandaba asentar por no saber yo escribir y allándome gravemente enfermo en cama esido recombenido por dho Sór. Rejidor por la quenta de gastos y no abier tiempo ni poder mandar sacar en limpio se lo entregue mandando poner esta nota o resibo para Cue documente dhaspartidas las Cue juro por Dios Nro. Sór. ser siertas en todas sus partes y p'. no saber firmar Rogue a Dn. Franco. de la Cuesta lo hisiera por mi en Salta en 6 días del mes de Octubre de 1789.

A rruego de Dn. Pedro Estrada
Franco. de la Cuesta

[Folio 87]

Resivi del Sór. Regidor diputado de sinco días de trabajo á quatro rrs. por rasson de ration pra comer Cue lo demas es por la pensión, y derama q'. devía dar á qta. de la pension gral de la q'. se me comuta, y para q'. conste lo firme en Salta y Sepbre. 30 de 1789 a'.

Juan Bautta. Chavez

[Folio 88]

Conste p'. este q'. los ofiziales Isidro Paiva, Justo Cabrera, Antonio. Tavoaday y Franco. hoyos ofisiales Pintores han trabajado treinta y ocho jornales ó días y seles pago á litro. rr'. p'. dia p'. modo de ration valiendo su trabajo algo mas cuya pension se les conmuto en la q'. devian dar ó pencionados en las fiestas R'. los q'. fueron llamados y pagados p'. mi como Mro. Mayor en dha facultad y p'. q'. haga constar le doy este en Salta y Septiembre 22 de 1789 a'.

Tomás Cabrera
[Folio 89]
N. 30°
Recevi del Sor. Rejidor diputado Dn. Pedro Ignacio Lopez doce pesos seis reales importe de Cuatrocientos lagrillos qe. suplimos pa. la obra de cavildo 200 mi Padre Dn. Antonio Figueroa de quien tengo orden p°. cobrarlos y los vendí 200 mios qe. ambas particias importan dichos pesos de los qe. estoy pagado Salta y Diciembre 10 de 1789 años = tienen este precio por ser excesivo su calibre, ó marca.

y S°. Millan

[Folio 90]
N. 31°
Conste por este como le tengo vendido al Sor. Regidor diputado de obras Publicas Dn. Pedro Ignacio Lopez, tres caretadas de paja, á veinte y dos rr°. cada careta, qe. he resivido su inpte. qe. son ocho ps. dos rr°. de las tres, y para qe. conste, ó documento dha partica le doy este en Salta y Agosto 11 de 1789 años.

Son 8 p°. 2 rr°.

Antonio Olmo

[Folio 91]
Quenta Cue doy Yo el mayordomo de la obra de las Casas Capitulares, de lo qe. se ha gastado, en Materiales, [ilegible] en toda la obra son los sigtes.

N. 31°
Por 3° caretadas de paja conprada á dn. Antonio Olmos á 22 r°. 8…..2
Por 16 Libs. de clavos de fierro pra clavar todas las tablas
del balcon á 4 r°.……………………………………………………………8
14 cueros qe. se han conprado pra toda la obra á 4 r°. …………………7
1 p°. Ce. se gasto en el acareo de las lossas de la jente
qe. la trajo de la Ysla de abio…………………………………………1
1 p°. de la adovera pra las baldosas ..............................1
por 3 ollas de losa pra las colors. á 4 r°.............................1…4
por 3 r°. de Ajos pra conponer las colors. y 1 r°.
de chaguar pra los pinseles ...........................................4
por 3 cuchillos pra dcha obra á 2 rrª. ...............................................  — 6
por 4 rrª. Apra un sedases ............................................................... — 4
1 p5. Apra dos lb. de color sobrio qe se necesito, y 2 rrª.
de Yesso; y 2 rrª.de cola ......................................................................  — 1.4
4” pº. qº. costo el balde pra el posso .................................................  — 4
2” Libs. de clavos pra la puerta de la asotea ...........................................  — 1
Por 20 rrª. qª. se pagaron al Erero de la conpostura de
un fierro del Relos de la Ciudad llevo 14 rrª. y 6 rº.
el pintor de dorar, el puntero de dho Relos.................................  — 2...4
Por 2 pº. de los palos para los noguoz de poner la cal,
en remojo pra el BlanCueo.................................................................  — 2
                                           39 pº. 4

