UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

ANALES

DEL INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTETICAS

21

1968

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

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

A N A L E S

del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas

ANALES
DEL INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTETICAS

21

1968

INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Director: MARIO J. BUSCHIAZZO

Secretario: HÉCTOR H. SCHENONE

APUNTES HISTORICO -DESCRIPTIVOS SOBRE ALGUNOS TEMPLOS PARAGUAYOS

AREA NO MISIONERA

Los edificios de las iglesias paraguayas del área no misionera son, en general, de data posterior a los de Doctrinas, por lo menos, en la forma en que actualmente los conocemos o podíamos conocerlos en fecha relativamente reciente (de 1900 acá son muchos los templos refaccionados a fondo e inclusive reedificados de nueva planta). Sin embargo, y paradójicamente, muchos de ellos en su primer avatar fueron bastante más antiguos que los primeros templos misioneros. Ello se explica recordando que los jesuitas iniciaron su labor sólo en el año 1609, o sea a tres cuartos de siglo de la fundación de Asunción.

Aunque estas iglesias, por razones de su mayor proximidad a la capital[1] y la mejor ocasión de vigilancia que ofrece la continuidad del culto y del régimen administrativo, han estado más protegidas de los efectos del abandono, la incuria y la inevitable acción del tiempo, no es menos cierto también que su erección, como su conservación y acrecentamiento patrimoniales, se rigieron por normas distintas a las que presidieron a la construcción y mantenimiento de las iglesias misioneras, y estas diferencias no dejan de reflejarse en su trayectoria.

En las iglesias misioneras, el trabajo todo, si se exceptúa la dirección y planificación de las obras, estuvo a cargo de los indios, quienes no cobraban nada por su labor *porque la iglesia era para ellos.* Una vez levantada la iglesia, la conservación y mejora, en cuanto no atañese a la planta, seguía a cargo de los indios. Consta por

[1] Todas las iglesias que se mencionan en este artículo se hallan dentro de un radio máximo de cien kilómetros de la capital paraguaya.

otra parte[2] la entusiasta buena voluntad que en ello ponían los conversos, *quitándose la comida de la boca, para que su iglesia tuviese lo mejor*. Los mismos materiales preciosos necesarios para la ejecución de las obras, y no asequibles localmente, se adquirían en el extranjero, pero siempre con el producto del trabajo de los indígenas[3].

En las iglesias misioneras el régimen fue distinto, como se ha dicho, y aunque sin duda intervino el aporte laborioso indígena, éste no podía revestir lógicamente las mismas proporciones que en Doctrinas, sobre todo en lo que se refiere al aspecto artístico. La planificación y dirección de las obras estuvo allí igualmente a cargo de constructores colonos o venidos de afuera, pero en el aspecto económico, el enfoque fue distinto; y aunque sin duda el trabajo del indígena encomendado o no (recuérdese que en esta área la encomienda comenzó tarde y acabó temprano) fue factor considerable, no pudo asumir las proporciones cuanti-cualitativas que en las Reducciones. En los gastos intervino en parte apreciable el aporte de las mismas Ordenes y de las personas pudientes y piadosas[4].

A diferencia pues de lo sucedido en Misiones, donde el objetivo único de los talleres de artesanía superior era la producción para los templos, en los pueblos de la colonia no se dispuso sino hasta muy tarde de las facilidades que suponen tales talleres organizados, y aún éstos, cuando alcanzaron a existir, no ofrecieron en su labor la unívoca dedicación de los talleres misioneros; talleres éstos de tiempo completo, por decirlo así, dirigidos y orientados exclusivamente a la creación de arte suntuario religioso en sus distintos aspectos (tallado y ensamblado de retablos, tallado de imágenes de bulto, pintura, orfebrería). Los artesanos de la colonia fueron al principio mayoritariamente españoles y mestizos, aunque seguramente existieron desde el principio indígenas bien dotados para la artesanía, y su participación en estos trabajos fue creciendo en el correr del tiempo. En 1747, según testimonio de Fray Pedro José de Parras[5] existían en Itá e Itauguá talleres de artesanía, donde *se hacían lindos muebles* y *cajas con maderas embutidas y taracea de nácar y*

---

[2] FRANCISCO JARQUE, *Insignes misioneros de la Compañía de Jesús en la Provincia del Paraguay*. Pamplona, 1687.
[3] El llamado *Tupá Mbahé*.
[4] Inscripciones grabadas en vigas o altares recuerdan los nombres de donantes hasta hoy.
[5] FRAY PEDRO JOSÉ DE PARRAS, *Diario y Derrotero de sus Viajes (1749-1753)*. Buenos Aires, 1943.

de concha. No se habla de imágenes ni de retablos. Tampoco dice Fray Parras si los artesanos eran indios, mestizos o criollos, pero podemos suponer una organización en la cual los tres elementos tuviesen cabida[6].

La pobreza económica de la colonia[7], la ausencia quizá concomitante de un número suficiente de artesanos calificados, por lo menos hasta entrado el siglo XVIII, fueron sin duda factores que se unieron para retrasar la aparición en el área de una artesanía suntuaria considerable; pero existieron además otros que contribuyeron a prolongar tal estado de cosas. Uno de ellos fue la zozobra en que vivieron los pueblos y ciudades más próximos al río, ante el peligro de las incursiones de los payaguás. Este temor hizo que durante dos siglos no fuese factible para muchos de esos pueblos mantener un patrimonio parroquial en debida forma, pues corrían el riesgo de que en cualquier momento una incursión diese al traste con todo lo realizado.

Por otra parte, hay indicios que permiten asegurar que durante ese lapso la mayoría de las imágenes de las mismas iglesias no fueron de fabricación local, sino importadas. Eran imágenes procedentes de talleres españoles (principalmente andaluces) e italianos. Aunque la destrucción de que ha sido objeto dicho patrimonio por un lado, la pérdida de los archivos por otro, dificulta establecer en qué medida esa importación de imágenes y de retablos nutrió el acervo paraguayo, los pocos vestigios subsistentes permiten asegurar que el número de imágenes traídas del exterior fue, por lo menos hasta entrado el siglo XVIII, bastante crecido. Entre los promotores de esas adquisiciones estaban, en primer lugar, los miembros de las órdenes religiosas y las familias, españolas o no, pudientes, entre las cuales no era muy grande el prestigio del trabajo misionero cuyas imágenes eran consideradas mamarrachos[8] y por tanto no es muy probable recurrieran a aquellos talleres para adquisiciones[9]. Luego, en los primeros años de la Independencia, el cierre de fronteras obligó a iglesias y a particulares a recurrir a los artesanos propios.

---

[6] No está demás recordar que en Paraguay no existieron los gremios.
[7] La ausencia de minas de plata y oro selló, desde el comienzo, el destino de la región.
[8] FÉLIX DE AZARA, *Geografía Física y Esférica de la Provincia del Paraguay*. Montevideo, 1904. *Descripción e Historia del Paraguay y el Río de la Plata*. Asunción, 1896.
[9] A esta época también hay que asignar los cambios de patrimonio de las iglesias paraguayas.

Tres, pues, son las causas del escaso desarrollo del arte suntuario y del despliegue menor en los edificios durante el período colonial en el área no misionera y durante los siglos XVI, XVII y parte del XVIII:

a) El temor a depredaciones por parte de las tribus no sometidas.

b) La diferente organización y consideración del trabajo artesanal, con su consecuencia: la ausencia de una artesanía lo bastante capacitada para trabajos de envergadura.

c) La mayor pobreza de los habitantes del área (esto no impidió que las familias consideradas de abolengo poseyesen sus capillas particulares, algunas de ellas relativamente suntuosas a juzgar por algunas imágenes supervivientes).

Esta situación experimenta cambios sensibles a mediados del siglo XVIII. La actuación enérgica del gobernador don Rafael de la Moneda, creando una cadena de fuertes a lo largo del río, que puso freno a la audacia de los payaguás; la salida de los jesuitas en 1767 y el consiguiente vuelco (en medida no bien evaluada aún) de los artesanos misioneros hacia la colonia, fueron circunstancias favorables a la expansión y enriquecimiento de las iglesias en esta zona paraguaya, a partir de la fecha mencionada (más o menos desde 1750).

En efecto, al desaparecer el peligro payaguá, se desvaneció el temor de que cualquier obra iniciada con fervor y llevada a cabo con sacrificio pudiese, de la noche a la mañana, ser reducida a nada por un malón.

Por otra parte, la salida de los jesuitas, al liberar a los colonos de la competencia en el comercio de los frutos de la tierra[10] mejoró en cierta medida la situación económica de los mismos colonos; se abrió un horizonte más optimista al comercio del área y se pudo contemplar con más euforia el futuro. Es la época en la cual visitaron el Paraguay viajeros que introdujeron ideas y libros nuevos, o al menos la curiosidad por ellos. Es también la época de gobernadores como Alós o

[10] Causa de malestar constante en la colonia y del levantamiento comunero (1721- 1735).

Lázaro de Ribera, cuyas iniciativas culturales han sido recogidas por la crónica.

La salida de los jesuitas trajo consigo la lamentable desintegración de los talleres misioneros y con ella la emigración de sus artesanos. Muchos de ellos se volcaron a Montevideo, Buenos Aires y Corrientes, donde fue indudable que ejercieron posterior influencia, todavía no bien estudiada, en el desarrollo de las artesanías locales. Otros debieron allegarse a la colonia: no tantos como se pensaría; los datos estadísticos demográficos de la época no permiten forjarse ilusiones al respecto[11]. Es posible que este contingente de indios artesanos, aunque reducido, haya tenido participación no despreciable en la ejecución de la artesanía suntuaria de que nos ocupamos, a partir de 1767.

Por otra parte, la mejora más arriba mencionada en las condiciones económicas de la colonia, permitió llamar del exterior el personal necesario para la ejecución de ciertos trabajos. No se olvide que entre los indígenas misioneros hubo buenos artesanos, pero no constructores o arquitectos; tampoco, por razones obvias, planificadores del mobiliario litúrgico. Y no hay hasta ahora indicios de que los hubiese en la colonia.

Todo ello da como resultado que hacia 1755, o sea varios años después de eliminado el peligro payaguá, se inicie la obra del templo de Yaguarón, al parecer el primero de la serie de templos nuevos de la zona. Y que, luego, especialmente después de 1767, se multipliquen las construcciones: Capiatá, Piribebuy, Caapucú, Pirayú, Tobatí, Valenzuela...

Yaguarón fue uno de los llamados *pueblos de indios* en la nomenclatura administrativa de la colonia. Su fundación data de 1538. Desde el comienzo la catequización de sus pobladores estuvo encomendada a miembros de la orden franciscana, y tuvo su capilla que ascendió, como era usual, de rango y aspecto al correr del tiempo[12]. El primer edificio parroquial de que se tenga memoria es de

[11] Las estadísticas (censos de población) antes y después de la salida de los jesuitas no permiten deducir que la movilización de gente misionera hacia la colonia fuese numerosa. Certifican en cambio la despoblación de las misiones.

[12] El orden era: capilla rural, sub-parroquia, parroquia.

1595[13]. Posiblemente fuese el mismo donde cuarenta años más tarde el rebelde obispo Cárdenas fue sitiado tres días por el gobernador Hinestrosa[14].

Como otros pueblos de la zona, Yaguarón sufrió la situación inestable creada por los ataques de los indios y, sólo al llegar el año 1750, puesto ya freno a la audacia payaguá por el gobernador De la Moneda, pudieron sus habitantes pensar en tener un templo a su agrado y a la medida de sus posibilidades (Yaguarón fue siempre centro agrícola muy activo). Los yaguaronenses querían tener una iglesia con techo de bóveda y con cúpula. Pero cuando los cimientos estaban ya echados y los muros altos de una vara, *puso contradicción el Cura al Administrador, pidiendo que la iglesia se hiciese al uso general de la provincia; y el Gobernador lo resolvió, por ser obra inacabable y superior a las fuerzas del pueblo*[15]. Las obras pues tomaron otro cariz y tuvieron otra conclusión.

En efecto, el *uso general de la provincia* se reducía a las paredes de encofrado o adobe, y techo a dos aguas sobre una estructura de par y nudillo de que hay ejemplos en otras construcciones de la misma época. La contraorden no afectó, naturalmente, a las dimensiones del templo, bastante holgadas (70 metros de largo, 30 de ancho, medidas exteriores) pero, sí, a las paredes y desde luego a la cobertura; desapareció la proyectada bóveda y del plan primitivo sólo quedó la graciosa cúpula de la sacristía.

El templo de Yaguarón reproduce en plano y alzada las líneas generales de las construcciones misioneras de la llamada segunda época (1640- 1700); su única singularidad radica en que esa iglesia (como las de Capiatá, Piribebuy, Pirayú, Caapucú) se levantó en una época en la cual las Misiones habían ya sustituido, en la inmensa mayoría de los casos, sus iglesias de la segunda época por templos de piedra labrada. Pero en la colonia la piedra no fue empleada nunca y sólo muy tarde empezó a usarse el ladrillo.

El arquitecto Juan Giuria[16] describe así la iglesia de Yaguarón en su planta y

---

[13] El primer registro bautismal data de 1600.
[14] CARLOS ZUBIZARRETA, *Historia de mi Ciudad.* Asunción, 1965.
[15] JUAN FRANCISCO DE AGUIRRE, *Diario,* en Anales de la Biblioteca, tomo IV. Buenos Aires, 1905.
[16] JUAN GIURIA, *La Arquitectura en el Paraguay.* Buenos Aires, 1950.

estructura:

...Este templo se presenta con sus cuatro fachadas rodeadas por pórticos lo cual, unido a su forma rectangular y alargada y a la carencia de ábside semicircular o poligonal, trae como consecuencia que esa planta se asemeje a la de un templo helénico.

Consta de tres naves separadas por pies derechos de madera de 0,36 x 0,36 mts. de escuadría; y corno contra los muros exteriores también se han adosado idénticos pies derechos, se forman así cuatro filas de columnas de madera, que son las que reciben toda la carga de la techumbre. Esta última es a dos vertientes, con cerchas aparentes y sin cielorraso plano, quedando a la vista todas las piezas de la armadura, obteniéndose un hermoso artesonado que recuerda los de par y nudillo de algunas antiguas iglesias españolas. Completan dignamente este artesonado las bellas ménsulas que coronan los pies derechos.

Como los muros exteriores no desempeñan ninguna función estática, sino que su única misión es cerrar el templo, podemos decir que la iglesia está compuesta por una estructura de piezas de madera, no muy distinta a las actuales de columnas y vigas de cemento armado, de uso corriente en los edificios modernos.

En la capilla mayor el artesonado ya no es recto, a dos vertientes, sino que afecta la forma de una bóveda de cañón seguido.

La sacristía es magnífica y de gran importancia, siendo, en realidad, una completa capilla de una nave, también cubierta por una falsa bóveda de cañón corrido, ejecutada con piezas de madera y por una cúpula del mismo material implantada sobre una especie de crucero que existe en esta sacristía...

...Otro detalle de mucho mérito es el coro, adosado contra la fachada principal, sostenido por columnas cuadradas y cuyo artesonado plano, de vi viguetas aparentes, realzadas con pinturas, rivaliza en magnificencia con el de la iglesia...

...El campanario de esta iglesia… no es una torre de mampostería ni tampoco una espadaña levantada sobre alguno de los muros principales, sino que se trata de una simple torre de madera, algo separada del templo... Es un vago remedo del campanil italiano reducido a su mínima expresión, pues bastan dos pies derechos para soportar estructura y campanas. Los bajorrelieves esculpidos en la parte inferior de esos pies derechos permiten sospechar que la torre no

sea muy moderna, y tal vez en ella se reproduzcan las formas de otra más antigua, desaparecida...

Alguien ha afirmado (repitiendo desde luego versiones locales) que esta iglesia no poseyó corredores hasta 1882 (fecha de una gran refacción). Sin embargo, no hay motivo para pensar que Yaguarón hubiese de ser una excepción entre todas las construcciones de ese tipo, alzadas no sólo en esta área sino inclusive en Misiones. Hay, por lo demás, indicios que tienden a probar que tales corredores existieron desde 1755[17].

La traza externa de Yaguarón, repetimos, no difiere de la de las iglesias no misioneras de la misma época, salvo en las dimensiones; y es indudablemente modesta si nos atenemos a la sencillez de planta y alzada y a la desnudez de los materiales[18]. Pero en este templo, como en otros del área y como en los mismos misioneros anteriores a 1700, el ornato interno centró la preocupación de los feligreses: el prurito de lujo y decoro se concentró en la ornamentación e imágenes, en el mobiliario litúrgico, en fin.

Al planear los yaguaronenses su templo, surgió, como es lógico, el problema de la realización de ese mobiliario. Aunque por esa época existiesen ya en la colonia artesanos de cierta destreza en la realización de muebles[19], no se contaba con los dibujantes y planificadores capaces de trazar el esquema estilísticamente unitario, de una ornamentación concebida como conjunto. De difícil rastreo son los nombres de quienes forzosamente intervinieron en las decisiones pertinentes; pero no creemos arriesgarnos mucho diciendo que fueron personas que algo sabían de lo que por entonces se estaba haciendo en el Brasil y en el Plata, y que sabían que los planes de ornamentación de la nueva iglesia suponían un nivel de dirección y artesanía, superior al que por entonces podía proporcionar el trabajo local.

No tendría tampoco nada de particular que, en el criterio selectivo y por tanto en la contrata del artista ejecutor, haya tenido intervención directa y decisiva la palabra de los Superiores en Buenos Aires. Como quiera que ello fuera, la obra de

[17] En 1882 se realizó una gran refacción. En 1910 se realizó otra, en la cual los pilares de madera fueron cambiados. Estos pilares, pues, debieron existir desde antes de 1882, ya que es imposible que en 28 años se deteriorasen pilares de madera dura

[18] En la refacción de 1910 se introdujeron en fábrica 73.000 ladrillos.

[19] FRAY PEDRO JOSÉ DE PARRAS, obra citada.

Yaguarón fue encomendada a un artista europeo por entonces establecido en el Plata.

José de Sousa Cavadas nació en Matusiños, provincia de Oporto, Portugal. Fue hijo de Antonio Gonzálbez y de Francisca Sosa. Se trasladó a América hacia 1740. El motivo de su viaje se nos antoja claro. El *boom* aurífero de Minas seguía atrayendo la emigración del Reino: Sousa (o Sosa) no sería sino uno de los 20.000 portugueses que, de 1705 a 1750, abandonaron su país en busca de fortuna en el Brasil. Debía ser por entonces muy joven, si pensamos que aun de 1770 a 1780 permanecía muy activo. En 1742 lo encontramos en Río de Janeiro, donde traba relación con el Padre Manuel del Socorro; de Río pasa a Minas, donde el mencionado *boom* daba pábulo a la construcción y ornato de ricas iglesias. Allí trabaja durante algún tiempo. (No es imposible que allí tuviese ocasión de ver y tratar a Manuel Antonio Lisboa, padre del Aleijadinho). Lo encontramos ya en Buenos Aires y en Luján, en 1748. En esta misma ciudad estaba en 1752, fecha en la cual parece seguro viajó al Paraguay[20].

No tenemos datos de su estadía en el Paraguay, ni detalle de sus actividades artísticas en el país; pero en 1759 se encuentra de nuevo en Luján, donde estableció su taller y trabajó retablos, no sólo para iglesias de esa ciudad, sino también para templos de Buenos Aires. Entre las obras ejecutadas en un cuarto de siglo para esas dos ciudades, figuran varios retablos en Luján (1759-1776), retablo de San Roque para la iglesia de los Terciarios en Buenos Aires (contratado en 1752, pero no realizado hasta después de su regreso del Paraguay: quizá primero postergó el trabajo para trasladarse al Paraguay); retablo de Nuestra Señora de Luján y altar mayor en la iglesia porteña de Santo Domingo (1771 y 1780, respectivamente). Después de 1781 carecemos de noticias suyas, pudiéndose presumir que por entonces falleció[21].

---

[20] HÉCTOR H. SCHENONE, *Tallistas portugueses en el Río de la Plata,* en Anales del Instituto de Arte Americano, n° 8. Buenos Aires, 1955.
[21] FRANCISCO DE AGUIRRE, obra citada.

Con la obra de Yaguarón relacionan a este tallista portugués, no los habituales documentos (contratos, recibos) que en este caso parecen haber desaparecido, sino referencias diversas y significativas. Está, en primer lugar, la llamada *información de soltura* en la cual tres testigos, dos de ellos franciscanos, se refieren a la ida de Sousa al Paraguay, alrededor de 1752; por otra parte, el Padre Vieira Ferrette afirma haber permanecido Sousa en el Paraguay *varios años* (testimonio de peso, pues Vieira Ferrette conocía a Sousa desde hacía doce) lo cual concuerda con la fecha de la llegada a América; finalmente, el testimonio de Francisco de Aguirre, que viene a ser algo así como el eslabón o anillo cerrando la cadena[22]. Aguirre no cita a Sousa por su nombre, pero en su DIARIO alude a Yaguarón como a otras localidades del país, y al mencionarla dedica un párrafo bastante detallado a su templo, del cual dice ser su decoración interior obra de un artista *portugués, que con su visita dio ocasión a que mucho adelantasen los indios de esta región*... Quizás podamos interpretar esta última frase como que Sousa formó durante su estadía artesanos tallistas capaces de seguir trabajando a cierta escala, lo cual no tendría nada de extraño sobre todo a la vista de ciertas ornamentaciones realizadas por esos mismos años y después.

Existe además la prueba, de otro orden pero importantísima, que agrega la comparación del estilo de los trabajos de dicho escultor en Yaguarón, por un lado y, por otro, en Buenos Aires y Luján. La comparación de esos estilos a través de los diseños de diversos detalles de la composición y aun de ésta en conjunto, la ha hecho con conocimiento sobrado de causa el profesor Héctor Schenone, de quien hemos tomado ya otros datos.

Héctor Schenone enumera entre los signos denunciadores de la identidad de espíritu individual que presidió a la elección y composición de elementos: la utilización de fragmentos de frontones curvos como sostenes de figuras; la análoga composición de los entablamentos...; la exacta correspondencia en el diseño de las columnas y de los espacios intercolumnares; el diseño análogo en la proporción, como en detalle, y los elementos formativos de doseles, repisas, guardapolvos; la

[22] Ibid.

identidad casi absoluta, como de calco, de ménsulas, consolas y motivos florales en los extremos del bancal. A lo que añadiremos la idéntica línea en el diseño de las mesas en los altares mayores de Luján y Yaguarón.

Existe además otro rasgo que afecta, no al diseño, sino a la ejecución de éste, y también importante: es la diferencia que existe a simple vista entre el ritmo y acento de la talla y los de otras obras del área, sin exceptuar a Capiatá; cuyo diseño es casi gemelo del de Yaguarón. Si parece fuera de duda que el diseñador del mobiliario litúrgico de Yaguarón (en su conjunto primitivo) fue Cavadas, ahora, tomando como punto de partida la observación directa de las tallas, arriesgaremos la opinión de que la ejecución de las mismas estuvo, en parte preponderante, a cargo del mismo (en ciertos relieves pudieron intervenir obreros locales). Si no fue Sousa quien realizó personalmente esas tallas, es preciso suponer que se hizo acompañar de algún tallista experto. La diferencia mencionada de acento y ritmo se hace sensible en el conjunto, donde la curva barroca desenvuelve airosamente su sensual diversidad de planos, en oposición al uniplanismo característico de la mano local (el altar de San Roque, de la misma iglesia, brinda elocuente ejemplo), pero se hace aun más patente en las figuras, en cuyas fisonomías, donde el aura étnica es uniformemente distinta de la que se observa en la imaginería local, ofrecen una sorprendente unidad de carácter y ritmo plástico. Desde el Sansón del púlpito, al San Miguel, y desde los ángeles del Sagrario, al Padre Eterno, todas estas figuras ofrecen, frente y perfil, inconfundible parecido, más que de familia, mellizo, que sugiere automáticamente una sola, misma, avezada gubia.

La ornamentación interior de Yaguarón se halla hoy lamentablemente incompleta. Del conjunto primitivo (cinco altares, dos confesonarios, púlpito) faltan dos altares laterales (se hallan en la iglesia de la Santísima Trinidad, adonde fueron trasladados por orden de Don Carlos, en 1855). Esos dos altares fueron sustituidos por otros de realización local. Las mesas de esos retablos no corresponden en estilo con el resto de la ornamentación y, seguramente, no entraron en el diseño original. Mesas del mismo estilo y concepción un tanto

orientalista se hallan en otras iglesias; en Tobatí hay dos, bellísimas.

Está dentro de lo posible que esas mesas hayan sido realizadas para la iglesia, a raíz de la pérdida de las primitivas, pero es posible también que hayan llegado a Yaguarón desde otra u otras iglesias desmanteladas. Por otra parte, el hecho de que su estilo sea más antiguo, no significa mucho en este caso, pues es sabido que en Paraguay el trabajo de taller no respetó nunca la secuencia lógica de los estilos.

El altar mayor es de dimensiones apreciables: catorce metros de altura, siete de ancho. Su concepción, como hace notar Héctor Schenone[23], responde a las corrientes estilísticas de reciente introducción en Portugal a mediados del siglo XVIII, y cuyas características más acusadas son la gran hornacina central con la imagen principal sobre una peana escalonada y columnas en planos distintos que dan la sensación de espacio curvo; guardapolvos, repisas, arcos concéntricos, hornacinas en los intercolumnios; el repertorio rococó en todo su esplendor: ramos, concheados, espejos, macollas, plumas, y la prescindencia de las figuras humanas como sostenes.

Ocupa la hornacina central la imagen de la Purísima Concepción (imagen no realizada localmente ni por mano de Cavadas, al parecer) sobre el segundo de los siete peldaños simbólicos, delicadamente tallados, dorados y pintados, y cuyo retroceso da al retablo profundidad. Sobre el fondo de ángeles pintados de la hornacina, en el centro, y sobre un halo o gloria, aparece tallado un marco o ventanal elíptico, formado arriba y abajo por nubes y a los lados por sendos ángeles adorantes; simboliza la entrada al Paraíso y en él se encuadra la figura de San Pedro. De la bóveda, en túnel, de la hornacina, pende una aureola o gloria dorada, con la paloma del Espíritu Santo en el centro.

Espejos reticulados, enmarcados por motivos de graciosa talla, flanquean la hornacina. La bóveda la forman falsos arcos paralelos, delicadamente trabajados y pintados. El arco más externo, graciosamente festoneado en pétalos, sirve a su vez de punto de partida a los arcos que forman fondo del frontón; sobre éstos, en el

[23] HÉCTOR H. SCHENONE, obra citada.

ático, la figura de Dios Padre, de medio cuerpo, surgiendo de nubes en un fondo de gloria, coronado por el triángulo simbólico y flanqueado de ángeles bellamente tallados, lleva en una mano el mundo, que uno de esos ángeles le ayuda a sostener y, en la otra, el rayo; esta figura es característica, por su ubicación, de las iglesias franciscanas. Dos columnas estriadas, graciosamente curvadas, de capitel compuesto, dan arranque a un frontón curvo, cerrando el bancal. Completan éste, dos cartuchos que suben desde los ángulos inferiores con airosos ramos. En las repisas que sirven de arranque a las columnas, idénticas a las de las hornacinas laterales, dos figuras de ángeles (Gabriel y Rafael) exquisitamente esculpidas. Más abajo, arrancan del entablamento, fragmentos de frontón curvo sosteniendo dos figuras con palmas; quizá dos Virtudes.

A cada lado de la hornacina, dos columnas torsas apoyadas en consolas de urundeymí[24], de arranque corolítico y seis vueltas, ofrecen el primer tercio estriado; un brazalete de acanto separa esta sección de las cuatro vueltas superiores, que llevan ricas guirnaldas sumidas; los capiteles son compuestos. Sobre la cornisa finamente moldurada corre un friso de hojas de acanto, y el entablamento mixtilíneo sigue la línea de la cornisa acentuando con sus modulaciones la sensación de profundidad.

Sendas repisas sostienen las hornacinas que ocupan las dos calles; bajo doseles finamente anudados y tallados, se ven las imágenes de San Miguel Arcángel y de San Buenaventura, patrón del pueblo (el nombre completo de éste es San Buenaventura de Yaguarón), ambas obviamente de mano de Cavadas.

En las guirnaldas sumidas de las columnas, el gusto de la tierra ha introducido la pasionaria, la palma, el helecho. La ejecución de estas guirnaldas, como la de otros detalles de simple relieve, parece ser de mano local.

Las consolas sobre las cuales se levantan las columnas salomónicas se apoyan, a su vez, sobre cabezas de ángeles, y éstas sobre pedestales de sección cuadrada, cuyas caras frontales ofrecen pintados motivos simétricos (jarrones de flores).

[24] Esta madera es durísima y prácticamente incorruptible.

Completan el conjunto del altar bellísimas orlas.

El tabernáculo, de gran tamaño (característica también de las iglesias franciscanas), brinda en su composición, como nota peculiar de estos templos, a modo de un resumen de todos los elementos y motivos decorativos empleados en dicha ornamentación y, a la vez, una cifra de su ritmo plástico. El diseño, como el trabajo de talla, es bellísimo. La puerta ostenta en relieve diez cabezas de ángeles, entre nubes, formando guirnalda; en el centro, una delicada moldura mixtilínea enmarca la figura del Cordero con el lábaro santo, sobre el fondo de la Forma radiante; ángeles de finísima talla, sobre columnitas de alhajado diseño, flanquean el cuerpo del tabernáculo. Sobre éste, una complicada composición de doseles, guardapolvos, molduras y, rematando todo, un coronamiento que resume el diseño del ático y duplica la altura del Sagrario mismo, rematando en una verdadera joya de talla en delicadísimos ramos, volutas y rosetas.

Los dos retablos que restan del primitivo conjunto son testimonio bastante de la perfecta unidad del plan de Sousa y de su pericia estilística. Su estilo sigue las líneas generales de desenvuelta curva, del altar mayor; reproduce sin amanerarse los elementos empleados en éste. El diseño, en conjunto, recuerda el de un delicado marco de espejo Luis XV. Flanquean sus hornacinas (de las cuales la central es mucho más alta) finas columnitas de fuste recto, sección cuadrada; y en el frontón se prodigan ramos, rosetas y plumas. Los dos retablos sustitutos, aunque lógicamente no entran en el plan ni pueden estilísticamente compararse con los otros, no dejan de ofrecer interés por diversos motivos.

Uno, obviamente de talla local, reprodujo un modelo correspondiente al conjunto original; sus elementos y composición responden a los del altar mayor y los retablos descritos ya. Pero la talla es uniplanista, la curva encogida, el desarrollo pobre; el movimiento y la profundidad por tanto están ausentes. Este altar ostenta en el frontón la corona simbólica. El sagrario repite la línea del retablo.

Fig. 1. Iglesia de Yaguarón, conjunto.

Fig. 2. Iglesia de Yaguarón, fachada lateral y campanario.

Fig. 3. Iglesia de Yaguarón, sacristía.
Foto Buschiazzo.

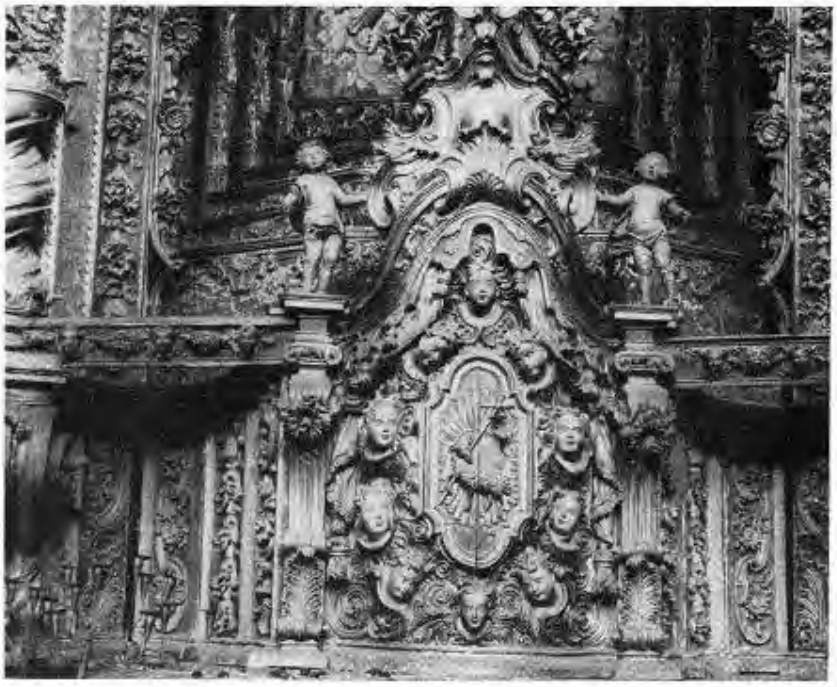


Fig. 4. Iglesia de Yaguarón, detalle del altar mayor.
Foto Buschiazzo.

Fig. 5. Iglesia de Yaguarón, confesonario.

Fig. 6. Iglesia de Yaguarón, púlpito.

Fig. 7. Iglesia de Capiatá, fachada posterior.
Foto Buschiazzo.

Fig. 8. Iglesia de Capiatá, presbiterio y altar mayor.
Foto Buschiazzo.

Más interesante es el segundo retablo, aunque igualmente inexperto. En efecto, este altar (cuya mesa repite los diseños del zócalo del retablo) presenta características completamente distintas e intrigantes. Sus columnas torsas fajadas y enguirnaldadas con motivos geometrizados, son de basa lisa, fuera del canon viñolesco (diez vueltas) sus capiteles son triples, la cornisa y el entablamento son rectos, idénticos; el friso, dividido por triglifos, ofrece alternadas cabezas de ángeles y rosetones. El frontón presenta el triple arco simbólico; las columnitas son estriadas y de ejecución pobre; los arcos son ciegos y encuadran: los de los extremos, dos imágenes pintadas de santos; el del medio, las siglas IHS características de las ornamentaciones jesuíticas. Completan el frontón dos fragmentos curvos, labrados asimismo con motivos geométricos simples.

La hornacina central de este retablo es apenas un poco más alta que las laterales; las tres son aveneradas, pero las laterales ofrecen cierres de traza mudéjar; a los lados del retablo, sendas piezas que parece quisieron ser espejos pero, por falta de empeño, no llegaron a ello y quedaron a modo de orejas, de un ingenuo efecto. En ellos se ven ramos de uvas; a este respecto debemos recalcar la ausencia total de la vid en la decoración de Cavadas; el templo de Yaguarón sólo ofrece este motivo simbólico, tan abundante en otras iglesias, en estos frustrados espejos y en el arranque de los modillones en las columnas de la nave central, obra local también.

Pero este retablo no perteneció a Yaguarón; no fue hecho para este templo. Las siglas características de la orden jesuítica permiten afirmar que se trata de una pieza trashumante, es decir, trasladada de un templo a otro. Por otra parte, aceptada la identidad de los diseños del zócalo de este retablo con los de la mesa que lo sostiene, vemos producirse una posible claridad en el problema mencionado, de la procedencia de las mesas de Yaguarón y otras iglesias.

Los confesonarios, gemelos, hacen juego estilístico con el resto. Son dos piezas de elegante composición y realización experta; cada uno lleva dos columnas torsas, enguirnaldadas, de cuatro vueltas, con capitel de acanto, que repiten las del altar mayor, con la diferencia de estar apoyadas directamente en pedestales de

sección cuadrada, cuyas caras se hallan adornadas con delicados motivos florales. Ostentan asimismo cornisas mixtilíneas y frontones, en cuyos remates se repiten elementos ya encontrados en los retablos: plumas, rosetas, ramos y los graciosos espejos. La abertura en arco ofrece un fino festoneado, y los cierres o portículas llevan tableros embutidos y tallados.

El púlpito es exagonal, de los llamados "de cáliz". Sus seis caras están minuciosamente talladas; marcan las aristas finas columnitas torsas, lisas, con basas de sección cuadrada; el borde moldurado reproduce la línea del entablamento del altar mayor, y guardapolvos en relieve encuadran sendos paneles donde aparecen pintadas ingenuas imágenes de santos, a todas luces de mano local. El cáliz se apoya en una figura de bulto, masculina, de rasgos adolescentes, en la cual algunos han visto un ángel guerrero y, los menos, un Sansón; es sólo un atlante de los que abundan en la decoración barroca. Esta particularidad la comparte el púlpito de Yaguarón con el de Piribebuy, a todas luces diseñado sobre el mismo modelo. Es un detalle no frecuente en el barroco americano; se lo encuentra en la iglesia de San Francisco, de Bahía, donde son tres las figuras, y también en la de San Francisco, de Quito, asimismo triple; aquí las figuras se apoyan sobre una peana. El pie de púlpito de Yaguarón está compuesto por sólo una figura, y esto hace su particularidad. Entre ella y el cáliz se interpone una pieza calada, ramosa, movida, quizá una corona, cuyo volumen, unido a lo bajo de la peana, hace aparecer la figura un tanto patoja y pesada de torso. El púlpito tiene su hermoso tornavoz y, sobre éste, se repite el halo o gloria del altar mayor con la paloma del Espíritu Santo, y pendiente de tres ángeles.

Realzan el efecto la pintura y el dorado, que la pátina del tiempo ennoblece. Se ha dicho que el dorado fue hecho con oro sacado de las minas de Atyrá: esto no pasa de ser una fantasía como tantas. No sabemos quiénes fueron los doradores.

La sacristía, bellísima (como dice Giuria[25]), es una verdadera capilla, tanto por sus dimensiones como por la importancia de su decoración y mobiliario. Los

[25] JUAN GIURIA, obra citada.

muros, de gran espesor, las ventanas enrejadas al fondo de profundos vanos, a los cuales se sube por peldaños, dan al recinto sabor medieval. Sobre una cajonería de líneas ondulantes, que recuerdan las de la peana del altar mayor, se levanta un retablo cuyo barroco ofrece un acusado sabor bizantino, al cual contribuyen los tres arcos simbólicos del frontón. Todo ello finamente tallado, pintado y dorado. Las columnas torsas llevan las mismas finas guirnaldas; la hornacina central alberga un Cristo, de factura sin duda local, pero superior a la que supo dar la mano indígena. La graciosa cúpula es única en el área. Un comulgatorio de estilo severo, en líneas rectas, enmarcaba una serie de pequeños cuadros de factura igualmente local, de los cuales el último desapareció con posterioridad a 1964.

Mención aparte merece la pintura de los techos, bóvedas de cañón y columnas, ejecutada toda ella al temple, con colores al parecer obtenidos con materias de la tierra[26]; motivos aislados semigeométricos o motivos florales formando guirnaldas, de gracioso dibujo, cubren los tableros del techo. Los motivos florales reproducen, muchos de ellos, el diseño de los tallados en los cartuchos del ático o en el coronamiento del Sagrario, por lo cual pensamos que en su composición debió intervenir la mano de Cavadas; pero todos ellos, desgraciadamente, han sufrido en mayor o menor medida, los efectos del tiempo, primero, y los de las restauraciones, luego.

En la bóveda del presbiterio, los motivos florales alternan con cabezas de ángeles dentro de molduras pintadas, fingiendo artesones. En la cúpula de la sacristía, los diseños simulan espejos; se ven también ángeles en las pechinas de la cúpula y en las enjutas de los falsos arcos de la nave principal. Los colores son amarillo, rojizo, verde oscuro, negro. Flanqueando las repisas de las hornacinas del altar mayor hay ángeles de cuerpo entero, pintados. En fecha reciente, una llamada restauración ha desvirtuado mucho del ingenuo carácter y la pátina de este decorado. En algunos casos, como en las puertas (hermosas piezas que, como las ventanas, llevan diseños en relieve, análogos a los de las mesas de los retablos

[26] No se han hecho los análisis pertinentes.

laterales), esa restauración ha llegado hasta el chafarrinón en gran escala: en vigas y zapatas se introdujeron diseños seudoaborígenes...