[Folio 91 vta.]

habiendo presentado esta quenta al Sr. Rejidor Dº. Pedro Ignacio Lopez de los
Gastos sueltos Imbertidos en construcion de las obras de las Cassas Capitulares de
Cabildo y siendo todo ello nesesario y preciso su gasto lo hise como Mayordomo
de dha obra con abiso espreso a dho Sº. y con su consenso se a gastado de lo Cue
me allo pagado y para acreditar dho gasto le doy este en Salta y septiembre 30 de
1789.

Arruego de Dº. Pedro Estrada por no saber firmar
Franºo. de la Cuesta

[Folio 92]

Sepe. 25 de 1789

El finado Do. Jose Marzan por horn. del Sº. Govº. saco, en fierro las partidas
1789.

23” lbs. de fierro
Planchuela de viscaya=
48” idee............................
71 lbs. hacen arrobas 3 y 21 lbs.

Maio
Por ... dose a. y 16 lb......son 12 16
Por q”m. y m² a ______________iden 04 121/2
Suma =

29 a. 49 1/2
2 a 24 1/2
20 a. 241/2 Libs. Se le deyen

Maurin Lopez

[Folio 98]
Quenta de los colores vendidos á dº. Tomas Cabrera.

Por media Liba. de Azul de prusia es ............................................... 4 ps.
Por 11 lb. de Mernellon es á 4 r$. ...................................................... 5 4
Por 11 lb. de oro pindo. á 3 p$. Lba. .................................................... 2 %
Por 5 lbs, de ocre á 3 r$ ................................................................. 1 7

13 p$. 31/s

Tomas Cabrera

a dº. Antonio Figueroa

8 Libs. de Cardenillo a 12 r$. ............................................................. 12
14 Libs. de Albayalde a 6 r$. ............................................................ 10 4

importe

35 p$. 7 1/2

[Folio 94]
Quenta de los gastos, de la obra de las Cassas Capitulares de Cabildo, la qº. doy como segundo superintendente de dhas obras por haver corido con ella desde el
día de Abril de 1789 años.
rezibos Primte. 576 ps, de la qta. de Dn. Enrique Aresti que se le dieron
N° 1” para la compra, del fierro colors. Azeite de linasas, en Buenos Ays. 576
N° 2” Por 10 p. pagados del flete, ó conclusion de los dos cajonsitos de
colores, y azeyte, á d. Jph Yriburi 010
N° 3” Por 106 p. q. costo en el todo, la silla, y cojin pra su Señoria, como
lo demuestra la qta. por menor 106
N° 4” Por 45 p. que costaron los chusses. para las bancas del Ylte.
Cardo como consta del resivo .................................................................045
N° 5” Por 19 p. q. costo la Alfonbra, pra el cojin de su Señoria.............019
Ydn. Por 4 p. q. costo el fleco de la Alfonbra, y del chusse que se
pone de la Messa de las Massas, y 2 vs. de crudo para la dicha Alfonbra
á 4 r. y todo .......................................................................................... 005
N° 6” Por 48” Algarobos comprados, para la Escala, y pasamanos, por
mano del Mro. Carpro. á 2 ps ................................................................. 096
Por 2 p. q. costaron el Llevar algunos palos q. se compraron en
la Ciudad, á Cassa del Carpro. ................................................................. 002
N° 7” Por 55 fanegas de cal compradas á d. Pedro Elexalde á 1 p. fanega...... 055
N° 8” Por 36 fanegas de cal á d. Felig Sanchez ........................................... 036
N° 9” Por 12 Tirantes para el balcon, y Cañas q. se compro á Nicolas
Sagrado á 3 p. .......................................................................................... 036
N° 10” Por 118 caretadas de Arena á d. Domingo Oyos á 1 Y2 rr. careta ......022..1
N° 11” Por 58 caretadas de Piedra Lossa, q. se compro á Esteban Dias y
Juan Urusagasti á 4 r. ..............................................................................029
Passa á la Buelta ..........................................................1037 p. 1 r. 1

[Folio 94 vta.]
Suma de la Suelta ......................................................................................... 10.37 p. 1 r. 1
N° 12” Por 150 Caretadas de Loza qe. se compro á d. Miguel Visente
de Sola, á 4 r. para enlozar, patio y el Coredor bajo de dhas Cassas,
como se halla de Manifiesto .......................................................... 075

Por 25 ps. pagados á Baptista Almanasin de 200. rastras de Leña,
para quedar las baldosas ............................................................... 023
Ydº. Por 12 ps. 4 rr. á Yph Burgos de 100 rastras de Leña á 1 r. para la
quema de dhas Baldosas ............................................................. 012 4
Por 21 p. q. se inbertieron en los Negros Maestros de Sn. Franco.
q. trabaxaron dhas Baldosas que los dio el Sor. Govdor. por su mano,
por lo q. consta ........................................................................ 021

Por 15 p. pagados á dº. Tomas Cabrera por la condusion de 3” Mil
y tantas baldosas, que se inbertieron en dhas Cassas Capitulares ......015
Por 7 p. 6 rr. al dho por 200 Texas para reparar dhos Tegados ........007..6
Por 200 p. pagados á dn. Franco. Toran de Chura de Escala,
pasamanos de los balcones, clavar y reparar todas las tablas..........200

Por 149 ps. pagados al Mro Erero Jph Marsan de manos de
los 19” balconitos ................................................................. 149
Por 60 p. al dho por la obra del balcon bolado grande q. le pago
su Señoria, por lo q. no consta .................................................. 060

Por 20 ps. de 4 tablas grandes pra el balcón............................... 020
Por 22 ps. de dos Leonsitos de Metal Amarillo pra las puntas del
balcon grande ................................................................. 022

Por 7 p. del Escaño pra el asiento de los Masseros ..................007
Ydº. Por 6 p. de la Messa pra las Massas de Cavildo ................006
Por 24 ps. 3 r. al Carpintero, por los Marcos del posso poniendo la
Madera, puertas de la Asotea, roldana etc .................................024 3
Passa á la Buelta .................................................................... 1681 ps. 6 rl.

[folio 95]
Suma de la Buelta ................................................................. 1681 6
N° 24° Por 67 días qe. trabaxo el Mro Arbañil Dn. Felipe Gomales á 2 p°.
por día ................................................................. 134

N° 25° El oficial Prudencio Armella 43 días á 10 r°. ........ 053 6

N° 26° Dn. Juan Antonio Guertas 13 días á 9 r°. ............ 014 5

N° 27° El oficial Toribio Aredondo 52 días á 10 r°. ........ 065

N° 28° El oficial Antonio Pacheco 25 días á 10 r° .......... 031 2

N° 29° El Mro Jph Cornejo 24 días á 13 rr° ................... 039

N° 30° El Mayordomo qe. Asistio álajente en el Trabajo
D°. Pedro Estrada 126 días á 4 rr°. ....................... 063

Ydn. Por 150 ps. 3 1/2 rr°. qe. da dho Mayordomo quenta en su librejo de gasto en dar de
comer álos pressos qe. han trabajado en dha obra; y Mate álos Mros Arbañiles
como todo consta por Menor en dha quanta semanal .... 150 31/2

N° 29° Por 43 días qe. han trabajado los oficiales de Pintores en toda la
obra, á 4 r°. de rassón .................................................... 021 4

N° 30° Por 400 Ladrillos qe. sele compraron á dnn. Antonio
Figueroa, y á d°. Franco. San Millan para dha obra .......... 012 6

Por 39 p°. 4 r°. de la quenta de gastos, presissos qe.
da el Mayordomo de los nesesarios de Materiales pra dha
obra, y por mi orden gastados ...................................... 039 4

2306 4 1/2

Segun aparesse de la qta. qe presento se ha gastado en concluir la obra de las
Cassas Capitulares de Cavildo dos mil tresientos seis p°. quatro rr°. y medio, con
mas veinte a veinte y quatro y media lbs. de fierro, qe. se sacaron de poder del Sor.
Alcde. D°. Fran° Maurin, y queda en mi poder Catorse a de Fierro qe. no lo quisso
resevir á quenta su Merced, por ser de Mala Calidad=

Pedro Ignacio Lopez
La plata que tengo resevado según constara por los resivos que tengo otorgados son los sigtes.