El énfasis publicitario y el interés turístico enfocados sobre la obra de Yaguarón, son sin duda merecidos; el mobiliario litúrgico de esta iglesia, aun disminuido, puede colocarse al lado de los mejores del Río de la Plata. Pero la publicidad unilateral ha contribuido a desplazar casi totalmente la atención que merecen otras iglesias del área, también notables. Un ejemplo lo tenemos en la iglesia de Capiatá que, a pesar de hallarse mucho más cerca de la capital (18 kilómetros; en rigor, es la más próxima de todas) es menos visitada y mucho menos comentada. Capiatá ofrece al estudioso, aparte de sus valores intrínsecos, problemas interesantes cuyo esclarecimiento es necesario, si deseamos reconstituir en forma orgánica el desarrollo del arte suntuario de la época, en el área no misionera.

Es positivo que Yaguarón, como al principio se dijo, inicia una etapa de sistemática reconstrucción o edificación de nueva planta en los templos de la zona. Esa intensificación de las construcciones se acompañó de evidente entusiasmo por el ornato interior, y tiene su ápice en los años siguientes a la salida de los jesuitas. Es, de 1750 a 1800, un verdadero reflorecimiento del arte religioso, reflejado en una veintena de iglesias. Este fenómeno no ha sido hasta hoy, que sepamos, estudiado como hecho conjunto, y ahora el estudio se hace un tanto difícil, pues también este patrimonio ha experimentado descalabro; hay, inclusive, casos en los cuales se hace imposible hasta la reconstitución imaginaria del primitivo aspecto de la iglesia.

La obra realizada durante esos cincuenta años, requirió, como es lógico, la concurrencia de constructores, diseñadores y tallistas cuyo rastreo, tan interesante, dificulta la penuria o ausencia total de documentación. Esa ornamentación, además, nos enfrenta en algunos casos con interrogantes inesperados, por ejemplo, la medida en que intervino en ella la influencia altiplánica, influencia evidente en más de un templo. Sin contar con los problemas planteados por la trashumancia del

mobiliario litúrgico, que adquirió proporciones importantes en alguna época.

La iglesia de Capiatá conservó hasta fecha relativamente reciente el aspecto de su edificio *al uso general de la Provincia,* al cual adhiere hoy la consabida fachada. A través de sucesivas refacciones, este templo, más pequeño que el de Yaguarón (60 metros de largo, 23 de ancho: dimensiones externas) ofrece todavía mucho del material primitivo: estructuras de techos, puertas, ventanas. Sólo el presbiterio tiene bóveda de cañón corrido. El altar mayor y el púlpito son las piezas más notables del mobiliario litúrgico.

Dicho altar mayor es una réplica del de Yaguarón. Los elementos de estilo son los mismos, la distribución de esos elementos idéntica. La misma hornacina central con los siete peldaños; la bóveda de hornacina en arcos paralelos. Idénticas son las consolas, repisas, cartelas, capiteles. Sólo el tercio inferior de las columnas es liso en vez de estriado, y en el ático desaparecen las figuras de los ángeles de pie flanqueando el arranque de las columnas curvas, aunque se conservan las figuras de las Virtudes. Sus dimensiones son un tanto menores (12 por 6 metros aproximadamente), la modulación del entablamento queda reducida y la sensación de profundidad es menor. También el Sagrario simplifica su diseño: sólo cuatro cabezas de ángeles (tres arriba, una abajo, entre nubes), dos figuras de ángeles de pie en relieve completan lateralmente el diseño. Coronan éste, como en Yaguarón, guardapolvos, doseles y molduras curvas, y lo remata un diseño igual de plumas, ramos y rosetas o florones. A los lados de la puerta encontramos también columnitas pero de diseño más sobrio, y sin los ángeles. En la puerta no encontramos el Cordero, sino el Cáliz y la Hostia en un fondo radiante.

La disposición de los elementos en la hornacina central es también algo distinta: no existe el halo o gloria como fondo y sí, una estructura de líneas rectas que no corresponde mucho con el estilo general; quizá sea un agregado posterior; fragmentos de columnas cuadradas sostienen una corona y encuadran un espacio que alberga, no una imagen de bulto, sino un cuadro de la Virgen con el Niño, de

factura banal y moderna. La primitiva imagen, Nuestra Señora de la Candelaria, parece se halla en el Museo Nacional; es de factura local, posiblemente de mediados o fines del siglo XVIII. El ático ofrece idéntico diseño de columnas y frontón. La figura central, sin embargo, no es la de Dios Padre sino la de Jesús, de cuerpo entero, rodeado de ángeles y nubes, los brazos abiertos y de factura maestra.

El púlpito es igualmente de los llamados de cáliz; pero, en vez de la figura de Sansón, lo sostiene una fina columnita. El diseño es delicado y elegante.

Estas diferencias en la elección de elementos obedecen a razones diversas. La corona del altar mayor responde a la advocación mariana de la iglesia: Nuestra Señora de la Candelaria; la supresión del Sansón, a la norma jesuítica, seguida rigurosamente en su obra, de suprimir todo elemento profano en el mobiliario litúrgico. La ausencia del Cordero, sustituido por el Cáliz, así como la presencia de Cristo en el ático, obedecen al mismo hecho: ser Capiatá, aunque enclavada en esta zona, capilla jesuítica (los jesuitas tenían aquí una de sus ricas estancias). A la vez ello nos da una clave para la ubicación cronológica de esta obra, que tuvo que ser realizada antes de 1767, fecha de la salida de los jesuitas.

Las hornacinas laterales, con San Miguel y San Francisco de Borja, son idénticas, salvo detalles, a las de Yaguarón; y la imagen del Arcángel, sobre idéntico modelo, al yaguaronense.

El altar está pintado en negro y oro, lo cual le da un aspecto severo y rico. También los techos están pintados, aunque los motivos son mucho menos variados que los de Yaguarón: se trata sólo de motivos florales combinados con volutas y espejos, pero de composición experta. No se ven angelitos.

La mesa merece mención aparte. La forma una armazón de carpintería, cubierta de paneles de cuero, finísimamente diseñados y labrados y pintados en colores y oro. Es única en su género en el país y no sabemos si podemos considerarla representativa del grado de perfección que alcanzó la artesanía del cuero en Paraguay. Seguramente se trata de cordobanes importados. Por otra parte, su diseño es, a todas luces, del mismo estilo del que ofrecen muchas mesas, como

las laterales de Yaguarón, lo cual abre nuevamente el campo a interrogantes curiosos: entre ellos la procedencia que esta mesa de Capiatá (bastante deteriorada) pudo tener cronológicamente sobre las de madera de Yaguarón, Tobatí, etc.

Es evidente, dada la identidad no sólo de conjunto sino de detalle, que Capiatá y Yaguarón tuvieron un mismo diseñador. Indudablemente que la reducción de proporciones no implica de por sí que el diseñador sea único, pero si se considera, por un lado, el grado de pericia profesional que esa reducción supone y, por otro, la falta de tradición suficiente acerca de dichos trabajos en la colonia, es lógico suponer que el artista fue el mismo que trazó el original yaguaronense. No importa que la obra de Capiatá haya sido (si lo fue) realizada años después de la de Yaguarón; en ella intervino, como se ha dicho, la mano local en gran proporción y, por tanto, no hay dificultad en que ella fuese ejecutada sin la presencia de Cavadas en el Paraguay.

En la ejecución de las obras en general, salta a la vista la intervención de una mano muy distinta a la que realizó las tallas de Yaguarón: las diferencias son bastante acusadas. El barroco de Capiatá no ofrece el sensual, desenvuelto, ágil ritmo de conjunto y detalle del de Yaguarón. La factura es alicorta, menos abierta, menos elegante: tiende al uniplanismo. Lo cual no le resta atractivo: antes al contrario, el ritmo estático del ejecutante, superpuesto al ritmo dinámico del diseñador, le presta un encanto peculiar: el acento y sabor del genio propio.

Piribebuy se encuentra a unos cien kilómetros de Asunción. Entre las iglesias notables es, con Valenzuela, la más alejada de la capital. Durante la guerra del 70 fue teatro de dramáticos episodios, alguno de los cuales dejó huella en su iglesia. Como otros pueblos fundados en fecha temprana (fue misión franciscana) tuvo desde el comienzo su capilla que, a medida que pasó el tiempo, fue ganando rango y prestancia en el edificio. En 1744 existía ya, según lo prueba algún documento[27], *la parroquia del Señor de los Milagros.*

El actual templo fue consagrado en 1774, según constaba en una viga del

[27] La Tribuna: *Piribebuy y su historia.* Asunción del Paraguay, 26 de noviembre de 1967.

techo desechada en alguna refacción posterior, no muy lejana (el pueblo recién fue fundado, oficialmente, en 1770 pero el templo inició sus obras en 1753). Las dimensiones del edificio son 45 metros de largo por 15 de ancho; siempre medidas externas. En los últimos tiempos (1948) este templo amenazaba ruina y fue refaccionado añadiéndosele la actual fachada, sin duda muy satisfactoria, como otras parecidas, al sentimiento feligrés, pero que, como las otras, desvirtúa el carácter del edificio. De las refacciones se ha salvado, como de costumbre, mucho del material (techo, puertas, ventanas). Si poseyó un techo pintado, éste ha desaparecido. Como quiera que fuera, una inscripción en el altar mayor parece concluyente respecto a la fecha en la que el altar se terminó: 1759. Ello no invalida ciertamente la fecha en que funcionaba la parroquia del Señor de los Milagros, pero plantea otras interesantes preguntas.

La línea estilística de Piribebuy es muy distinta, en sus rasgos de conjunto y detalles en general, de la de Yaguarón; con todo, los rasgos igualmente de detalle y conjunto no abonan la autoría local de su diseño. La presencia de elementos profanos (cariátides) en el altar mayor de esta iglesia, por ejemplo; estas cariátides recuerdan por su dibujo las que exornan la cúpula de Belén en Cajamarca; sólo que aquí las figuras perdieron las alas (allá son ángeles) y aparecen profanizadas: además, los motivos florales en que se apoyan, no aparecen invertidos a modo de faldellín, sino en posición normal. La figura del Sansón como sostén del púlpito, revela el impacto causado en la imaginación ambiente por este elemento de la ornamentación de Yaguarón; pero no termina acá la influencia que la obra de Cavadas ejerció en el medio, actuando para *adelanto de los indios de la región;* esa influencia se revela también en otros detalles, como se verá.

El retablo mayor ofrece una gran hornacina central, donde se exhibe la imagen del Señor de los Milagros. Flanquean esta hornacina a cada lado, dos columnas torsas de seis vueltas, rodeadas de guirnaldas y rematadas por ramos de acanto sirviendo de fondo a cabezas de ángeles; en cada calle hay una hornacina. Estas columnas avanzan sobre el plano de la hornacina, de modo que, aunque la

sensación de profundidad es mucho menor que en Yaguarón, hay cierto movimiento. Un segundo cuerpo alberga una sola hornacina. El frontón lo forman cuatro fragmentos rectos denticulados; dos breves en los extremos, dos mayores en el centro, apuntados de modo a formar un tímpano triangular; los unen dos a dos ramos tallados. En el vértice, el remate de la hornacina superior sirve de enlace a los dos fragmentos de frontón.

Las dos hornacinas del centro, la inferior y la superior, son acentuadamente canopiales; las laterales, de medio punto, son aveneradas. El retablo se apoya sobre cuatro figuras humanas (cuatro cariátides); éstas, a su vez, surgen de motivos vegetales semejantes a los de los capiteles y el friso. Hay en este diseño una gran economía de elementos decorativos, que contrasta con la riqueza y variedad de Yaguarón y Capiatá. En los intervalos entre las cariátides se ven figuras de santos en relieve.

Los dos primeros retablos laterales, que ostentan columnas y hornacinas análogas a las del altar mayor, ofrecen la particularidad de que sus frontones no son simétricos en sí mismos, sino en función recíproca, de tal manera que, asimétricos y enfrentados, y situados sobre los brazos del crucero, completan un frontón semejante al del altar mayor y cuyo hiato forma la entrada al presbiterio. Este ha sido refaccionado en fecha reciente, abriéndosele ventanales con falsos *vitraux* que lastiman el conjunto al desvirtuar su carácter. Mención especial merece el Sagrario que, como el de Yaguarón y Capiatá, es a modo de un resumen o epítome del retablo mayor. De considerable tamaño, está delicadamente tallado; ofrece columnitas y ostenta en la puerta la figura del Cordero, característica franciscana.

Hay también dos confesonarios, cuyo diseño es altamente sugestivo en sus detalles; éstos repiten elementos ya encontrados en la decoración de Yaguarón: remate de frontones en plumero, espejos laterales, columnitas torsas. La ejecución de la talla carece de la pericia y elegancia de la de Yaguarón; sin embargo, la presencia de estas semejanzas de detalle y conjunto se presta a reflexiones, máxime cuando el diseño demuestra pericia estilística y compositiva.

Fig. 9. Iglesia de Capiatá, sagrario.

Fig. 10. Iglesia de Capiatá, púlpito.

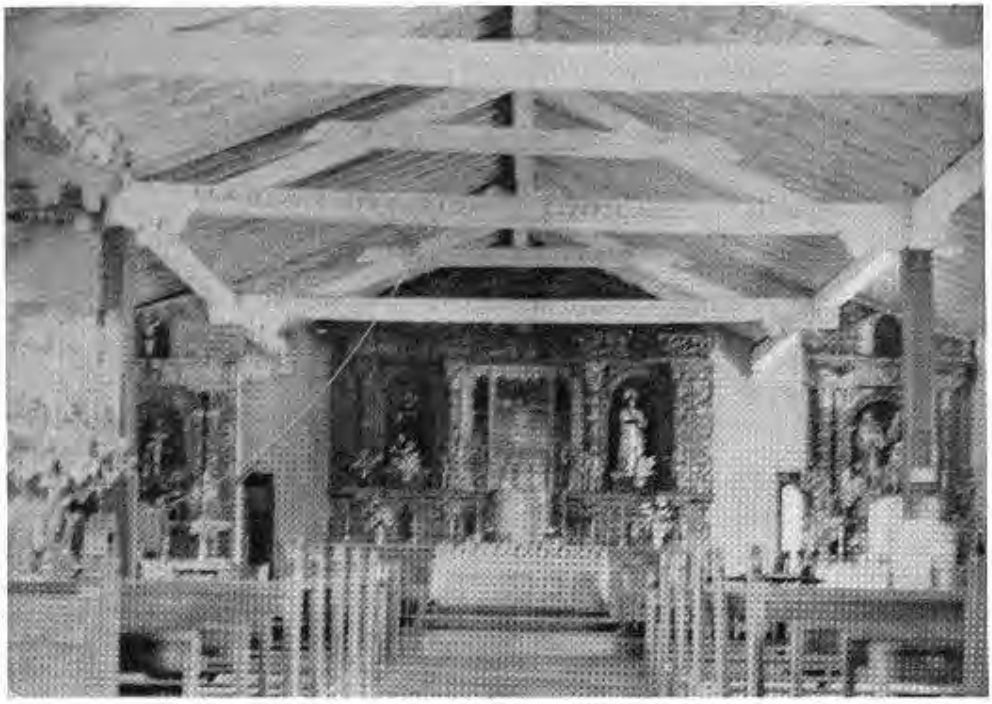


Fig. 11. Iglesia de Piribebuy, interior.
Foto Buschiazzo.

Fig. 12. Iglesia de Piribebuy, altar mayor.

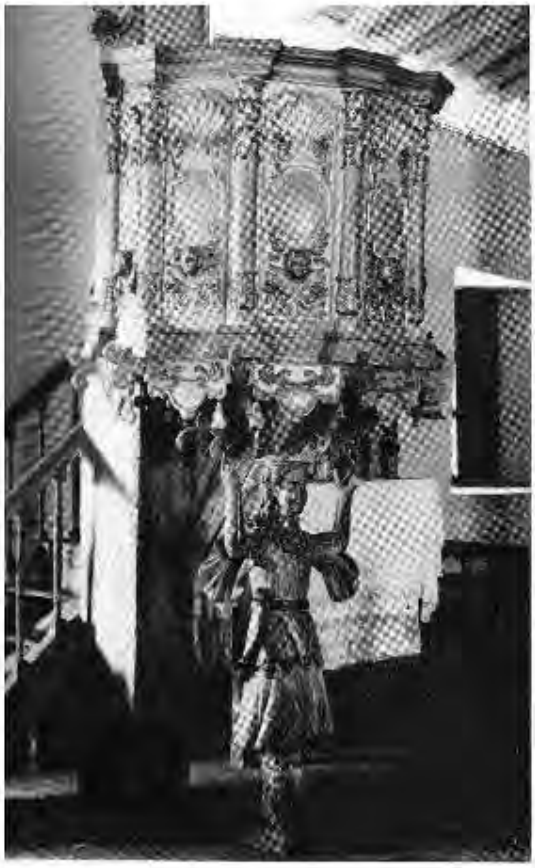


Fig. 13. Iglesia de Piribebuy, púlpito.

Fig. 14. Iglesia de Piribebuy, altar lateral.

Fig. 15. Iglesia de Capiatá, detalle de la bóveda del presbiterio.
Foto Buschiazzo.

El Sansón que sirve de sostén al púlpito exagonal es de menor tamaño que el de Yaguarón; su diseño es rígido y su ejecución es voluntariosa pero inexperta. Esta reiteración denuncia, como se ha dicho ya, el impacto que en la imaginación local produjo el púlpito de Yaguarón con su sostén exento, desenvuelto, portando sobre la cabeza decorativamente (la figura no expresa esfuerzo alguno) el peso de la estructura.

En Piribebuy hallamos de nuevo la mesa con los consabidos diseños orientalistas; pero esta vez lleva en el panel central las siglas IHS que denuncian su procedencia jesuítica: es otro hecho de trashumancia.

El famoso Cristo de Piribebuy (Nuestro Señor de los Milagros) es una imagen seguramente de los primeros años del siglo XVIII, si no antes; viste faldellín encañutado; es una figura austera en cuya talla la violencia de la fe sustituyó con ventaja expresionista al rigor académico. El Cristo de Piribebuy, estático, paciente, de un gótico ascetismo, impresiona profundamente.

Aunque, repitámoslo, el estilo general de esta ornamentación sea muy distinto al de Yaguarón y Capiatá, las coincidencias ya mencionadas y algunas otras menores, sumadas a la fecha en que esta ornamentación fue terminada, se prestan a interrogantes. Tenemos en primer lugar las columnas torsas que, si bien prodigan el motivo vid, ausente de las de Yaguarón y Capiatá, por otro lado siguen el canon de Viñola, ausente de las otras iglesias del área (menos Yaguarón y Capiatá) y desde luego de las iglesias misioneras. Tenemos luego la presencia de los elementos profanos o sea las cariátides mencionadas, como sostenes; por cierto que Sousa utilizó cariátides en el retablo mayor de la iglesia antigua de Luján. Hemos visto la existencia, en los confesonarios, de elementos idénticos a los yaguaronenses e inclusive una cierta analogía en la composición de ellos. En el púlpito observamos, además del sostén, detalles exentos, colgantes, semejantes a los del púlpito de Yaguarón.