De las Reales Caxas en dos partidas ........................... 1.200 ps. 1 r.

del Mayordomo de Proprios d. Tomas Archondo ........... 400

Del Señor Govdor. Yntendente 200 p. que su Señoria de su bolsillo contribuyo para el balcón bolado ......................................................... 200

Por 100 p. de un sitio, ó solar que se vendió de qta. de la Ciudad 100

Del Sor. Alcde. D. Franco. Maurin, de Multas que su Merced tenía sacadas,
y se aplicaron para esta obra fueron 50 p. .................................. 050

Por 6 p. Assi mesuro del Sor. Alguacil Mayor ...................... 006

Por 300 ps. Suplir el Sor. Alcde. Maurin ......................... 300

Por 35 ps 7 1/2 rs. han produsido las colores q.

sobraron, y se han vendido ........................................ 035 7 1/2

Rezevidos ............................................................................. 2292 1/2

Gastados ................................................................. 2306 4 1/2

seme restan ................................................................. 14 ps. 4 rs.

Según demuestra la quenta que doy, seme queda á deber del ramo de propios Catorse p. quatro r. S.Y.O. la q. es sienta, y verdadera en todas sus partes, y para que haga fe á la juro según obro ser verdad. Salta y Abril 23 de 1790” años

Pedro Ygnacio Lopez

Salta 31 de Mayo de 1790.

Pasese ésta cuenta con su comprovtes. al Cabdo. p. q. impuesto de ella la dirija á la Junta Municipal del Ramo de Proprios, y Arvitrios, quien hará se le reintegre al Suplicante los catorce p. quatro r. q. aparece se le restan, p. el Mayordomo, vajo de recibo; y proporcionará expendio al hierro sobrante á beneficio del mismo Ramo. El Sr. Gobor. Yntte. así lo mandó, y firmó.
Juan Ante. Moro Diaz

M. Mestre Secro.

[Folio 96]

la Capitular de Salta 24” de Julio de 1790”

Pasese la antor. cuenta, y comprovantes al Sindico Procuro= de Ciudad, p². q⁶. las revea, y exponga, sobre lo demas qº. contiene el auto antecedte. de S. Srta. los Seños. del Ylustre Cavildo, Justa. y Regimto. asi lo proveyeron, de qº. doy fee.

Maurin Frnz Molde
Cenarruza
Veitia
Figueroa
Ante mi
Lanos
SSno

El Procurador gral, haviendo reconocido las anteriores Juntas dize le pareze estan conformes y documentadas con el legitimo Alcanze de los catorze p°. quatro rr°. que podrá V. S. siendo servido mandar se satisfagan, Salta y Julio 30 de 1790=
Jun. Josep Ariaz Vidaurri

Sala Capitular de Salta 7” de Agosto de 1790”


Maurin Frnz Molde
Cenarruza
Veitia
N. 4° Sala de la Junta de Propios, y Agosto 7° de 1790

Visto el requerimiento del Ilustre Cavildo; el Mayordomo del Ramo de Propios y Arvítrios, entregue á Dñ. Pedro Ygnacio Lopez, los catorce p's. quatro rr's. q'e. instruye de su alcance, sacándole recibo á continuación.

Franco. Maurice Juan de Cenarruza
Veitia

Por mand'o. de Sus Mrds.
Franco. Anto. Llanos Ssno. pub'o. del num'o.

Rezevi del Mayordomo actual de ramo de propios Dñ. Tomas de Arregunaga y Archondo los Catorse p's. quatro rr's. q'e. contiene el anterior Libram'o.
Salta, y Agosto 19 de 1790 años.