Si en la ejecución está patente la mano local, no así, por tanto, la inspiración. La composición de este mobiliario litúrgico ofrece, repetimos, en las piezas

sobrevivientes, no sólo conocimiento estilístico no corriente, sino también una singular unidad que, mientras otra cosa no se demuestre, consideramos fuera del alcance local. En la composición, por otra parte, se hace patente una influencia no misionera (los elementos profanos fueron proscritos de las iglesias de Doctrinas) y sí, seguramente, altiplánica, que aquí se reduce al mínimo pero que alcanza su máximo en Tobatí y en Valenzuela. En cuanto al púlpito y a los confesonarios, es plausible opinar que Sousa, si no los diseñó, fue por lo menos entusiastamente plagiado. Así pues y en resumen, descartada por ahora la intervención activa de Sousa, habremos de admitir la intervención de otro artista venido del exterior, lo cual mantiene el problema sin solucionar.

Aquí sería ocasión de recordar que no conocemos con exactitud la fecha de iniciación y terminación de la obra de Yaguarón. Una piedra incrustada en la fachada (la llamó graciosamente "piedra fundamental" un cronista) lleva un Sansón en relieve y la fecha 1755. Aunque las piedras fundamentales no suelen ocupar tales lugares, una inscripción en sitio tal, algo significa. ¿Señala la fecha de iniciación o de terminación...? ¿Estaba concluido Yaguarón a los tres años de iniciado...? No es imposible, aunque sí difícil. Pero, en tal caso ¿qué hizo Sousa en Paraguay de 1755 a 1759? Y si las obras se iniciaron en 1755 ¿qué hizo entre 1755 y 1759? Por otra parte, siete años (1752-1759) resulta tal vez un plazo ligeramente excesivo para sólo una obra.

Piribebuy, ante de sufrir el menoscabo que aquí se pone de relieve, en su patrimonio (sin contar las refacciones o restauraciones arbitrarias e ignaras), constituyó, sin duda, un conjunto artístico no inferior en interés al de Yaguarón. Hasta, diríamos, que en lo que afecta a la capacidad de los artesanos locales, constituye un testimonio de excepcional interés.

Otros dos templos singularmente interesantes son los de Tobatí y Valenzuela, sin duda dispares, pero unidos en un sólo interrogante por la presencia, entre otros detalles desconcertantes, de un elemento que caracteriza de por sí un área: el sol humanizado, familiar en las iglesias del Altiplano y en el cual Alfredo Guido ha

visto una reviviscencia de motivos incaicos, pero que sabemos perfectamente se encuentra en artistas europeos (españoles y alemanes sobre todo) de los siglos XV y XVI. Por lo que toca a Tobatí, su singularidad no radica tan sólo en la presencia del sol humanizado: la simetría y frontalidad de ciertas tallas (figuras humanas), la misma estructura de las columnas (especialmente en los retablos laterales donde asumen caracteres peculiares del barroco andino), revelan la intervención de factores totalmente diversos a los que operaron en las iglesias antes mencionadas. Pero el origen y la acción de estos factores precisaría un estudio aparte.

Algunas iglesias de la misma época han desaparecido, como se dijo, prácticamente y su ornamentación fue destruida o se halla dispersa, con grave perjuicio para el trazado de un cuadro de lo que fue ese enorme volumen artístico, desarrollado en la zona a partir de la expulsión jesuítica. En algunas iglesias, podemos afirmar, encontró refugio el mobiliario de otros templos, desmantelados o destruidos. No se encontraron hasta ahora documentos que ayudaran a esclarecer tan importantes cuestiones; en este aspecto, como en otros del pasado cultural paraguayo, se ha comenzado quizá un poco tarde, cuando acaso ni siquiera una larga paciencia pueda llegar ya a reconstituir el cuadro primitivo.

JOSEFINA PLÁ

EL ARQUITECTO RICHARD ADAMS Y LA COLONIA ESCOCESA DE SANTA CATALINA

EL 8 de agosto de 1825 anclaba en Buenos Aires el navío *Simmetry,* con un numeroso núcleo de inmigrantes escoceses a su bordo. Se contaba entre ellos el arquitecto Richard Adams, de treinta y dos años, con su esposa Ana y cuatro hijos. Embarcadas en el puerto de Leith, aquellas familias provenían de las granjas ribereñas del Doon, del Arman, del Nith, y su traslado al Plata obedecía al propósito de formar en suelo bonaerense una colonia donde, además de los comunes vínculos de fe, lenguaje y sangre, los uniría también el ejercicio de la agricultura[1].

Al arquitecto Adams estaba reservado allí un rol fundamental, pues aquella colonia, a erigir sobre tierras hasta entonces sólo pastoriles, debería ser construida desde sus cimientos y equipada *ex novo.*

Sin conocerse totalmente su labor profesional en tierras rioplatenses, no se puede negar la importancia de haber sido el valor más representativo de la arquitectura neoclásica en Buenos Aires, el precursor de tantos otros colegas británicos de actuación intensa en nuestro país y, a la vez, pintor de fina sensibilidad que enriqueciera el ambiente plástico porteño con su cultura pictórica, su colección de cuadros y su producción personal, de la cual, lamentablemente, sólo nos han llegado algunas vistas de Buenos Aires y referencias documentales de otras obras desaparecidas.

[1] JAMES DODDS, *Records of the Scottish Settlers in the River Plate and their Churches.* Buenos Aires, 1897.

Su formación: el neoclasicismo

Ya han transcurrido varios años desde que en ANALES DEL INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTÉTICAS[2] abordáramos este tema que, posteriormente, fue tratado en forma casi exhaustiva por el arquitecto Mario J. Buschiazzo en las mismas columnas[3].

Recordemos que, en la estructuración de este movimiento, denominado Academismo Neoclásico por algunos, y Reacción Neoclásica por otros, han tenido incidencia básica, en lo formal, las tradiciones bramantinas que aún no habían perdido vigencia en la arquitectura inglesa, a la par que los lineamientos clasicistas que prevalecieron en Francia no sólo durante el Gran Siglo Francés (reinado de Luis XIV) sino, también, aunque en menor grado, en la etapa rococó, especialmente en composiciones de fachadas[4].

El movimiento neoclasicista fue también la voluntad de forma derivada del discurrir filosófico y político que, en ambas márgenes del Canal de la Mancha, precedió a la Revolución Francesa; es también una repercusión en la Estética del Racionalismo en el intento de eliminar de la creación artística lo intuitivo, reemplazado por recetas deducidas de la disección de monumentos clásicos.

Dominadas por un historicismo exaltado pero desdeñosas de las experiencias de las generaciones inmediatamente anteriores, las corrientes democráticas y republicanas veían encarnadas y fundamentadas sus ideologías en la lejana civilización greco-romana; por ello se identificaron con la mentalidad neoclásica y rechazaron la estética barroca como signo del "antiguo régimen".

El progreso de la arqueología permitía el conocimiento directo de las ruinas pompeyanas y griegas; en 1762 comienza a publicarse la obra en cuatro tomos

---

[2] ALBERTO S. J. DE PAULA, *Templos Rioplatenses no Católicos,* en Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, n° 15. Buenos Aires, 1962.

[3] MARIO J. BUSCHIAZZO, *Los Orígenes del Neoclasicismo en Buenos Aires,* en Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, n° 19. Buenos Aires, 1966.

[4] La copiosa obra de Sir Christopher Wren ejemplifica el perdurable bramantismo de la arquitectura británica, en tanto los arquitectos Soufflot y Gabriel, entre otros, demuestran en su producción las tempranas tendencias neoclásicas del arte francés; en el Panteón de París, Soufflot deseaba unir *la légereté de construction des édifices gothiques avec la pureté de l' Architecture grecque.*

Antiquities of Athens, de Stuart & Revett, y en 1769 inicia su aparición la obra *Antiquities* of *lonia,* de Richard Chandler.

En 1778, en Ayot St. Lawrence, el arquitecto Nicholas Revett levantó un templo que se considera el primero en construírse según "estilo griego" en Gran Bretaña[5], iniciando la corriente que seguirían los hermanos Adam y, más categóricamente, Juan Nash (1752-1835), Roberto Smirke (1781-1867) y tantos otros, con mayor o menor severidad historicista, aunque siempre con un deseo de monumentalidad solemne y mesurada, manejo neto y ordenado de los elementos arquitectónicos, nitidez en el diseño.

Bajo el común denominador de su pasatismo, el movimiento neoclásico cobija expresiones oscilantes entre un vehemente aticismo, como el *British Museum* (Londres), de Roberto Smirke, o el *Walhalla* (Ratisbona), de Leo von Klenze; el romanismo del Panteón (París), de Soufflot; las reviviscencias egipcias características del Consulado Francés, tras el triunfo napoleónico en las comarcas del Nilo; e incluso el llamado "estilo Imperio" que no es sino un "neo-romano" instrumentado con fines políticos, para exaltar el cesarismo de Bonaparte.

Así las columnatas y los peristilos, órdenes dóricos, jónicos y corintios, podios monumentales, arcos triunfales y obeliscos, una pintura y una escultura francamente pasatistas y en muchos casos con ostensible amaneramiento, junto a una literatura academicista y de parecidos caracteres, testimonian en todas las naciones de Occidente los espectaculares alcances de este movimiento, cuyo impulso llegó a latir con fuerza desde los jóvenes Estados Unidos de América, donde se lo veía como una exaltación de la pureza republicana rediviva, hasta el viejo imperio de los Zares, que lo hacía suyo para embellecer la monárquica urbe de San Petersburgo, pasando por la Bolsa de París, los arcos del *Carroussel* y de *l' Etoile,* la Rotonda, de Inverigo, en Como, o la berlinesa Puerta de Brandemburgo.

Penetró en España, en alas de la influencia francesa y fue sostenido por la Real Academia de Bellas Artes, de San Fernando, de fundación borbónica (1752) al igual

[5] BASIL F. L. CLARKE, M. A., *Church Builders of the Ninetenth Century.* Londres, 1938.

que por su filial americana, la Real Academia de San Carlos, de México (1785) y por medio de ambas pronto se expandió por las provincias indianas.

En tal época y bajo tales incontenibles influencias, hubo de cumplir el joven puritano Richard Adams su etapa de formación profesional, cuyos pormenores no nos son conocidos, aunque no es arriesgado suponer que la realizase en la capital de su nativa Escocia, en aquella Edimburgo cuya cultura y magnificencia monumental le han valido, precisamente, el sobrenombre de "la Nueva Atenas".

Buenos Aires, ciudad neoclásica

Veamos, entretanto, cuál era el ambiente espiritual del medio, tan distante de su patria, donde Richard Adams, a los treinta y dos años de edad, iniciaba con los suyos la última, fugaz, etapa de su vida.

Sin perder del todo los pequeños esplendores barrocos con que en el siglo anterior, el de su consolidación mercantil y ganadera, había enriquecido sus moradas y sus templos, recibía Buenos Aires un discreto aunque creciente influjo neoclásico, comenzado bajo sus últimos virreyes, en especial durante los progresistas gobiernos del ingeniero del Pino y del marqués de Sobremonte, entre cuyas obras caben recordarse la Recoba, con su gran "arco de los Virreyes"[6], y el "Coliseo Estable de Comedias" iniciado y nunca concluido en el "hueco de las ánimas"[7].

También de inspiración neoclásica es ese modesto obelisco llamado Pirámide de Mayo, que el alarife Francisco Cañete construyera en 1811.

Ya en época revolucionaria, llegan a Buenos Aires los franceses Jacobo Boudier, Próspero Catelin y Pedro Benoit. El primero era ingeniero e incorporado al ejército de nuestro país logró el grado de sargento mayor, trabajó asimismo para

---

[6] Si bien ya, en 1800, José García Martínez de Cáceres presentó dos anteproyectos de Recoba, recién en 1803 se la construyó según diseños del alarife Agustín Conde. En 1804 se concreta la erección del arco central, según proyecto de los alarifes Zelaya y Segismundo. La obra en su conjunto es de evidente inspiración neo-romana.

[7] [ENRIQUE PEÑA], *Municipalidad de la Capital, Documentos y Planos relativos al Período edilicio colonial de la ciudad de Buenos Aires,* tomo V, págs. 223, 227 a 229, 346. Buenos Aires, 1910. Los planos se recibieron en Buenos Aires en 1804 y fueron ajustados por el arquitecto Tomás Toribio; las obras se iniciaron bajo la dirección del competente alarife Francisco Cañete, pero quedaron inconclusas y se demolieron en la época rivadaviana.

la Junta de Gobierno del Consulado; en 1817, a raíz de un informe sobre un proyecto de Cañete, opinó que la Argentina emancipista debía repudiar el *stylo moresco y manifestar otro stylo que el de los godos,* palabras que no requieren comentario. Pero las relaciones de Boudier con las autoridades locales, más de una vez tirantes, concluyeron al ser separado del efímero servicio en las armas patriotas y regresar a Francia en 1819[8].

Catelin y Benoit, por el contrario, se afincaron en Buenos Aires, donde encontraron campo propicio de acción, durante la época rivadaviana, al fundarse el Departamento de Ingenieros Arquitectos.

Un matiz peculiar dentro del neoclasicismo blando y provinciano que evocamos, lo dio el español Felipe Senillosa, llegado en 1815, cuya producción arquitectónica llegó a integrar el viejo oficio constructivo bonaerense, con un repertorio formal más palladiano que ático[9].

Bernardino Rivadavia, que regresa al Plata con un cúmulo de sueños renovadores y propósitos de convertir a Buenos Aires en una réplica de cuanto viera en las viejas capitales, trata de concretar sus proyectos desde la función pública, pero un abismo se profundizaba día a día entre las *élites* de las ciudades, precipitadas de pronto a tareas dirigentes gravísimas en un país en crisis, y las poblaciones "de la campaña" que no eran lo dúctiles que aquéllas requerían y buscaban en caudillos poderosos, la solución a su secular vacío de poder[10].

Buenos Aires. Sigue en orden y progresando (comentaba paradójicamente "El Argos" del 2 de febrero de 1822). *Las obras públicas no paran: a un mismo tiempo se destruye y se construye de nuevo. Sucesivamente se irán descubriendo los planos de las que están ya en planta, tanto para que cesen las dudas de los incrédulos sempiternos, como para que en lo exterior se formen ideas completas. Hay esperanzas de que en el ramo de derribamiento entren muy pronto, el Teatro de Sobremonte, el Muelle de Boneo, otro Piquete que hay en la rivera ó*

---

[8] MARIO J. BUSCHIAZZO, op. Cit.; GERMÁN O. E. TJARKS, *El Consulado de Buenos Aires y sus proyecciones en la historia del Río de la Plata,* tomo II, págs. 596, 608, 750, 857. Buenos Aires, 1962.

[9] Cfr. MARIO J. BUSCHIAZZO, op. cit., HORACIO J. PANDO, *Palermo de San Benito,* en Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, nº 17; ALBERTO S. J. DE PAULA, *Don Felipe Senillosa,* en Anales..., nº 18.

[10] Cfr. JOHN F. CADY, *La Intervención Extranjera en el Río de la Plata,* págs. 28 y ss., Buenos Aires, 1943, VICENTE D. SIERRA, *Historia de la Argentina,* tomo VII, Buenos Aires, 1967.

batería vieja, la Cuna, ó la bastilla de Buenos Aires, la mitad de la Vereda Ancha, el memorable Cuartel de enfrente de las Catalinas, y la Pirámide una más memorable todavía.

De aquel universo de proyectos, resultó la desacertada fachada de la Catedral de Buenos Aires, en tibio estilo Imperio.

Entretanto, la intelectualidad porteña producía una literatura de fuerte influjo académico, en la cual se suele encontrar el tema épico mezclado con alusiones mitológicas, y próceres exornados de figuras olímpicas.

Pero mientras el peligro de una reacción peninsular represiva se diluía totalmente, la discordia social y el desquicio de las provincias iban en aumento, y las tensiones con el Imperio del Brasil obligaban a una vida espartana a la Buenos Aires que anhelaba ser una "Atenas del Plata".

Tolerancia de cultos y bases para la colonización extranjera

Tal era el convulsionado ambiente rioplatense, poco propicio en apariencia para proclamar, en medio de la tormenta de intereses encontrados, una medida tal como la tolerancia religiosa, condición ineludible para concretar el intento de colonización del cual hemos de ocuparnos.

No existían en el Plata, precedentes de que se hubiesen celebrado con carácter público otros ritos que los de la Iglesia Católica, pues aún durante las Invasiones Inglesas, de 1806 y 1807, los cultos protestantes se oficiaron en forma privada[11], e igual carácter tuvieron las reuniones evangélicas que el 19 de noviembre de 1820[12] comenzó a presidir el predicador Santiago Thompson, de la Iglesia Bautista de Escocia, llegado dos años antes como representante de la Sociedad de Escuelas Bíblicas y Extranjeras.

En 1820 el gobierno de Buenos Aires, encabezado entonces por el brigadier general Martín Rodríguez, autorizó la instalación de un cementerio disidente en la

---

[11] AMÉRICO A. TONDA, *El Deán Funes y la Tolerancia de Cultos,* en revista Archivum, tomo I, cuaderno 2, págs. 407 a 449, Buenos Aires, 1943.

[12] GUILLERMO TALLON, *El Metodismo en Sud América - 1836 a 1911,* en revista El Estandarte Evangélico de Sud América, págs. 12 y ss., Buenos Aires, 22 de noviembre de 1911.

manzana comprendida hoy por las calles Cerrito, Juncal, Pellegrini y Arenales, donde *se erigió una capillita con un pórtico de orden dórico,* cuya habilitación se concretó en enero de 1821[13]. Ese oratorio, donde el oficio de difuntos era leído por seglares, sin que se efectuase otro tipo de liturgia, fue el primer edificio construido específicamente, en nuestro país, para el culto protestante.

A la vez que una perspectiva hacia el pluralismo religioso, aquella concesión implicaba un auspicio concreto para promover la venida al Plata de inmigrantes y capitales que, en esferas oficiales, se procuraba lograr de Gran Bretaña, los reinos alemanes y los Países Bajos.

Los tiempos evolucionaban, y así como el siglo XVIII vio morir en las pampas bonaerenses el secular régimen de vaquerías y plantearse nuevas bases de progreso para la riqueza ganadera, los primeros decenios del siglo XIX veían surgir la agricultura nacional, no como actividad de subsistencia sino como real fuente de trabajo, de la que era digno precursor el criollo Tomás Grigera, autor de un famoso "Manual de Agricultura"[14], publicado en 1819 con el auspicio del entonces Director Supremo, Juan Martín de Pueyrredón.

En mayo de 1821[15], con el patrocinio del gobernador Martín Rodríguez, fundó Tomás Grigera la primera colonia agrícola del país, en las Lomas de Zamora, sobre terrenos fiscales de la antigua estancia del Rey o de Zamora, que perteneciera a la Compañía de Jesús, afectados entonces a la caballería del ejército.

Pero algunos hombres de gobierno, Bernardino Rivadavia entre ellos, no confiaban en el elemento criollo para promover la agricultura argentina y forjaron una serie de normas legales para atraer la inmigración y fundar, en el sur de la provincia de Buenos Aires, un centro urbano de economía agrícola que, según decreto del 6 de agosto de 1821, se llamaría ciudad General Belgrano.

---

[13] [JOHN LACCOK (?)], Cinco años en Buenos Aires, 1820-1825, por Un Inglés, pág. 176, Buenos Aires, 1942.

[14] Manual de Agricultura. Contiene un resumen práctico para cada uno de los doce meses del año. Es muy útil para labradores principiantes. Su autor es el Americano. Tomás Grigera, labrador en los suburbios de la Capital de las Provincias Unidas de Sud América, quien lo dedica al Excmo. Señor D. Juan Martín de Pueyrredón, Director Supremo del Estado, y Brigadier General de los ejércitos de la Patria.

[15] Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires, Escribanía Mayor de Gobierno, expediente 11512.

Fig. 1. Catedral Anglicana de Buenos Aires, fachada principal.

Fig. 2. Catedral Anglicana de Buenos Aires, interior, hacia 1913.

Fig. 3. Catedral Anglicana de Buenos Aires, fachada e interior; dibujos de Adams, litografiados por Bacle. Colección J. M. Mariluz Urquijo.