Pedro Ygnacio Lopez
NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

SANTIAGO SEBASTIÁN, *La ornamentación arquitectónica en la Nueva Granada.*
Secretaría de Educación de Boyacá, Departamento de Extensión Cultural, Ediciones de la Casa de la Cultura, 1966. 125 pp. + 152 ill. intercaladas.

La bibliografía del arte colonial en Colombia, no muy abundante hasta hace algunos años ha sido considerablemente acrecentada con los metódicos y sistemáticos aportes del profesor Santiago Sebastián el cual, con sus trabajos ha revelado siempre nuevos aspectos de esa región de América cuya riqueza artística parecía esperar el concienzudo investigador que los pusiera de manifiesto.

En este nuevo libro se refiere a las techumbres de ascendencia mudéjar así como a otras decoradas con pinturas, a las que agrega un nuevo e interesante ejemplar que descubriera recientemente, la evolución del soporte y la flora en la talla barroca neo-granadina. Todos estos temas aparecen integrando las cinco partes o capítulos que configuran el tomo.

En la primera, estudia la morfología del diseño y los caracteres más singulares de las cubiertas mudéjares que tanto abundan en Colombia. Lo mudéjar, expresión nacional hispánica y según Menéndez y Pelayo, único estilo pecuniariamente español, ha calificado también lo americano y junto con otras expresiones de ese estilo ha brindado a ese país un carácter peculiarísimo tanto que Marco Dorta lo considera como el más representativo en América.

Parte Sebastián de la consideración de los aspectos más singulares dados por los sistemas de composición analizando los ejemplares más destacados, basándose como en otras oportunidades en amplia documentación, en la relación con obras españolas similares o en tratados tan exitosos en América como el de Serlio.

En el análisis de la evolución del soporte, hace una rigurosa clasificación desde el plateresco hasta el neoclasicismo descubriendo la riqueza imaginativa de los tallistas neogranadinos, sobre todo en los momentos dominados por las influencias
del rococó y donde el vuelo imaginativo se concretó en versiones de un localismo altamente novedoso. Como señala el autor, *esta originalidad ha sido fomentada por poca comprensión de los órdenes fuera de Italia, entendidos más como individuos dotados de carácter que como miembros de un conjunto concebido estructuralmente.*

El tercer capítulo al igual que el apéndice son, sin duda, los más interesantes de este nuevo libro del profesor Sebastián, sobre todo por el análisis iconográfico de los elementos que decoran las techumbres de algunas casas tunjanas, restos de un rico conjunto de pinturas murales. Partiendo de la fauna analiza, apoyándose en varia y abundante bibliografía, el sentido de las figuras animales que aparecen en ellas y que responden a un momento cultural apasionante como es el manierismo y que despierta cada vez más el interés de los especialistas.

Es también novedosa su contribución al estudio de la flora neogranadina y su reflejo en la ornamentación del templo de Bogotá y Tunja, sobre todo las páginas que preceden al mismo, por sus consideraciones acerca de la naturaleza del continente, de su proyección no sólo en el campo de los descubrimientos científicos pretéritos sino más aún por su incidencia en la formación de juicios valorativos acerca de la realidad americana que comienza con la propagación de la cultura barroca y su visión religiosa del mundo.

HECTOR SCHENONE


Este nuevo trabajo forma parte de una larga serie de dieciocho volúmenes editados por el Departamento de Monumentos Coloniales del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México.

Entre los títulos enunciados es posible advertir algunos relacionados con temas
relativos a aspectos del arte, menos importantes, como el indumento y el mobiliario, pero cuyo conocimiento se hace cada día más necesario no solamente por sus relaciones con la plástica sino también por las conexiones sociológicas, económicas, etc., que los estudiosos americanos han olvidado más de lo debido.

El nuevo aporte de Francisco de la Maza se suma a la mencionada colección y se refiere a manifestaciones un tanto ignoradas por los historiadores del arte de ese país, situación similar que podemos señalar respecto de las llamadas “guamangas” del Perú. Expresiones menores, si se quiere, algunas de las cuales bien pueden incluirse dentro de las populares, a excepción de los grandes retablos reseñados.

Puebla (dice de la Maza) supo armonizar todos los materiales disponibles en una forma sorprendente. Ningún lugar, hay como Puebla, para manifestar sobriamente el azulejo sin olvidar el ladrillo; para ostentar la cantera en exteriores y engalanar con estucos los interiores. Y al azulejo, al ladrillo, a la piedra y al estuco, hay que añadir ahora, como sello inconfundible del arte poblano, su bello alabastro.

Con material tan noble se hicieron nada menos que una serie de grandes retablos como el de los Reyes y el Mayor de la Catedral, el de la Capilla del Rosario en Santo Domingo de Puebla y el “ciprés” de la Catedral Metropolitana. También fue utilizado para la construcción de otros pertenecientes a parroquias provincianas como el de San José Chiapa.

Estos ejemplos son estudiados juntamente con el origen del término “tecali”, usado en México para designar este tipo de alabastro cuyos yacimientos más importantes se encuentran en la región poblana; y su uso tanto en el período prehispánico como posterior, sobre todo en Puebla donde se encuentran las obras más representativas como los ya señalados retablos.

Posteriormente se refiere al uso intensivo para la confección de púlpitos, fuentes y estatuas entre las que se destaca el retrato del obispo Fernández de Santa Cruz, en Santa Mónica de Puebla, una de las pocas sobrevivientes de la destrucción alentada por el prejuiciado siglo XIX.

HÉCTOR SCHENONE

El caso presentado por Cáceres Freyre es realmente excepcional. Andrés Arancibia junto a Hermógenes Cayo, el santero de la zona de Cochinoca, Jujuy, son los últimos representantes de uno de los aspectos de real interés de las artesanías populares, la imaginería, en una época dominada por la industrialización y la consiguiente pérdida de las tradiciones locales.

Alejandro Pizarro, Matilde Campusano, Esteban “San Pedro”, Angel Ramírez y Salomé Guzmán de Macedo a quien conocí personalmente hace ya más de veinte años, son en realidad nombres que, junto con los de otros imagineros del siglo pasado, mantuvieron vivas las ya viejas técnicas de hacer santos. En esos momentos y por causas similares a las anotadas, ya no tenía lugar la importación desde la antigua zona que se llamó el Alto Perú y que durante siglos proveyó de objetos religiosos a iglesias y particulares. Además, y entre otras causas, debemos señalar las transformaciones socio-económicas sufridas por el país durante el siglo XXX y el que corre. Durante el transcurso de los mismos la demanda piadosa fue satisfecha con productos de fabricación en serie, aparentemente más “bobitos”, pero cuya falsedad y pobreza de todo orden no escapa al lector.

En este trabajo Cáceres Freyre deja una completa información biográfica del escultor Arancibia, las técnicas que emplea y los aspectos de su personalidad, aporte por demás interesante ya que nos permite penetrar en su mundo interior y detectar los móviles que determinan su actividad y esto es justamente, lo excepcional.

Héctor Schenone
EUGENIO PEREIRA SALAS, Historia del arte en el Reino de Chile, edición de la Universidad de Chile, Santiago, 1965. 359 pp. + 115 ill. + 21 pp.

En su nuevo libro, el conocido historiador chileno nos ofrece en una ambiciosa edición, un detallado conjunto de la historia del arte en su patria durante el período hispánico. Es ésta una importante aportación al estudio de un acervo artístico que por lo general se conoce escasamente, ya que la bibliografía sobre este aspecto de la plástica americana es limitada, a pesar de los trabajos anteriores de Benavides, Alvarez Urquieta y otros.

Quedan aún por explorar muchas zonas de la América colonial y es necesario una búsqueda sistemáticamente realizada no sólo en lo que a documentación se refiere, sino al conocimiento mismo de las obras y a su análisis crítico. El trabajo de Pereira Salas, con los reparos que más adelante señalaremos, contribuye a subsanar algunas de las deficiencias anotadas pues nos permite una mejor aproximación a esos aspectos poco conocidos del arte americano.