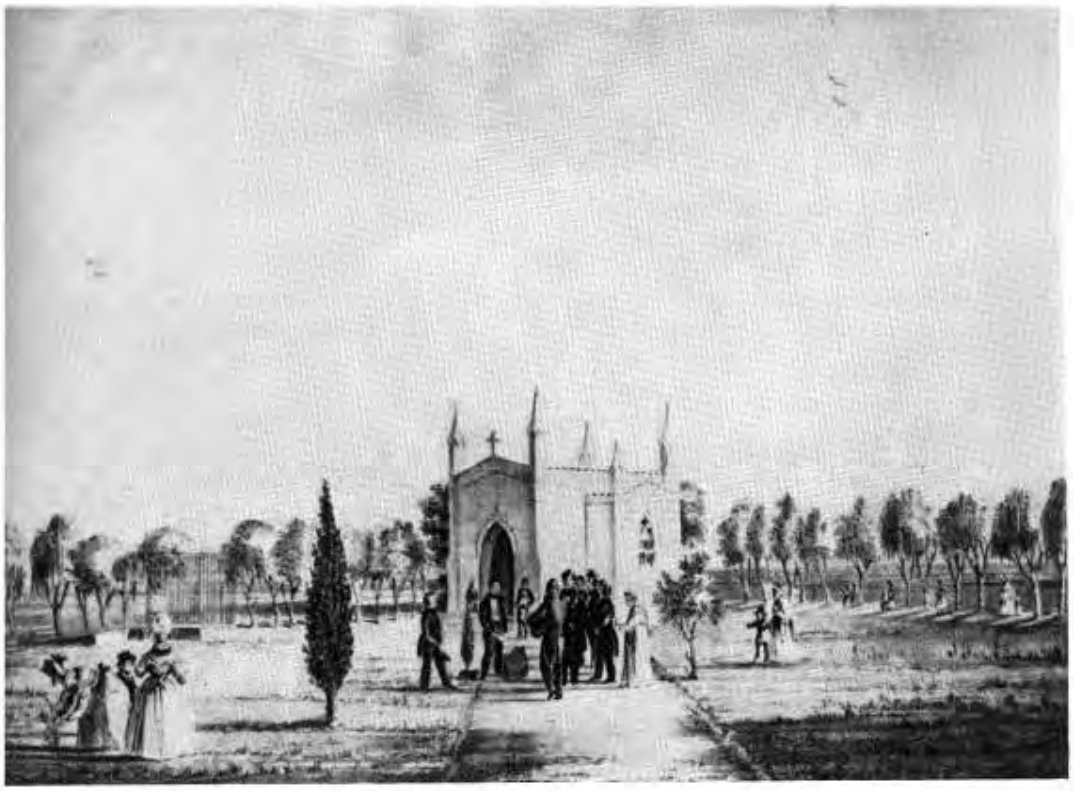


Fig. 4. Cementerio Protestante de Buenos Aires, litografía de Carlos E. Pellegrini.

Fig. 5. Residencia de los Robertson en Santa Catalina.
Lomas de Zamora (demolida).

En el siguiente mes de septiembre, el ministro Rivadavia comenzó a estudiar una propuesta informal que el año anterior le enviara John Thomas Barber Beaumont, solicitando donación de tierras para poblarlas con familias inglesas. Iniciadas las tratativas y ratificada la propuesta, respondió el gobierno que podía facilitar tierras en enfiteusis[16].

El 24 de noviembre de 1823, en base a una ley del 19 de agosto del año anterior, se expidió un decreto autorizando al Ministro de Relaciones Exteriores para negociar el envío de doscientas familias europeas con destino a la mencionada ciudad General Belgrano, y otras mil o más *familias morales e industriosas* para formar nuevas poblaciones en la frontera. Las gestiones pertinentes en Europa se confiaron a Sebastián Lezica.

En 1824 se integró en Buenos Aires una Comisión de Inmigración cuyo reglamento, promulgado por el gobernador Las Heras el 19 de enero de 1825, establecía en su artículo 9º las siguientes facultades:

1º Proporcionar empleo o trabajo a los extrangeros que vengan al país sin destino, o que se hallen en él sin colocación, debiendo acreditar su origen y causas de su estado.

2º Hacer venir de Europa labradores y artesanos de toda clase.

3º Introducir agricultores por contratos de arrendamiento con los propietarios y artistas del país, bajo un plan general de contrato que será acordado por la Comisión, y libre y espontáneamente convenido entre los trabajadores y los patrones que lo demanden.

4º Hacer conocer a las clases industriosas de la Europa las ventajas que promete este país para los emigrados, y ofrecerles los servicios de la Comisión a su llegada a Buenos Aires[17].

El artículo 22 de dicho Reglamento, estipulaba:

Los emigrados, conforme a la costumbre del país, no serán perturbados en la práctica de sus creencias religiosas, y quedan eximidos de todo derecho o contribución que no sea impuesta a la

[16] VICENTE SIERRA, op. cit., págs. 510 y ss.
[17] J. A. B. BEAUMONT, *Viajes por Buenos Aires, Entre Ríos y la Banda Oriental (1826-1827),* pág. 132, Buenos Aires, 1957.

comunidad en general[18].

Pocos días más tarde, el 2 de febrero de 1825, se formalizó el "Tratado de Amistad, Comercio y Navegación" con Su Majestad Británica, cuyo artículo 12º dejó establecido para los súbditos británicos residentes en las Provincias Unidas del Río de la Plata, el derecho a practicar su religión pública o privadamente y establecer cementerios, capillas e iglesias *en los sitios convenientes, que sean aprobados por el Gobierno de dichas Provincias Unidas.* Los ciudadanos argentinos residentes en jurisdicción británica gozarían de equivalentes derechos, *en conformidad con el sistema de tolerancia establecido en los dominios de S. M.*[19].

Al mes siguiente, ratificó el gobierno la propuesta sobre colonización escocesa formulada a fines de 1824 por los hermanos Juan y Guillermo Parish Robertson, sobre la que más adelante volveremos, cuya cláusula séptima establecía: *A los colonos les será permitido practicar la religión protestante*[20].

Aquel mismo año, el 15 de julio de 1825, Salvador María del Carril, gobernador de San Juan, proclamó su "Carta de Mayo" que, entre otros principios, garantizaba la libertad de cultos; días más tarde fue depuesto y el documento se anuló. A raíz de ello el cónsul norteamericano John Murray Forbes escribía:.. *Mis propios vaticinios, sobre la precoz tolerancia que sólo prevalece en esta ciudad [Buenos Aires] han sido alarmantes [...] La masa del pueblo [...] ha mantenido inconmovible su fanatismo. Los hechos desmintieron tal impresión, pues las provincias cuyanas, al refrendar meses después el Tratado de Huanacache, acordaron sostener el catolicismo romano con exclusión de todo otro culto público, pero no prohibiendo el eventual ejercicio de otros, privadamente*[21].

El ejercicio público de cultos reformados era, además, incompatible con algunas constituciones provinciales, como el Reglamento Provisorio de Córdoba; de allí las reticencias en aceptar el artículo 12º del Tratado con la Corona Británica, que comprometía a toda la nación. El Deán Gregorio Funes defendió en aquellas

---

[18] Ibid., pág. 134.
[19] Ibid., pág. 297.
[20] Cfr. Archivo Histórico del Banco de la Provincia de Buenos Aires, documentos nº 441 y n º 515, acerca del apoyo bancario oficial prestado a la Colonia Escocesa en 1829 y 1830; sobre los hermanos Guillermo y Juan Parish Robertson, pueden encontrarse excelentes notas biográficas, debidas a JOSÉ LUIS BUSANICHE, en el prólogo a la edición argentina de *Cartas de Sudamérica,* Buenos Aires, 1950, de que fueron autores los hermanos Robertson.
[21] VICENTE D. SIERRA, op. cit., págs. 465, 466.

horas el principio cuestionado, con una convicción plena, que le permitió considerarse como *el primer escritor que en este Estado ha promovido la libertad de cultos*[22].

En fin, el 12 de octubre de 1825, la Legislatura de la provincia de Buenos Aires sancionó la ley provincial cuya parte dispositiva expresa:

1º *Es inviolable en el territorio de la Provincia el derecho que todo hombre tiene para dar cultos a Dios Todo Poderoso, según su conciencia.*

2º El uso de la libertad religiosa que se declara por el artículo anterior queda sujeto a lo que prescriben la moral, el orden público y las leyes existentes en el país[23].

Ya entonces se encontraban en Buenos Aires los primeros grupos de inmigrantes llegados con intervención, respectivamente, de la empresa *River Plate Agricultural Association* y de los hermanos Robertson.

La Colonia Escocesa de Santa Catalina

El 22 de mayo de 1825 había zarpado de Leith el navío Simmetry, que arribó a Buenos Aires tras setenta y ocho días de navegación, con un contingente de 250 personas, entre quienes se contaban Juan Tweedie, de 50 años, ex Director del Jardín Botánico de Edimburgo; el médico Guillermo Wilson, de 25 años, los agrimensores Juan Christian, de 39 y James Cathcart, de 23; nueve albañiles, un herrero, cinco carpinteros, uno de ellos el después prestigioso artesano Guillermo Speed, de 26, el constructor James Brown, de 25, y el arquitecto Richard Adams, de 32[24].

Juan Parish Robertson, que se había trasladado a Gran Bretaña, tuvo a su cargo el reclutamiento de los colonos en el país de origen, en tanto su hermano Guillermo, secretario de la Comisión de Inmigración, corría con la tramitación de la

---

[22] AMÉRICO A. TONDA, op. cit.
[23] AURELIO PRADO y ROJAS, *Leyes y Decretos promulgados en la Provincia de Buenos Aires desde 1810 á 1876,* tomo In, págs. 93, 94, Buenos Aires, 1877.
[24] JAMES DODDS, op. Cit.

propuesta presentada a fines de 1824, por la que se comprometían *a introducir en la Provincia un número de familias europeas no menor de 200 y compuesta de 600 almas.*

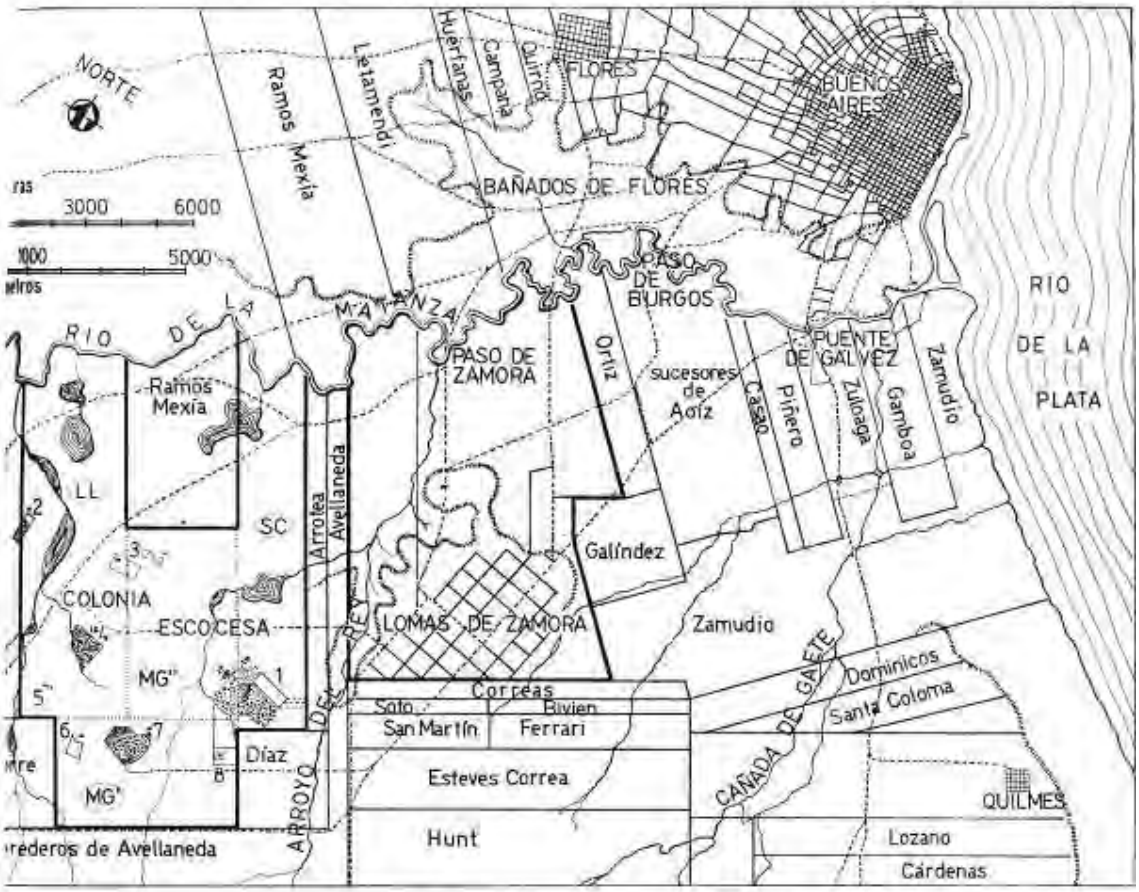
Se solicitaban tierras fiscales que el gobierno debía ceder a los hermanos Robertson en enfiteusis, al sur de la provincia; el estado prestaría, con facilidades de reintegro, una suma de dinero para sufragar el equipamiento básico de los colonos; éstos no pagarían otros impuestos que los de carácter general y tampoco abonarían arrendamiento a los Robertson, salvo en el caso de abandonar la colonia antes de cinco años de residencia; también se preveían, entre otros aspectos, la formación de un magisterio, una guardia militar para su defensa y el libre ejercicio de la religión protestante[25].

El gobierno suscribió la aceptación de la propuesta el 11 de marzo de 1825, pero posteriormente no se concretó la cesión de tierras fiscales, situación que los hermanos Robertson obviaron adquiriendo varios predios a cuatro leguas de la capital, sobre la banda sur del río de la Matanza, colindantes con su estanzuela de Santa Catalina, donde se estableció el casco de la Colonia Escocesa. Totalizaban la superficie 6.475,20 hectáreas, en los actuales partidos de Lomas de Zamora y Esteban Echeverría e incluía tierras de calidades variadas, con un sistema de arroyos y lagunas de poca profundidad, tributario del río de la Matanza.

A pesar de cuanto muchas veces se ha repetido, dicha región no era un páramo ni zona de recorrida para hordas y malones; tampoco las propiedades en cuestión pertenecieron en época alguna a la Compañía de Jesús ni al patrimonio de la Corona. Esta última confusión deriva, sin duda, de la proximidad con la "Estancia del Rey" que, por compra a Juan de Zamora, poseyó la Compañía de Jesús entre los años 1765 y 1767 y se incorporó más tarde al patrimonio real. Fue sobre el fondo de esta estancia, en "las Lomas de Zamora", donde Tomás Grigera desarrolló su ya mencionada empresa pobladora.

El hecho de que Grigera fundase aquella colonia agrícola sobre tierras fiscales, que estaban yermas y que por gestiones suyas se distribuyeron gratuitamente entre

[25] JAMES DODDS, op. cit.; J. VIALE AVELLANEDA, *Hoy se cumplen 100 de la Instalación, en Monte Grande, de la Primera Colonia de Inmigrantes Escoceses,* en diario La Nación, Buenos Aires, 11 de agosto de 1925.



Plano de ubicación de la Colonia Escocesa de Santa Catalina.

Referencias: 1. Residencia "Santa Catalina" de los hermanos Robertson (casco del establecimiento). 2. Leandro Miñoz. 3. Juan Broach. 4. Tomás Galbraith. 5. Guillermo Greerson. 6. Mac Clymont. 7. Diego White. 8. David Anderson. 9. Juan Miller. 9. T.L. Estancuela "La Laguna". MG' y MG'' Chacras "Monte Grande". SC. Estanzuela "Santa Catalina".

los pobladores, es independiente del nacimiento y evolución de la Colonia Escocesa, que tuvo características y evolución totalmente distintas. Con línea gruesa se han destacado en el mapa los deslindes de la "Estancia del Rey" o de Zamora, y de la Colonia Escocesa, para poner de relieve sus ubicaciones respectivas en los aledaños de la ciudad de Buenos Aires[26].

Las tierras adquiridas por Robertson habían pertenecido a diversos propietarios, entre quienes recordaremos a los colonizadores españoles Francisco Garcia Romero y Pedro Gutierres, que formaron a comienzos del siglo XVII las estancias del cabezuelo y del monte grande; a propósito de esta testimonia una actuación judicial del año 1740 que …*la dha. Chacra del Monte Grande de inmemorial tiempo ha sido perteneciente a los Gutierres y en ella plantaron un Monte de duraznos y lo han poseído con cresida estesion de tierras desde los principios de la fundación de esta ciudad sin contradicion de persona alguna*[27].

Estos detalles son ilustrativos, no solo en cuanto a la controvertida antigüedad y origen del nombre "Monte Grande", que distingue hoy a esa ciudad bonaerense, fundada en 1889, sino también en cuanto a los antecedentes de la remota población de esas tierras, cuya continuidad de dominio se mantuvo normalmente.

El nombre oficial de la Colonia parece haber sido el de Santa Catalina que, como se ha comentado, era el de la residencia de los Robertson, pero con mayor frecuencia aparece designada con la denominación de Monte Grande.

A fines de 1825 los colonos ya estaban instalados y las viviendas precarias iniciales eran rápidamente reemplazadas por las definitivas, para cuya construcción se levantaron hornos de ladrillos, se fabricó argamasa y se aprontaron con recursos propios los elementos auxiliares de hierro y de madera. El equipo técnico de la Colonia trabajaba intensamente bajo la dirección de su arquitecto Richard Adams, y así, en 1828, se habían erigido, sin contar la residencia principal de los Robertson,

[26] El croquis geográfico que se reproduce, está basado en diversas piezas cartográficas del Archivo Público de Geodesia, Ministerio de Obras Públicas, de la provincia de Buenos Aires; en particular el mapa atribuido al agrimensor Francisco Mesura, sin fecha, pero correspondiente a 1820; y los duplicados de mensuras números 3, 5 y 24 de Esteban Echeverría; 1, 12 y 29 de Lomas de Zamora; 17, 108, 110 y 217 de Avellaneda; entre otros. Agradezco el valioso asesoramiento brindado por José Pedro Thill, funcionario del mencionado Archivo, cuya titularidad ejerce con gran acierto José María Prado.

[27] Archivo General de la Nacion, Tribunales, IX, 41, 8, 6, legajo A6, expediente 1, foja 128.

unos treinta edificios de mampostería, con un total de 145 habitaciones, y cuarenta y siete ranchos, que aportaban otros 70 aposentos; la población era entonces de 514 personas[28].

Se construyó también una capilla, la primera que levantó en el Plata la confesión presbiteriana (calvinista) y allí oficiaba el Pastor William Brown, que se trasladó a tierras bonaerenses luego de recibir la ordenación sacerdotal en Glasgow, en 1826[29].

La residencia que se construyó para los Robertson, en Santa Catalina, constituye un ejemplo interesante de los cánones neoclásicos aplicados a un edificio de índole rural. Su volumetría severa realza la portada central, ornamentada con cuatro pilastras dóricas y un frontis clásico, perfectamente enlazado con el cornisamiento; no hay tejado aparente. Detrás, también con un volumen muy neto, sobresale un alto mirador, con sus azoteas cercadas por pretiles de hierro, con pilares de mampostería en los ángulos.

En este desaparecido edificio, Adams, coherente con su formación estilística, logró uno de los mejores ejemplos del neoclasicismo mamposteril, tan representativo de la campaña bonaerense de aquel entonces.

Lamentablemente, no nos es conocido el otro edificio principal de la Colonia, la capilla, que sobrevivió por poco tiempo a la ruina del establecimiento.

Las unidades de vivienda estaban dispersas, sin llegar a conformar un contexto urbano, ni aún a nivel de aldea. El emplazamiento de cada casa era *bien elegido y dominaba un bello e ininterrumpido paisaje de la pampa circundante*[30].

La forestación fue otro de los principales cuidados de los colonos, que no proyectaban dedicarse fundamentalmente a la ganadería tradicional sino a tareas agrícolas y de granja. Se renovaron las viejas plantaciones de durazneros, y otros frutales, que ocuparon 1.040 acres; el espinillo tala fue usado para formar cercos vivos en las tierras de pastoreo; en febrero de 1828 el gobernador Dorrego

---

[28] JAMES DODDS, op. cit., pág. 34.
[29] JAMES DODDS, op. cit.; J. MONTEITH DRYSDALE, M. A., *A Hundred Years in Buenos Aires 1829-1929*. Buenos Aires, 1929.
[30] JAMES DODDS, op. cit., págs. 34 y 35.

transfiere, por decreto, al establecimiento, gran parte de las valiosas plantaciones de la extinguida Escuela de Agricultura Práctica y Jardín de Aclimatación, que funcionara en el Convento de los Recoletos.

En ese año la Colonia se hallaba en plena prosperidad, la cosecha del primer año superaba las once mil fanegas de maíz, cerca de tres mil vacunos y mil ovinos de razas criolla y británica poblaban sus tambos y establos; el rendimiento logrado en la producción de quesos y manteca, con envases higiénicos, causaba muy buena impresión en el público porteño.

A raíz del fracaso de la empresa colonizadora de Beaumont, gran parte de sus integrantes pasaron a Santa Catalina, con lo cual se incrementó sensiblemente la población activa. En ese año 1828 los escoceses totalizan 241 adultos y 85 niños, con quienes colaboran grupos de criollos que ascienden a 158 adultos y 30 niños; en total 514 personas, más del doble del grupo inicial.

La colonia era, además, el foco del culto presbiteriano, donde acudían los miembros de esa congregación escocesa residentes en Buenos Aires y las cercanías, y también un centro de reunión de la entonces numerosa colectividad británica bonaerense, cuyas habituales cacerías y fiestas campestres eran concurridas por la población criolla de la zona y de la capital.

Decadencia de la Colonia

El contraste con esa imagen de brillante prosperidad sobrevino a corto plazo. El primer tropiezo serio fue la pertinaz sequía de 1828, que determinó a los hermanos Robertson pedir ayuda al gobierno bonaerense, cuyo titular, Manuel Dorrego, giró el asunto a la Cámara de Representantes, con un mensaje en el cual, tras destacar la necesidad de *salvar en la presente crisis la Colonia Escocesa de Santa Catalina de una completa disolución,* expresaba *...en el establecimiento de Santa Catalina se han introducido una porción de producciones del reino vegetal no existentes en el país, varios métodos nuevos de agricultura, siendo de notarse que en mucha parte son efectuados por individuos*

del país; por último manifestaba ...*la Colonia Escocesa presenta hoy un ejemplo de la prosperidad, aunque naciente, a que pueden llegar los inmigrantes de Europa, que se determinan a adoptar por suya nuestra patria*[31].

La Legislatura, absorbida por el conflicto con Brasil, no dispuso del sosiego necesario para tratar este problema. En diciembre de 1828, el golpe militar de Juan Lavalle disolvió al cuerpo legislativo; se precipitó la crisis financiera que envolvía al estado bonaerense y arrastraba consigo a la colonia de Santa Catalina; la depreciación monetaria hirió gravemente el patrimonio de los Robertson, que habían volcado en la empresa de colonización gran parte de su proverbial fortuna.

La guerra civil se encendía nuevamente al promediar mayo de 1829; Juan Lavalle acuartelaba sus tropas en "Los Tapiales", de Altolaguirre, tanto Juan Manuel de Rosas lo hacía en la estancia "El Pino", de Miller, cerca de Cañuelas; entre ambos puntos quedaba la Colonia Escocesa, directamente sometida a las vicisitudes de la lucha.

Numerosos colonos abandonaron entonces Santa Catalina y se trasladaron a Buenos Aires; el desorden precipitaba la ruina del establecimiento y se generalizaron los conflictos de los colonos con los propietarios, no menos que con sus intermediarios y proveedores. Pese a que el gobierno mantuvo su apoyo bancario, la Colonia no pudo ser reorganizada; había también factores internos de decadencia, y éstos no se contrarrestaban por vía crediticia.

Intencionalmente he destacado el paralelo y las diversidades de la empresa de los Robertson, con la que cuatro años antes organizara Tomás Grigera a muy corta distancia. La base económica era similar, pero Lomas de Zamora estaba organizada con un planeamiento físico distinto, a escala de una granja o chacra por grupo familiar, con una distribución de la tierra homogénea y concedida en propiedad, lo cual estructuraba una población estable, que cobraba paulatinamente fisonomía aldeana por el trazado de sus calles, el transitado Camino Real, el comercio que nacía a la vera de éste, sin que faltase la capilla católica instalada en una de las

[31] CÉSAR ADROGUÉ, Notas Históricas de las Comunas de Lomas de Zamora y Almirante Brown (Adrogué) por Un Antiguo Vecino de esos Pagos, pág. 52. Buenos Aires, 1911.

chacras.

Más ambiciosas se presentaban las miras de Santa Catalina, pero su estructura física excluía todo rasgo hipourbano, la edificación era muy dispersa, ni la capilla ni el casco principal llegaban a constituir polos de desarrollo; los colonos no formaban una población estable, pues se hallaban en condición de inquilinos de los Robertson, que les estipulaban una residencia mínima de cinco años.

Este era quizás uno de los puntos más débiles de su organización; una colonia de propietarios del suelo, como lo ejemplifica Lomas de Zamora, podía soportar coyunturas desfavorables, resignándose a una eventual economía de subsistencia, fácil de alcanzar en un régimen de granjas familiares, sin perder la posibilidad de un resultado exitoso. Pero una estancia colectiva sobre suelo ajeno, organizada con fines de lucro, quedaba en inferioridad de condiciones para sortear las temporadas adversas, inevitables en aquellos tiempos iniciales de nuestro desarrollo agrícola.

Como lo sintetiza el profesor Ferns, *el establecimiento de una empresa de producción agrícola basada en una cantidad de trabajadores y la renta de la tierra, no era una propuesta económica en la Argentina de entonces*[32].

El fracaso obligó a los Robertson a enajenar las tierras, en 1832, culminando el proceso de dispersión de los colonos. En 1858 sólo permanecían tres de ellos, Thomas Graham, cerca de Monte Grande, Turnbull Clark, en su casa conocida como "Chacra", y William Grierson en la denominada "Paraísos", próximos a la cual vivían sus hijos Guillermo Grierson, en "El Ombú" y la señora de Errecalde en otra finca.

Gran parte de las casas se hallaban entonces completamente en ruinas, las torres de los dos molinos se reflejaban mutiladas en las aguas del arroyo Santa Catalina que los impulsara, con referencia a la Capilla, apunta nostálgicamente el cronista ...*ni un ladrillo nos permite identificar el que fuera sagrado recinto*[33].

El fracaso de Santa Catalina como empresa especulativa, no implicó el abandono del país por parte de los inmigrantes escoceses, quienes, en gran número,

---

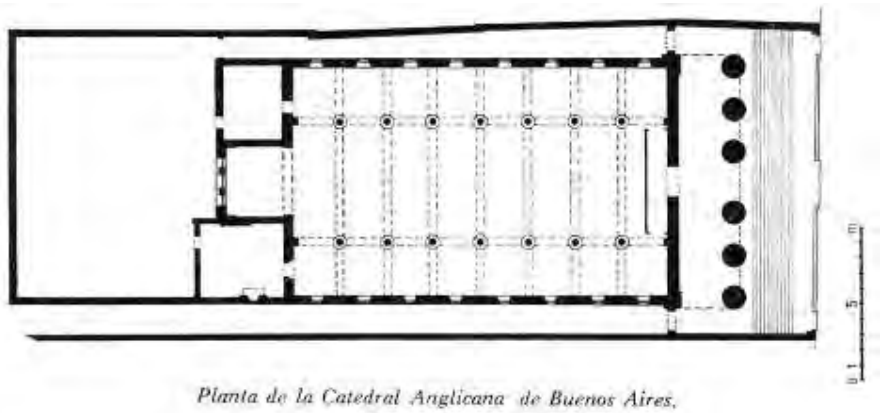
[32] H. S. FERNS, *Britain and Argentina in the Nineteenth Century,* pág. 140. Oxford, 1960.
[33] JAMES DODDS, op. cit., pág. 62.

se desplazaron hacia el interior de la provincia donde, al amparo de nuestra legislación, buscaron en la propiedad del suelo su seguridad económica, que les permitió concretar de diversas maneras su aporte al progreso agropecuario bonaerense, mediante el uso y la divulgación de métodos aquí no utilizados hasta entonces[34].

Otros colonos, el arquitecto Adams entre ellos, se radicaron en Buenos Aires, donde ejercieron provechosamente sus profesiones, artesanías u oficios.

Templo Británico de Buenos Aires

El primer sacerdote de una Iglesia reformada que se estableció oficialmente en el Plata, fue el Pastor Juan Armstrong, de la Iglesia Anglicana, ex capellán en Honduras que llegó a Buenos Aires en 1825. Ese año su congregación arrendó la antigua Casa de Ejercicios y capilla de Nuestra Señora del Buen Consejo, en la calle Potosí (hoy Alsina) y Perú, frente a la "manzana de las luces", construida entre 1745 y 1752 por la Compañía de Jesús; años más tarde fue Casa de Expósitos y Sociedad y fue consagrada como "Iglesia Anglicana de San Juan Bautista" el 25 de septiembre de 1825[35].



Planta de la Catedral Anglicana de Buenos Aires.

[34] El solar principal de los Robertson fue destinado, en 1872, para instalar la Escuela Agrícola Elemental de Santa Catalina que, en 1883, se transformó en Instituto Agronómico Veterinario, hoy Instituto Fitotécnico de la Universidad Nacional de La Plata. Dicho solar se declaró *Lugar Histórico* por decreto nacional nº 877/61. Cfr. *Hace* 75 *años se implantó en el país la enseñanza de la Agronomía y la Veterinaria,* en diario La Prensa, Buenos Aires, 27 de julio de 1958. También cfr. JUAN LUIS STOPPINI, *Para una Historia de Lomas,* en revista Resumen, Lomas de Zamora, 26 de noviembre de 1959, y CÉSAR ARROGUÉ, op. cit., págs. 53 a 57.

[35] Una minuciosa descripción de dicha finca puede encontrarse en GUILLERMO FURLONG S. J., *Historia del Colegio del Salvador,* tomo II, págs. 235 y 236. Buenos Aires, 1944.

Quince días después, el Cónsul británico en Buenos Aires, Woodbine Parish, informaba al ministro Cánning que *la apertura de una Iglesia Protestante, por vez primera en Sud América, excita mucho la atención de los nativos del país, y es de gran importancia que nuestro Culto sea desempeñado respetablemente*[36].

El Pastor Armstrong, no obstante la diversidad de credos, oficiaba también en Santa Catalina, con anterioridad a la llegada del presbítero Brown, y continuó haciéndolo después, periódicamente. También el sacerdote presbiteriano solía oficiar periódicamente en la capital, en cuyas oportunidades lo hacía en el templo anglicano. La congregación escocesa planteó entonces la posibilidad de erigir con carácter definitivo, un templo común para los dos cultos, pero la iniciativa no prosperó.

Por decreto de fecha 8 de febrero de 1830, Juan Manuel de Rosas, entonces en su primer gobierno, concedió a *los súbditos protestantes de S. M. B.* un terreno de 60 varas de fondo por 21 varas de frente, con una servidumbre de paso sobre dos varas del ancho, a favor del extinguido Convento Mercedario de San Ramón, al cual pertenecía el solar de referencia, con frente hacia el este, sobre la actual calle 25 de Mayo entre Cangallo y Sarmiento[37].

El arquitecto Richard Adams trazó los planos del templo, cuya construcción se inició el 5 de mayo de 1830. Las obras, dirigidas por su proyectista, fueron ejecutadas con gran rapidez y eficiencia por el contratista Thomas Whitfield, y se habilitaron el domingo 6 de mayo de 1831[38].

Los depurados lineamientos dóricos del templo anglicano, causaron gran interés en la Buenos Aires neoclásica de entonces. El frontispicio, cuidadosamente conservado, muestra aún su pórtico hexástilo, con las líneas severas y elegantes que diseñara Adams.

El interior ha sido paulatinamente transformado, si no en su estructura fundamental, al menos en su aspecto. El doctor Kyle, que la conociera

---

[36] WILLIAM HERBERT HODGES M. A., *History of the Anglican Church on St. John the Baptist (Pro-Cathedral),* pág. 10. Buenos Aires, 1931.
[37] Archivo General de la Nación, Venta de Propiedades, 1827-1852, x, 27, 5, 1 A.
[38] WILLIAM HERBERT HODGES, M. A., op. cit., págs. 13 y 14.

oportunamente, describía así esta iglesia: *El interior armonizaba con el exterior, mucho espacio era ocupado con enormes columnas dóricas, que soportaban los techos de las naves laterales, y era muy oscuro y sombrío, iluminado por las ventanas del claristorio, de forma circular. Sobre la puerta de entrada estaba construida una galería para el órgano y el coro [...]; el presbiterio, propiamente dicho, no existía, había solamente un nicho en la pared oeste, donde fue colocada una pizarra con el Credo, el Padre Nuestro y los Diez Mandamientos, pintados en letras amarillas y en lo alto un gran cuadro representando "la Adoración de los Magos"*[39].

De la antigua capilla jesuítica provenían parte de los bancos, el órgano y el aludido cuadro "la Adoración de los Magos", pintado por Lucas Jordán (1643-1705) apodado *Luca fa Presto,* célebre pintor barroco, nacido y fallecido en Nápoles, de fecunda actuación también en España y en Roma. Kyle relata que dicho cuadro estaba expuesto en la antigua capilla y que pertenecía a un caballero español que, a raíz de deterioros sufridos por el cuadro, reclamó una indemnización de seiscientas libras, que ignora si fue pagada[40].

Es significativo anotar que en las *Cartas Anuas* de 1725-1730, consta que la capilla existente entonces en la Casa de Ejercicios Espirituales, que la comunidad anglicana ocupó décadas más tarde, estaba ornamentada *con cuadros murales de la Pasión de Cristo, los cuales con colores vivos pintó un artista de Roma*[41]. Ignoramos los pormenores de aquellas obras de arte llegadas a Buenos Aires a comienzos del siglo XVIII, pero la producción extraordinaria de Lucas Jordán, a quien se llamaba también "el rayo de la pintura" y el "pintor de la luz", y su colorido característico, dan pie a suponer que entre aquellas telas se contase la que hoy preside la capilla de la Epifanía, de la Catedral Anglicana de Buenos Aires.

Al caer las tardes la iglesia se iluminaba con un candelabro suspendido por larga cadena; la supresión de ese artefacto fue la primera modificación experimentada por el templo. En 1862 el antiguo órgano fue reemplazado por uno nuevo, que no se instaló, como aquél, sobre la entrada, sino en el sitio que antes

[39] Ibid., pág. 15.
[40] Ibid., pág. 16.
[41] GUILLERMO FURLONG S. J., Op. cit., pág. 234.

ocupaba la sacristía, o sea la cámara del órgano actual.

Hacia fin de siglo, el arquitecto londinense W. T. Green, preparó los planos de diversas reformas para el viejo templo de Richard Adams, entre ellas la construcción del presbiterio, con su techo abovedado; presumiblemente fue entonces cuando las columnas dóricas se transformaron en corintias. El arquitecto Aberg, de Buenos Aires, dirigió las obras que fueron bendecidas el 2 de septiembre de 1894[42].

En 1910 el templo fue elevado a la dignidad de Pro Catedral y años más tarde se consagraron el trono episcopal y los sitiales de los canónigos, según los proyectara el arquitecto W. B. Basset-Smith. En 1931 se materializó una nueva decoración interior, con la intervención de los arquitectos J. B. L. Tolhurst, de Beckenham, y Sidney G. Follet, de Buenos Aires[43].

Richard Adams que, como veremos, fue también un pintor de mérito, delineó un documento gráfico sobre las características originales de este templo, que tituló *Elevation and Perspective View of the Interior* of *the British Church. Buenos Aires*[44], litografiado por Bacle en una lámina de 28 x 37 centímetros; un ejemplar integraba la colección del desaparecido iconógrafo don Alejo B. González Garaño.

El exterior fue restaurado en 1907 sin alterar los lineamientos originales. Así, este edificio, único en nuestro medio por su carácter y estilo, pese a las modificaciones experimentadas, testimonia, en el corazón de Buenos Aires, el singular aporte del arquitecto Adams a la evolución de nuestras artes plásticas.

Iglesia Presbiteriana Escocesa de San Andrés,

Buenos Aires

Al formarse la Colonia de Santa Catalina e incorporarse a ella, en 1827, el

---

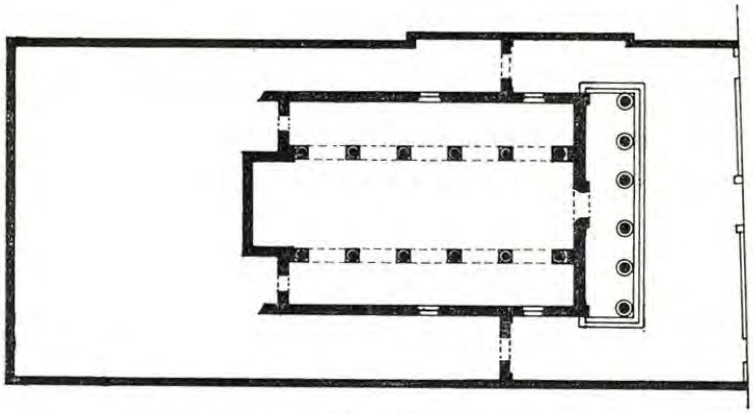
[42] WILLIAM HERBERT HODGES, M. A., op. cit., págs. 22 y 23.
[43] Ibid., págs. 25 y 26.
[44] *Bacle, Litógrafo del Estado, 1828-1838. Exposición de las obras de Bacle existentes en la colección de Alejo B. González Garaño,* pág. 62. Buenos Aires, 1933.

Pastor Guillermo Brown, los escoceses presbiterianos de Buenos Aires y sus cercanías disfrutaron de un centro de culto relativamente próximo, establecido bajo el patrocinio de los hermanos Robertson. Pero con frecuencia solían celebrar sus cultos, como hemos comentado, en la capilla anglicana de la calle Potosí, hasta donde oportunamente se trasladaba el pastor presbiteriano.

Al finalizar el año 1828, los escoceses de Buenos Aires acordaron formar una asociación para asegurar la regularidad de los actos litúrgicos de su Iglesia en la capital, a cuyo efecto se gestionaría un acuerdo con la congregación de Monte Grande, como *la mejor vía para alcanzar ese fin*[45].

El 6 de febrero de 1829, dicha asociación, al formalizar su constitución definitiva resolvió que, remodelando dos habitaciones de la casa del Pastor Brown, en la calle México, de Buenos Aires, se instalase en ella una capilla para alternar los cultos, domingo por medio, con la comunidad de Santa Catalina[46].

Por ello la dispersión de la Colonia Escocesa no implicó a sus miembros el desconectarse de su tradición ni de su fe, pues la congregación metropolitana de San Andrés continuaba la misión espiritual que se extinguía en los predios de Monte Grande.



Planta aproximada de la Iglesia Presbiteriana de San Andrés, Buenos Aires (demolida).

El primer oficio en la improvisada capilla de la calle México, lo efectuó el presbítero Brown el domingo 14 de marzo de 1829. Casi dos meses después, el 12

[45] J. MONTEITH DRYSDALE, M. A., op. cit., pág. 7.
[46] Ibid., págs. 8 a 11.

de mayo, en circunstancias penosísimas para el país, mientras se precipitaba una guerra civil que tenía, entre otros escenarios, las tierras de Monte Grande, el Pastor Brown y otros miembros de la comunidad refrendaban un documento que testimonia la seguridad y consideración de que gozaban en aquellos días[47].