Analizar y comentar la detallada información que el autor aporta alargaría desmedidamente este comentario. Será conveniente pues, referirnos de manera sumaria a los temas que se exponen. Se inician éstos, con la etapa de formación de lo que llama “arte hispano-chileno” hasta el terremoto de 1647, momento en que se organiza una nueva fase en el proceso. En el tercero estudia la pintura y la escultura de la “época barroca americana” y en el cuarto la “preponderancia artística de los jesuitas” desde 1720 hasta 1776. Le sigue otro dedicado a la arquitectura del siglo XVIII y los restantes hasta el trece, al movimiento neoclásico, de una relevancia singular en ese país. Dedica, por fin otros cinco, los últimos, a la casa chilena, el trabajo de los gremios, las artes populares.

La solidez del trabajo se aprecia por la abundantísima información recogida, producto de largos años de búsquedas en los archivos del país vecino, que el autor ha desmenuzado al por menor, pero que no ha reunido finalmente, para lograr la visión de conjunto tan orientadora en libros de esta índole. Tampoco es claro el ordenamiento para la división de los capítulos, ya que ha sido enfocado desde el
punto de vista cronológico en algunos casos y en otros, desde el estilístico.

La obra ha sido editada con cuidado aunque debemos lamentar la impresión de las láminas, sobre todo de algunas pinturas, hasta el punto de que el que escribe esta reseña hubiera preferido se publicaran en blanco y negro.

Eugenio Pereira Salas demuestra a través de este trabajo el cariño puesto en la tarea que es también la del hombre culto que ama el pasado de su tierra recogiendo cuanta información llegó a su conocimiento a través de su larga experiencia como historiador.

HÉCTOR SCHENONE
ÍNDICE

León Palliere:
Páginas inéditas del diario de viaje.........................................................7

Heinrich Berlin:
Relaciones artísticas transatlánticas .......................................................29

Francisco Marques dos Santos:
Estudio sobre la platería en el Brasil.......................................................53

Carlos Alberto Paolasso:
Ideas estructurales españolas en la arquitectura del Alto Perú...............70

Mario J. Buschiazzo:
La casa del General Pacheco ...............................................................106

Paul Dony:
Tallo ornamental y “hombre verde”......................................................116
Relaciones documentales .................................................................133
Notas bibliográficas .................................................................163
ÍNDICES
DEL VOLUMEN V

N°s. 17, 18, 19 y 20

BUENOS AIRES
1967
INDICE ALFABÉTICO DE AUTORES

ARTÍCULOS

Arbeláez Camacho, Carlos:
La Catedral de Tunja .................................................... 18....9

Berlin, Heinrich:
El arquitecto Joseph Eduardo de Herrera......................... 17....90
Relaciones artísticas transatlánticas ............................. 20....31

Buschiazzo, Mario J.:
Los orígenes del neoclasicismo en Buenos Aires............... 19....27
La casa del General Pacheco ........................................ 20....87

Dony, Paul:
Tallo ornamental y “hombre verde” ............................. 20....91

Gutiérrez, Ramón:
Primeros trabajos de Carlos E. Pellegrini ...................... 19....97

Harth-terré, Emilio:
Los monumentos religiosos de la desaparecida
Villa de Saña............................................................ 17....9

Kelemen, Pál:
El barroco americano y la semántica
de importación ............................................................. 19....39

Maeder, Ernesto J., y Maisonave, Oscar R.:
El pueblo de San José de Saladas .................................. 17....64

Marques dos Santos, Francisco:
Estudio sobre la platería en el Brasil .............................. 20....42

Massini Correas, Carlos:
Origen y desenvolvimiento de las reparticiones de
arquitectura en la Argentina.................................................18......100

Mesa, José de, y Gisbert, Teresa:
Seis cuadros inéditos de Valdés Leal en Lima .................17 .......74
El pintor Angelino Medoro y su obra en Sud América........18........23
Nuevas obras de Olguín y sus discípulos ..........................18........122
Arte precolombino en Bolivia .........................................19........45

Nicolini, Alberto Raúl:
La Hacienda Tumbaya ..................................................18........91

Palliere, León:
Páginas inéditas del diario de viaje .................................20........9