Descartada entonces la ya comentada propuesta de erigir un templo común para las confesiones anglicana y presbiteriana en la ciudad, se agudizó en esta última congregación la necesidad de construir su iglesia definitiva, toda vez que al extinguirse la Colonia de Santa Catalina, quedaba desmantelada la capilla que sostenían los hermanos Robertson.

Se adquirió en la calle Piedras, entre Rivadavia e Hipólito Yrigoyen (ex-Victoria), un solar (hoy afectado por la Avenida de Mayo) de aproximadamente 23 varas de frente al este por 50 varas de fondo. Al arquitecto Adams le fue confiado el proyecto respectivo.

El partido que adoptara para el templo anglicano, que tanto atrajera la atención general, volvió a utilizarlo en éste, con algunas variantes; la más visible de ellas fue adoptar el orden jónico para el pórtico y el corintio para el interior. El menor fondo del terreno determinó que las naves tuviesen menos longitud que en el templo anglicano.

La nave central careció de claristorio, pues su altura era casi igual a la de las laterales; los cielorrasos acusaban un tratamiento muy simple. Pero estos últimos detalles ignoramos si surgieron del proyecto o en el curso de las obras, pues fueron dirigidas por Adams sólo en su primera etapa.

La piedra fundamental se colocó el 25 de febrero de 1833 y las obras prosiguieron bajo la dirección del arquitecto Adams hasta noviembre de aquel año. Se paralizaron luego temporariamente, al parecer por una falla en los cimientos de las columnas interiores, y en abril de 1834 se reanudaron, pero bajo la dirección del arquitecto Próspero Catelin, quien, por sus tareas hasta la terminación del edificio, percibió la suma de $ 3.500, (.Lo percibido por el proyectista Adams, totalizó $

[47] JAMES DODDS, op. cit., págs. 142 a 147.

970,). La construcción fue ejecutada por el contratista Thomas Whitfield, el mismo que construyera el templo anglicano[48].

El templo se inauguró brillantemente el domingo 25 de abril de 1835, doce días después de la reinstalación de Juan Manuel de Rosas en el gobierno y, en la oportunidad, se puso de manifiesto la significación que para la consolidación definitiva del principio de tolerancia religiosa, tenía la erección de este nuevo templo en medio del general respeto de autoridades y pueblo.

El edificio causó agradable impresión en el público porteño, debiendo ser demolido en 1893, a raíz de la apertura de la Avenida de Mayo; el 8 de octubre de aquel año se ofició el último acto litúrgico en ese recinto. En la actual iglesia presbiteriana de San Andrés (avenida Belgrano 575, Buenos Aires) se conservan vitrales y otros elementos que pertenecieron al templo destruido.

Cementerio Protestante de Buenos Aires

En 1833, representantes de las iglesias Anglicana, Evangélica Alemana, Presbiteriana Escocesa y Metodista Episcopal, culminaron sus gestiones para establecer en Buenos Aires un camposanto para esas cuatro colectividades, a cuyo efecto adquirieron en 131 libras esterlinas, a don Manuel de la Serna, la manzana circunscripta por las actuales calles Pichincha, Alsina, Yrigoyen (ex-Victoria) y Pasco, donde se colocó la piedra fundamental en noviembre de aquel año[49].

Richard Adams tuvo a su cargo también este proyecto, que incluía el muro perimetral, trazado de calles interiores, pabellón de portería y capilla. Los contratistas Glover y Smart tuvieron a su cargo la construcción de ambos edificios y de la portada de acceso, que se situó en la esquina de Pasco e Yrigoyen; en tanto la firma Wilson, Glover y Cía. ejecutó el muro perimetral y otras obras complementarias[50].

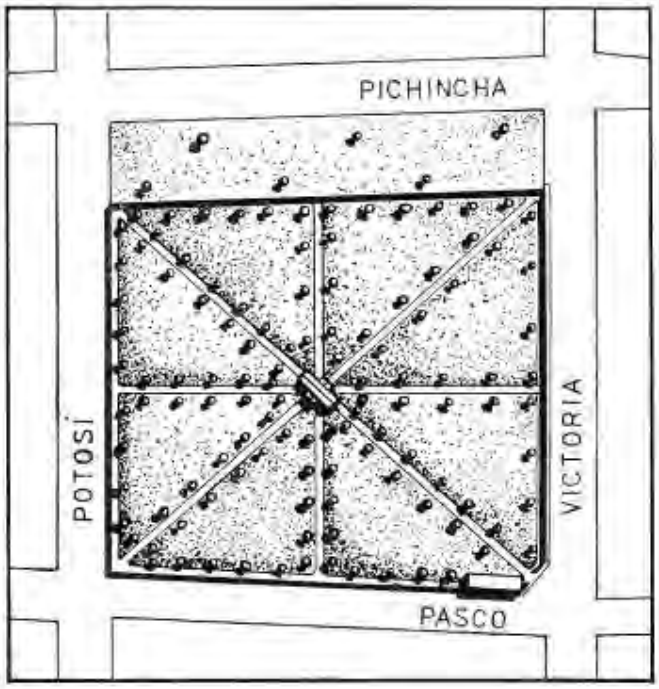
---

[48] Ibid., págs. 184, 190 a 199.

[49] *The British Packet and Argentine News,* Buenos Aires, 30 de noviembre de 1833.

[50] Lo percibido por Adams ascendió a £ 60.7.9; por los edificios se abonó a los contratistas Glover y Smart £ 433.2.6; en tanto Wilson, Glover y Cía. percibieron £ 525 por las obras complementarias. Cfr. JAMES DODDS, op.

La zona en cuestión mantenía entonces características de tipo suburbano, que fueron integradas por Adams al carácter de su proyecto, concebido sin sujeción a la rígida medianería de la ciudad, que condicionaba las obras de sus otros dos templos.



Cementerio Protestante de Buenos Aires. Planta de conjunto.

La capilla fue ubicada al centro del terreno, de aproximadamente una hectárea[51] y los ejes del edificio coincidían, curiosamente, con las diagonales del predio, o sea que se lo emplazó deliberadamente a 45° respecto de las calles circundantes, hecho que en la rutina edilicia local no tenía precedentes, aunque sí los tenía en los trazados pintorescos de la jardinería inglesa.

Una litografía delineada por Carlos Enrique Pellegrini[52], nos permite conocer aquel pequeño templo, que respondía a líneas neogóticas. Fue el primero que se construyó en Buenos Aires según ese estilo, que años después tendría tanta difusión

---

cit., págs. 348 a 350.

[51] Archivo de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, *Plano Catastral de la Ciudad de Buenos Aires, levantado por Pedro Beare Ingº, 1870, División Séptima, Juzgado de Paz de la Balvanera* (según copia fotográfica existente en el Instituto de Arte Americano).

[52] CARLOS ENRIQUE PELLEGRINI, *Recuerdos del Río de la Plata,* Buenos Aires, 1841.

no sólo en arquitectura sacra sino en las obras civiles de la más variada índole.

Su volumetría refleja la organicidad característica del neogótico de escuela británica y corresponde, aproximadamente, al tipo de capilla rural inglesa del siglo XXIII, con su ábside rectangular y sus pequeñas naves laterales, manteniendo el acceso en el extremo de la nave principal. La diminuta masa de la capilla se aligeraba con los vanos de corte ojival, los pináculos angulares de altura sobresaliente y los cornisamientos almenados.

La realización de esta obra de Richard Adams nos permite detectar en el quehacer plástico del Buenos Aires de entonces, la irrupción del movimiento romántico que se consolidaba por aquellos años en Europa y al cual está ligada íntimamente la corriente estilística neogótica, en especial la de escuela británica, y sus irradiaciones internacionales[53].

Labor pictórica de Richard Adams

A poco de su llegada al Plata, en 1826, Richard Adams realiza un magnífico cuadro al óleo considerado *muy probablemente* el primero pintado al aire libre en nuestro país; la tela, cuyas dimensiones son 440 x 620 milímetros, representa la residencia del Ministro Inglés[54], es decir del entonces barón, después vizconde, lord John Ponsonby quien, designado para ese cargo en diciembre de 1825, llegó a Buenos Aires el 16 de septiembre de 1826 con su esposa, hija del Conde de Jersey, y fue espectacularmente recibido no sólo por la numerosa colectividad británica sino también por el gobierno que encabezaba Rivadavia.

La residencia, en cuya preparación o remodelación quizás haya intervenido el arquitecto Adams, se alzaba sobre una bella barranca con vista al Río de la Plata, en la zona norte de la ciudad; el edificio era de dos plantas y azotea, su frente hacia la

---

[53] Sobre el significado y evolución del movimiento neogótico nos ocupamos en *Templos Rioplatenses no Católicos,* en Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, n° 16 y n° 17. Buenos Aires, 1963 y 1964, respectivamente.

[54] BONIFACIO DEL CARRIL, *Monumenta Iconográfica, Paisajes, Ciudades, Tipos, Usos y Costumbres de la Argentina, 1536-1860, Notas biográficas por* ANÍBAL G. AGUIRRE SARAVIA, tomo I, págs. 47, 103, 154 y 155. Buenos Aires, 1964 (ver reproducción de esta tela en el tomo II, lámina LIX). El cuadro fue llevado a Londres por Sir Woodbine Parish; actualmente integra la colección de Bonifacio del Carril.

costa era simétrico y el sector central lo ocupaba una galería de seis columnas, con balcón su parte alta. El edificio, de volumen neto y límpido tratamiento neoclásico, se recortaba en un paisaje de frondosa arboleda, matizada con los tejados de las construcciones más antiguas.

El ya recordado viajero, que firmó su evocación de *Cinco Años en Buenos Aires (1820-1825)* con el seudónimo "Un Inglés", al comentar las posibilidades del estado bonaerense apunta: *Me parece que un pintor retratista encontraría mucho ambiente en Buenos Aires; de todos modos, dispondría de un lindo campo de estudio. Un artista inglés, llamado Hervé, practicó algunos meses, pero debió abandonar el país por enfermedad.*

Algunos años más tarde, Carlos Enrique Pellegrini, al comentar a sus familiares en Francia la buena marcha de su taller, señalaba: *Había en Buenos Aires por lo menos diez fabricantes de retratos. Todos se marchan o se preparan para partir. Es un verdadero regalo del cielo esto de conseguir el parecido de las personas, tal como yo lo consigo*[55].

Pasado poco más de un año de las palabras de Pellegrini, las columnas del *British Packet* del 16 de junio de 1832 informan que Richard Adams había realizado un buen retrato al óleo de un caballero, cuyo estilo recordaba al del miniaturista Hervé; también puntualiza el periódico que Adams se dedicaría profesionalmente a la tarea de retratista. Pero lamentablemente, ni un solo retrato pintado por Adams nos es conocido hoy[56].

Tampoco se conoce o al menos no está identificado, el *dibuxo de la Plaza Grande* realizado por él, que entregó el 4 de febrero de 1829 a don Mariano Lozano[57].

Hacía 1834 ejecuta una vista de Buenos Aires, desde la costa del río, aproximadamente a la altura de la actual calle Lavalle, hacia el sur; su técnica es el óleo, y de este enfoque se conocen dos telas parecidas, de distintas dimensiones, una de ellas mide 690 x 960 milímetros (colección Jorge Pereda), la otra mide 700 x

---

[55] Carta del 22 de diciembre de 1830. Cfr. ALEJO B. GONZÁLEZ GARAÑO, *Carlos E. Pellegrini, 1800-1875,* pág. 55. Buenos Aires, 1939.
[56] BONIFACIO DEL CARRIL y ANIBAL G. AGUIRRE SARAVIA, op. cit., pág. 154.
[57] Ibid.

920 milímetros[58] (Museo Histórico Nacional, objeto nº 552). Es curioso observar que en esa misma época y desde igual punto de vista, Carlos Enrique Pellegrini pintó un enfoque semejante al de su contemporáneo Adams, pero empleando la técnica de la acuarela; ésta se conserva en el Museo Nacional de Bellas Artes y parece ser la que sirvió de base para la litografía que realiza Gregorio Ibarra, en 1839, con fines comerciales. En todas las versiones mencionadas se destaca claramente hacia la derecha, el blanquecino pórtico dórico del templo anglicano, recortado sobre el fondo barroco de la antigua iglesia mercedaria. Las cúpulas y el fuerte dominan el horizonte, que en la lejanía se confunde con el Plata.

Significado de la obra de Adams

El 27 de agosto de 1835, en su domicilio de la calle Chacabuco 64, numeración antigua, dejó de existir este pintor y arquitecto, a los cuarenta y cuatro años[59].

Su obra nos es sólo parcialmente conocida, pero el único edificio que subsiste, la actual Catedral Anglicana de Buenos Aires, nos da idea de la jerarquía de su labor, la más representativa del arte neoclásico bonaerense. No menos significativa es su condición de precursor del estilo neogótico en nuestro país, lo cual, para su época, era una demostración de avanzada de no conformarse con los éxitos logrados, de ensayar nuevas experiencias de diseño.

Las artes pictóricas de Buenos Aires se enriquecieron con la producción de su taller, no menos que con su pinacoteca, subastada pocos días después de su deceso, la cual según el *British Packet,* se componía de *pinturas esquisitas al óleo y de otras clases, una colección de grabados de Hogarth y otros célebres autores,* además se anunciaban *instrumentos de matemáticas, mármoles y todos los útiles del arte, cuadros preparados para pintar, una colección de obras impresas interesantes sobre arquitectura, pintura y otras materias, una*

---

[58] Ibid., págs. 48, 50, 103 y 154 (ver reproducción de esta tela en el tomo II, lámina LX). *Exposición Iconográfica y Numismática de la Ciudad de Buenos Aires,* pág. 29. Buenos Aires, 1956.
[59] BONIFACIO DEL CARRIL y ANÍBAL G. AGUIRRE SARAVIA, op. cit., pág. 154.

porción de cuadros de flores de mucho gusto...[60].

Había llegado a Buenos Aires con su familia, con sus instrumentos, sus libros, sus cuadros, colmado sin duda de las esperanzas que alentaba aquel grupo de escoceses que fundaría sobre un trozo de pampa, una colonia de agricultores, que vio fracasar tras haber volcado muchos esfuerzos en su organización.

Hombres de diversos credos arribaban entonces al Plata, y la Argentina asomaba a una organización social espiritualmente pluralista; quizás sería en vano buscar por entonces un diálogo ecuménico entre la fe tradicional de nuestro pueblo y los hermanos separados que llegaban, pero la tolerancia que hallaron no sólo en nuestras leyes sino también en las instituciones y los hombres, se materializaron en los templos levantados por Richard Adams cuya obra adquiere así, con la perspectiva que da el tiempo, el valor de un testimonio arquitectónico de aquella trascendente coyuntura de nuestra historia patria.

ALBERTO S. J. DE PAULA

[60] Ibid.

UNA OBRA POCO CONOCIDA DEL ARQUITECTO FRAY DOMINGO DE PETRES: LA CATEDRAL DE ZIPAQUIRÁA

A escasos cincuenta kilómetros de Bogotá, se encuentra la ciudad de Zipaquirá, famosa por sus explotaciones de salinas, las cuales, tal como ha podido ser comprobado, tuvieron lugar mucho antes de la llegada de los españoles a la altiplanicie. Por ser Zipaquirá paso obligado en el viaje a Chiquinquirá, famoso santuario de Nuestra Señora, el fraile capuchino Petrés, en sus frecuentes idas y venidas a ese lugar, primero para procurar la estabilidad del antiguo templo y, luego, para dar traza al nuevo santuario, conoció la situación lamentable de la fábrica zipaquireña y las intenciones de los feligreses de ampliarla. Fray Domingo fue solicitado para un informe al respecto, el cual dio satisfactoriamente. Poco después se le encomendó la traza y la erección del nuevo templo, lo cual tuvo lugar en 1805. La muerte del arquitecto acaecida el 19 de diciembre de 1811, interrumpió los trabajos a la altura de la primera cornisa. La terminación corrió a cargo de muchas manos, sin mayor talento la mayoría de ellas y, desde luego, con desconocimiento total de las intenciones del arquitecto-fraile al respecto.

Por deferencia del actual obispo de Zipaquirá, monseñor Buenaventura Jáuregui, me fue solicitado estudiar los necesarios arreglos, rehabilitaciones y restauraciones a la fábrica, en forma que, de vivir su arquitecto, no tuviera él mayores quejas por las obras de terminación, como sí, las habría tenido de conocer la tarea realizada a lo largo del siglo pasado en su catedral y por concepto de la terminación de las obras. Los trabajos aludidos, tanto en su etapa de investigación histórico-arquitectónica como en la de planeamiento, constituyen la esencia de estos párrafos, en los cuales se verá, cómo sólo se pretendió limpiar de "pegotes" una estructura sincera e interesante para dejar vivo el espíritu que animara a nuestro arquitecto neoclásico, el capuchino valenciano Fray Domingo de Petrés.

De paso, traigo a cuento un interesante análisis realizado recientemente, el cual consistió en la comparación gráfica de las tres catedrales petresianas construidas en territorio neogranadino: Chiquinquirá (1801), Zipaquirá (1805) y Santafé (1807).

Algunas anotaciones de carácter histórico

El primitivo templo se erigió en los primeros años del siglo XVII, sin duda alguna dentro de las características que hemos dado en llamar las del *Templo Doctrinero:* nave única cubierta por dos faldones, antecapilla con espadaña, arco toral bien pronunciado, techumbre en par y nudillo y, posiblemente, las cuatro Posas en la plaza. El albañil encargado de esta obra fue Rodrigo de Llánez. Más adelante, en 1726, gracias a las buenas gestiones del Corregidor don Pedro de Tobar y Buendía, se reedificó el templo según dicen los documentos consultados. Parece desprenderse de dichos relatos, que la reedificación consistió más en una reestructuración que en otra cosa. En ese templo remozado se firmaron, años más tarde (8 de junio de 1781), las capitulaciones de los Comuneros, primer brote de libertad surgido en territorio neogranadino.

Según el biógrafo de Petrés, P. Antonio de Alcacer, en el primer año del siglo siguiente, el Corregidor y Justicia Mayor de Zipaquirá, don Manuel Villaroel y Vizconde, citaba a los maestros de albañilería y carpintería de la ciudad para que reconociesen y certificasen bajo juramento el estado de la iglesia parroquial. Sus informes fueron en extremo desalentadores, pues al poco tiempo escribía el Corregidor al señor Virrey, informándole del *estado fatal de la Iglesia de esta parroquia, que está expuesta a una inmediata ruina: el retablo mayor ha sido ya preciso quitarlo, y los fieles por temor no asisten a los divinos oficios ...*[1].

Petrés parece haber visitado por primera vez la antigua iglesia en el año de 1799, según parece desprenderse del informe por él dado el 2 de enero de 1801, a

[1] P. ANTONIO DE ALCACER, *Fray Domingo de Petrés, Arquitecto,* pág. 55, Ediciones Seminario Seráfico Misional. Bogotá, 1958.

instancias del Corregidor. Unos pocos años después, volvió a informar sobre lo mismo, esta vez sugiriendo la demolición del templo para reconstruir en su lugar uno de mayor tamaño. Las autoridades accedieron a dicha propuesta y Fray Domingo contrató, en esa oportunidad, la traza y construcción de una nueva fábrica, a la cual se dio comienzo en 1805. Las dificultades en la obtención de los fondos necesarios así como en conseguir buenos albañiles y canteros, obstaculizó el normal desarrollo de las obras. La muerte del arquitecto, unida a la difícil situación política, paralizó totalmente la construcción.