Pando, Horacio J.:
Palermo de San Benito ...............................................17........51
Los Benoît, dos generaciones de arquitectos ....................18........125

Paolasso, Carlos Alberto:
Ideas estructurales españolas en la arquitectura del Alto
Perú ..................................................................................20........52

Paula, Alberto S. J. de:
Templos rioplatenses no católicos ................................17........36
Don Felipe Senillosa ......................................................18........48
Una modificación del diseño urbano porteño proyectada
en 1875 ............................................................................19........71

Plá, Josefina:
Las artes plásticas en el Paraguay ..................................19........79

Sébastian, Santiago:
El soporte antropomorfo de los siglos XVII y XVIII
en Colombia .................................................................17........27

Segundo Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos en Monumentos Históricos:
Carta Internacional para la conservación y restauración de
monumentos ......................................................................17........99
Stastny, Francisco:
La pintura en Sudamérica de 1910 a 1945 ........................ 19................. 9

Torre Revello, José:
Noticia de algunos artistas coloniales ........................................ 17................. 79

RELACIONES DOCUMENTALES

Aguirre Saravia, Aníbal G.:
La torre del Cabildo de Salta ........................................ 18................. 133
Acerca de las obras de reconstrucción del Cabildo de Salta
en el siglo XVIII ......................................................... 20................. 100

Buschiazzo, Mario J.:
Documentos relativos a la Catedral de Córdoba ............. 19................. 103

Leonhardt, Carlos:
Un escultor y arquitecto colonial: José Schmidt S. J. ...... 19................. 107

Schenone, Héctor:
Dos inventarios de la iglesia de la Merced,
de Buenos Aires .................................................. 17................. 103

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

Buschiazzo, Mario J.:
Pedro Rojas: Historia General del Arte Mexicano. Época
colonial ................................................................. 17................. 117
Santiago Sebastián: Album de arte colonial de Tunja. Guía
Artística de Popayán colonial. Album de arte colonial de
Santiago de Cali ....................................................... 17................. 119
Raquel Tibol: Historia General del Arte Mexicano. Época Moderna y Contemporánea ........................................18................137
Santiago Sebastián: Arquitectura Colonial en Popayán y Valle del Cauca. Guía Artística de Popayán colonial ......18.........................138
Sidney D. Markman: Colonial Architecture of Antigua Guatemala .................................................................19................113

Palm, Erwin Walter:
John McAndrew: The open-air churches of sixteenth century México. Atrios, posas, open chapels and other studies......................................................19................116

Schenone, Héctor:
Andrés Millé: Itinerario de la Orden Dominica en la conquista del Perú, Chile y el Tucumán, y su convento el antiguo Buenos Aires.................................17................118
Santiago Sebastián: La ornamentación arquitectónica en la Nueva Granada..................................................20.......................119
Francisco de la Maza: El alabastro en el arte colonial de México.................................................................20.........................120
Julián Cáceres Freyre: Biografía de un santero popular. El santero Andrés J. Arancibia..................20.....................121
Eugenio Pereira Salas: Historia del Arte en el Reino de Chile.................................................................20.....................121
ANALES, n° 20,

se terminó de imprimir

en los talleres gráficos de

Domingo E. Taladriz,

San Juan 3875, Buenos Aires,

el 27 de diciembre

de 1967.

*Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, n° 1, año 1948; n° 2, año 1949; n° 3, año 1950; n° 4, año 1951; n° 5, año 1952; n° 6, año 1953; n° 7, año 1954; n° 8, año 1955; n° 9, año 1956; n° 10, año 1957; n° 11, año 1958; n° 12, año 1959; n° 13, año 1960; n° 14, año 1961; n° 15, año 1962; n° 16, año 1963; n° 17, año 1964; n° 18, año 1965; n° 19, año 1966; n° 20, año 1967.

ADOLFO L. RIBERA y HECTOR SCHENONE: *El arte de la imaginería en el Río de la Plata*. 1948.


Toda correspondencia o pedido de canje debe dirigirse a

INSTITUTO DE ARTE AMERICANO

Director

Casilla de Correo 3790 — Buenos Aires