La mano del arquitecto llegó hasta la primera cornisa. De ahí en adelante, según lo anota el R. P. Roberto María Tisnés, varias personas intervinieron en el diseño de las torres y el segundo cuerpo central, así como en su tímpano[2]. Ninguna a mi juicio, supo igualar la mano maestra de Petrés. Todas ellas falsearon, si se quiere, sus claras intenciones, creando un clima de caos, desconcierto y evidente falta de armonía. El tímpano semicircular y las extrañas cornisas intermedias, demuestran absoluto desconocimiento del lenguaje y espíritu arquitectónicos, propios de un individuo formado en el ámbito del neoclasicismo, discípulo del escultor Francisco Salzillo en la escuela de diseño de Murcia, posteriormente Academia de Bellas Artes. La notable influencia de Siloé, que es notoria a través de la obra de Petrés, por lo menos en cuanto a la fachada se refiere y por obra y gracia de sus continuadores, desaparece totalmente. En el interior, tal como lo habremos de apreciar más adelante, se conservan algunos rasgos evidentes de esta benéfica compenetración del arquitecto Petrés con el genial maestro de la catedral granadina, iniciador, a su vez, de un interesante proceso que habría de culminar en la conformación de un modelo al cual, con justicia, se le pudiera denominar "la catedral española".

Precisamente fue de esa maraña super-decorada, de un mal gusto indecible, que quiso el actual obispo de Zipaquirá rescatar su catedral, buscando, ante todo, liberar las líneas arquitectónicas originales, hoy desaparecidas bajo un manto de

---

[2] ROBERTO MARÍA TISNES, C. F. M., *Capítulos de Historia Zipaquireña (1480-1830),* vol. 1, *cap.* XVIII. Bogotá, 1956.

chabacanería arquitectónica (que también la hay) para dejar, ante la vista del observador, la realidad que su arquitecto quiso llevar adelante y que la muerte inexorable impidió.

En mi tarea, difícil a todas luces, sólo he pretendido ejecutar una obra de "limpieza estética". En ningún momento me he propuesto crear elementos propios a mi personal formación arquitectónica. He buceado a fondo en la obra de Petrés, en sus trazas de las cuales se conocen muy pocas, en la obra que le fuera contemporánea y que correspondiera al espíritu arquitectónico de su época y, en fin, en los escritos de carácter profesional que se conocen de él, en donde algún destello de su genio pudiera vislumbrarse. De ese material, mudo hasta ahora para muchos, he pretendido (no sé si lo he logrado) derivar un mensaje estético-arquitectónico, un pensamiento, un ideal para trasponerlo en las zonas de esta obra que no pudieron ser dirigidas por el propio arquitecto y que por lo tanto, demeritan las que sí recibieron su impulso.

Paralela a esta labor de reinterpretación arquitectónica, se desarrolló una tarea de carácter estructural, la cual permitió el refuerzo en la cimentación de las torres, afectadas por recientes temblores. Hasta ahora, sólo se ha logrado cumplir esta primera y necesaria etapa. Se inician ya tareas en la limpieza del interior, para esperar, pasados algunos meses, financiar la rehabilitación de la fachada, la cual, por su delicado trabajo de cantería, representa una fuerte inversión, muy superior a las posibilidades económicas de la diócesis.

La fachada de la catedral

La extraña solución, mezcla de aportes petresianos y de otros maestros, no tan expertos como el valenciano, consta de un tramo central de dos cuerpos, y dos torres de tres cuerpos cada una. Sobre el tramo central y en la calle del medio, se eleva un extraño tímpano de forma casi semicircular, cuya altura llega aproximadamente hasta la cornisa superior de las torres. Además, las pilastras

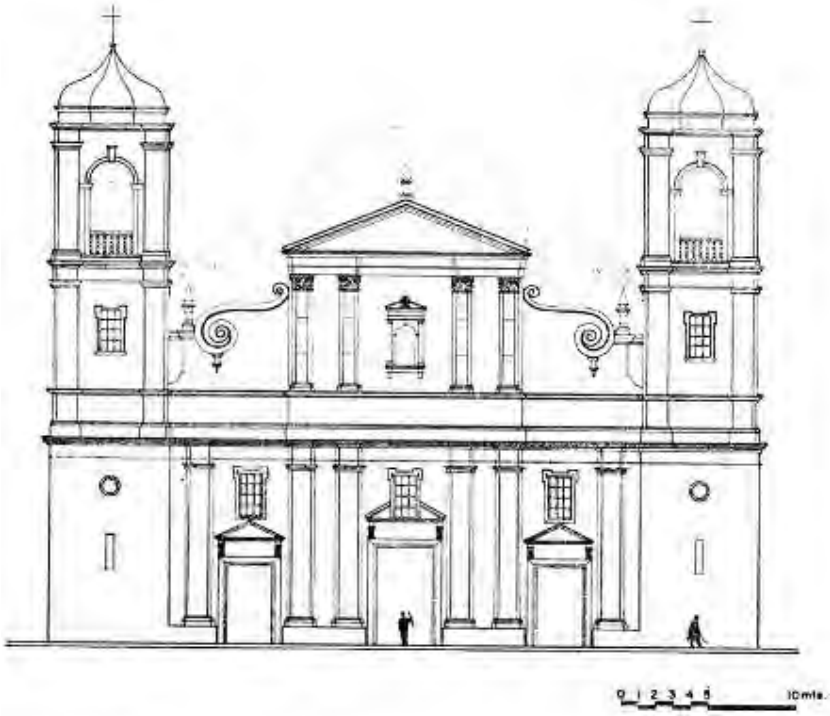
inferiores, continuadas en el segundo cuerpo, se convierten al llegar al tímpano en roscas o molduras salientes que, a mi juicio, acentúan la pesantez del tímpano. Las calles intermedias están rematadas por unas especies de acróteras, cuya presencia no revela otra cosa que desconcierto y total desconocimiento del tema.

Después de detenido análisis de la fachada y de establecer una filosofía básica en lo que respecta al pensamiento arquitectónico de Petrés, llegué a conclusiones muy precisas, las cuales constituyeron la esencia misma de mi proyecto, tal como puede apreciarse en el esquema adjunto. Dichas conclusiones son las siguientes:

1) Respetar, en primer lugar, el primer cuerpo de la fachada, el cual parece estar mucho más de acuerdo con el pensamiento de Petrés que el resto del actual frontis. Sólo se sugerirán algunas modificaciones en detalles de terminación y remate de las obras de cantería;

2) En segundo lugar, sugerí desmontar el tímpano semicircular y los remates con acróteras, cosa ya realizada en su etapa de demolición. Las razones para ello son las siguientes: a) descargar el peso de la fachada; b) desbaratar una solución totalmente inarmónica, ajena al espíritu estilístico del neoclasicismo, y además, rechazable por antiarquitectónica, de vivir el propio Petrés;

3) En tercer lugar, sugerí diseñar nuevamente el tramo central, en base a un frontón triangular sobre cuatro pilastras corintias, a las cuales se les anexaron sus respectivas retropilastras. La unión entre dicho cuerpo central y las dos torres, se logró mediante dos cartones "avolutados", rematados en sus extremos por dos pirámides herrerianas. Hubiera querido bajar un tanto más los cartones laterales, pero la actual posición de la cubierta lo impidió. El frontón central llegó hasta una altura intermedia en el tercer cuerpo de las torres, lo cual permitió que ellas (seguramente ajenas al espíritu petresiano) se aligeraran un tanto. En cuanto a la decisión que tomé de usar el orden corintio y no el jónico en el segundo cuerpo, tal como lo hubieran indicado los cánones neoclásicos, la basé en el propio diseño de Petrés para su segundo cuerpo de la catedral santafereña, en donde utilizó, sin remordimiento alguno, dicho orden.



Catedral de Zipaquirá, proyecto de restauración de la fachada principal de acuerdo a las ideas de Fray Petrés.

4) Finalmente, en lo que respecta a las actuales torres, erigidas mucho después de fallecido Petrés, su forma y detalles arquitectónicos no concordaban muy bien con el espíritu inicial. Sin embargo, la descargada de las torres para reemplazarlas por otras mejor diseñadas, representaba una inversión de tal naturaleza, que no me sentí capaz de proponer dicha solución, dadas las precarias condiciones económicas de la diócesis. Resolví, entonces, mejorar las condiciones actuales, mediante un nuevo diseño del molduraje arquitectónico, lo cual benefició notoriamente la situación. El aumento en las proporciones de los vanos, fue otro factor también de mejoramiento armónico.

El interior de la catedral

La planta conforma un rectángulo básico de tres naves de la misma altura, o sea el clásico "tipo salón"; crucero visible solamente en planta, ya que no existe

cúpula, quizá debido a dificultades de tipo constructivo durante la época en la cual Petrés ya no vivía; brazos del crucero en forma absidial; pilares cruciformes dotados del orden completo, de acuerdo a francas influencias de Siloé; y finalmente, ábside para el altar principal en la capilla mayor. La cubierta se logró en dos faldones y los tramos en el interior comportan bóvedas, de crucería en la nave central, brazos del crucero, capilla mayor y las dos sacristías, y vaídas en las naves laterales. El crucero mismo, quizá pensado para cubrirse con cúpula, ostenta hoy una bóveda cupular de planta circular.

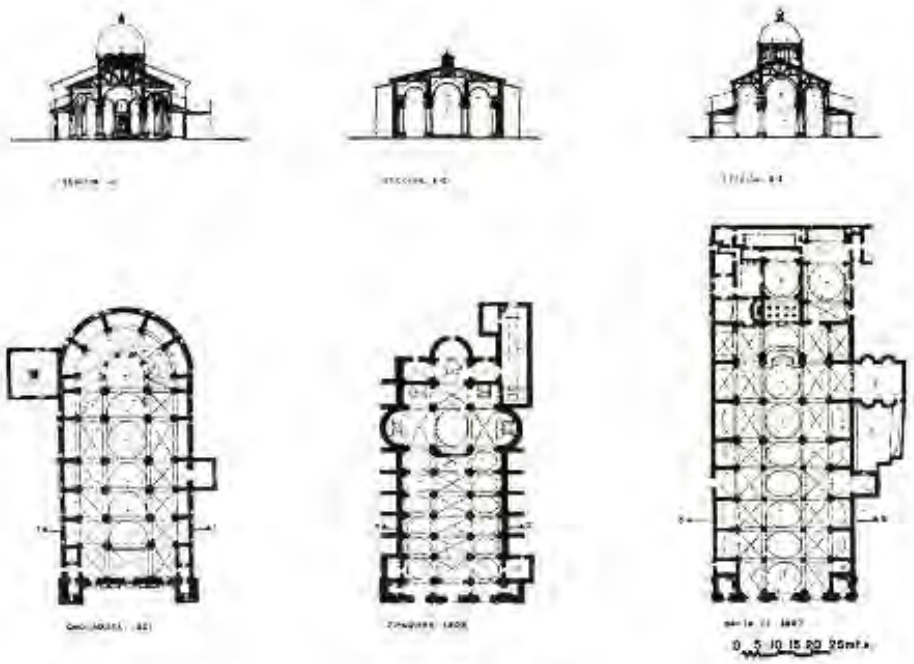
La proporción entre el ancho del pilar y los de las naves laterales y central, corresponde a una serie aritmética de 1 : 3 : 4, la cual habría conformado la clásica proporción 1 : 2 : 3 : 4, de haberse construido capillas hornacinas entre los contrafuertes, tal como en Chiquinquirá y Santafé. Seguramente, ya en el siglo pasado y por causa de la aguda escasez de dinero, las capillas hornacinas se eliminaron, construyendo los muros perimetrales ligeramente rehundidos del plomo de las pilastras. La relación entre el ancho en la nave central y la altura, medida en la clave de la bóveda, corresponde a una proporción ligeramente superior a 1 : 1,5. Finalmente, el rectángulo que conforma cada tramo en la nave central tiene una proporción de 1 : 2, y en las naves laterales de 1 : 1,5.

Estas características corresponden pues, punto más, punto menos, a ese modelo de catedral hispana del cual ya hablamos, iniciado en 1528 por Siloé en la catedral de Granada, perfeccionado (según el decir de Mario J. Buschiazzo) *en la de Jaén, obra de Andrés de Vandelvira, comenzada en 1540, viniendo a ser algo así como un modelo o prototipo para las catedrales de América*[3].

El enlucido que actualmente recubre sus paramentos interiores es realmente denigrante para el espacio del templo, especialmente, para esa concepción del prototipo de catedral hispana. Los colores chillones y los dibujos y recuadros que han sido pintados, crean un clima de mal gusto verdaderamente insoportable. Desgraciadamente, los materiales utilizados para muros y pilares no son

[3] MARIO J. BUSCHIAZZO, *Historia de la Arquitectura Colonial en Iberoamérica,* pág. 52. Emecé Editores, Buenos Aires, 1961.

exclusivamente de piedra, como es el caso en Bogotá, según reciente descubrimiento, sino en cantería mezclada con ladrillo, de manera un tanto caprichosa y sin seguir un cierto y determinado ritmo o sea, en forma que permitiese su descubrimiento. Sólo resta restañar las heridas del enlucido y pintar de blanco, lo cual va a suceder en muy pocos días.



Estudio comparativo de tres catedrales de Fray Petrés: Chiquinquirá, Zipaquirá y Bogotá (dibujó Gloria Franco S.)

Comparando los diseños de las tres catedrales petresianas, tal como aparece en el diseño anexo, nos encontramos con algunos hechos interesantes, los cuales merecen ligera detención. En primer lugar, la de Zipaquirá es la más chica de todas con sus 2.100 m2; viene luego, en orden ascendente, la de Chiquinquirá con unos 2.600 m^2. Finalmente, la de Santafé, su última obra, resultado de sus anteriores experimentos, comporta, en área útil y neta cerca de 4.000 m2.

Fig. 1. Catedral de Zipaquirá antes de su restauración.
Foto Arbeláez.

Fig. 2. Catedral de Zipaquirá, vista del coro.
Foto Arbeláez.

Fig. 3. Catedral de Zipaquirá, pilar y bóvedas antes de la restauración.
Foto Arbeláez.

Fig. 4. Catedral de Zipaquirá, detalle de un capitel y entablamento.
Foto Arbeláez.

En segundo lugar, la de Chiquinquirá se acerca más al modelo original de Siloé, especialmente por lo que respecta a su capilla mayor incrustada en un espacio que tiende a recordar la admirable girola de la cabecera granadina, *una de las sorpresas más extraordinarias que sean susceptibles en lo arquitectónico* según palabras de don Manuel Gómez-Moreno[4].

En cambio, las catedrales de Zipaquirá y Santafé, siguen más de cerca el rectángulo que Siloé no pudo lograr en Granada debido al pie forzado inicial o sea, la existencia, a su arribo, de un muro curvo iniciado por Enrique de Egas con intenciones gotizantes. El rectángulo, por su parte, corresponde más al modelo perfeccionado por Vandelvira en Jaén y ampliamente repetido en el continente americano, valga el caso de Puebla, Lima y el Cuzco, obras en las cuales se siente palpitar el genio de ese arquitecto extremeño, mejor, español, Francisco Becerra, que en pleno siglo XVI logró traspasar en forma admirable a nuestro continente, el más acendrado espíritu de un refinamiento arquitectónico, *inmerso* en el manierismo escurialense entonces en boga.

Comparando las dos últimas catedrales: las de Zipaquirá y Santafé, cabría la posibilidad de considerar (en base a fechas, formas y espacios de ambas) que Zipaquirá sirviera, a manera de experimento, para el desarrollo de la catedral santafereña. Al fin y al cabo, la construcción de la capilla del Topo y la sacristía de la Catedral de Bogotá, se comenzaron mucho antes de la fecha en la cual se iniciaron las obras a que hoy me refiero. La tercera catedral de Santafé andaba muy maltrecha y se hablaba ya de su reconstrucción y es seguro que Petrés, para ese entonces, se ilusionara acerca de la posibilidad de erigir dicha obra, la cual conformó, como es sabido, la cuarta catedral metropolitana de la ciudad de Bogotá.

Salvando quizá la forma absidial en los brazos del crucero zipaquireño que, por lo demás, no aparece en Santafé, los espacios se asemejan bastante, el sistema de pilares es casi el mismo y las proporciones más importantes son idénticas. Todo ello parece confirmar esa hipótesis de trabajo que me he permitido formular, la

---

[4] MANUEL GÓMEZ-MORENO, *Las Aguilas del Renacimiento español,* pág. 69, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1941.

cual, bien es cierto, no ha logrado aún ninguna confirmación documental. Sólo en el reino de lo gráfico cabe moverse, por lo menos por el momento.

A manera de epílogo

Los anteriores datos, expuestos muy a la ligera, no tienen otra intención que la de exaltar los valores, un tanto ocultos si se quiere, que posee la catedral de Zipaquirá. He querido, igualmente, demostrar que esta obra merece con creces formar parte del patrimonio histórico-artístico neogranadino, bien desconocido por cierto, no sólo en el continente iberoamericano sino, lo que es más triste aún, hasta hace poco, en su propio territorio. Afortunadamente crece a ojos vistas el interés por la conservación de los monumentos y las obras de arte. Cada día aparecen nuevos estudios sobre ellos, se palpan, sin duda alguna, aires de transformación los cuales prometen mejores días. Sólo nos queda el dolor de no haber visto brillar años antes esta situación. ¿Cuántas tragedias se hubieran evitado, cuántas demoliciones no hubieran tenido lugar y cuántos exquisitos monumentos que hoy lamentamos, estarían aún erguidos?

Pero seamos objetivos. Contentémonos con el material que a la mano tenemos y sepamos hacer buen uso de él. Tratemos de adoptar esa máxima que dice: "más vale preveer que lamentar". Ojalá, ejemplos como el que hoy traigo a cuento, la actual restauración que sufre la catedral de Bogotá, también en plan de "higiene estética", la de la Casa del Fundador de Tunja, auténtica casona del siglo XVI, y algunos otros casos que no menciono en aras de brevedad, nos sirvan de motivación, de ejemplo patente sobre lo que puede y debe hacerse con ese gran tesoro que es el patrimonio monumental hispanoamericano, del cual, el actual territorio colombiano posee una buena y muy valiosa parte.

CARLOS ARBELÁEZ CAMACHO

CARLOS ENRIQUE PELLEGRINI Y EL NACIMIENTO DE LA ESTACION RETIRO

EL interés que despertó en el director de ANALES la publicación del plano que se guarda en mi archivo, dibujado por el ingeniero y pintor Carlos Enrique Pellegrini para la Estación Retiro, de Buenos Aires, del ferrocarril a San Fernando, me ha llevado a esbozar algunas referencias sobre la primitiva estación y sobre el ferrocarril que la ocupó, y que luego vino a llamarse del Norte, para llenar así un punto más de las orientaciones cardinales con el Oeste y el Sud. El presente plano que da origen a la estación Retiro, data de 1862 y se ve que fue dibujado y coloreado por el autor, el cual, además de ingeniero, obtuvo tanta popularidad en el campo del retrato. En el extremo derecho, abajo, lleva la aprobación firmada por el general Mitre, como gobernador de Buenos Aires y de Eduardo Costa como su ministro, en fecha 31 de marzo de 1862, de acuerdo al Decreto Provincial de ese día[1]. El plano se elaboró conforme se dispuso cuando fue acordada la vía férrea el 26 de junio de 1860, dentro de la trocha ancha, de acuerdo al modelo de la locomotora La Porteña, del ferrocarril Oeste. De parte de la Compañía firma de conformidad el señor José Rodney Crosky. El ferrocarril a San Fernando se inauguró en 1864, previa habilitación de las estaciones intermedias.

Poco sabemos de este ferrocarril del Norte. Scalabrini Ortiz, en su conocido libro sobre los ferrocarriles argentinos, dice, expresamente, que no estudiará el del Norte; tampoco lo hace Ricardo M. Ortiz. En cambio H. S. Ferns, en su ya famosa indagación sobre "Gran Bretaña y Argentina en el siglo XIX", nos cuenta las malandanzas de esta línea férrea, o ferrovía como la llama el plano, que no nació, metafóricamente, del todo derecha y que resolvió sus malas finanzas cuando el

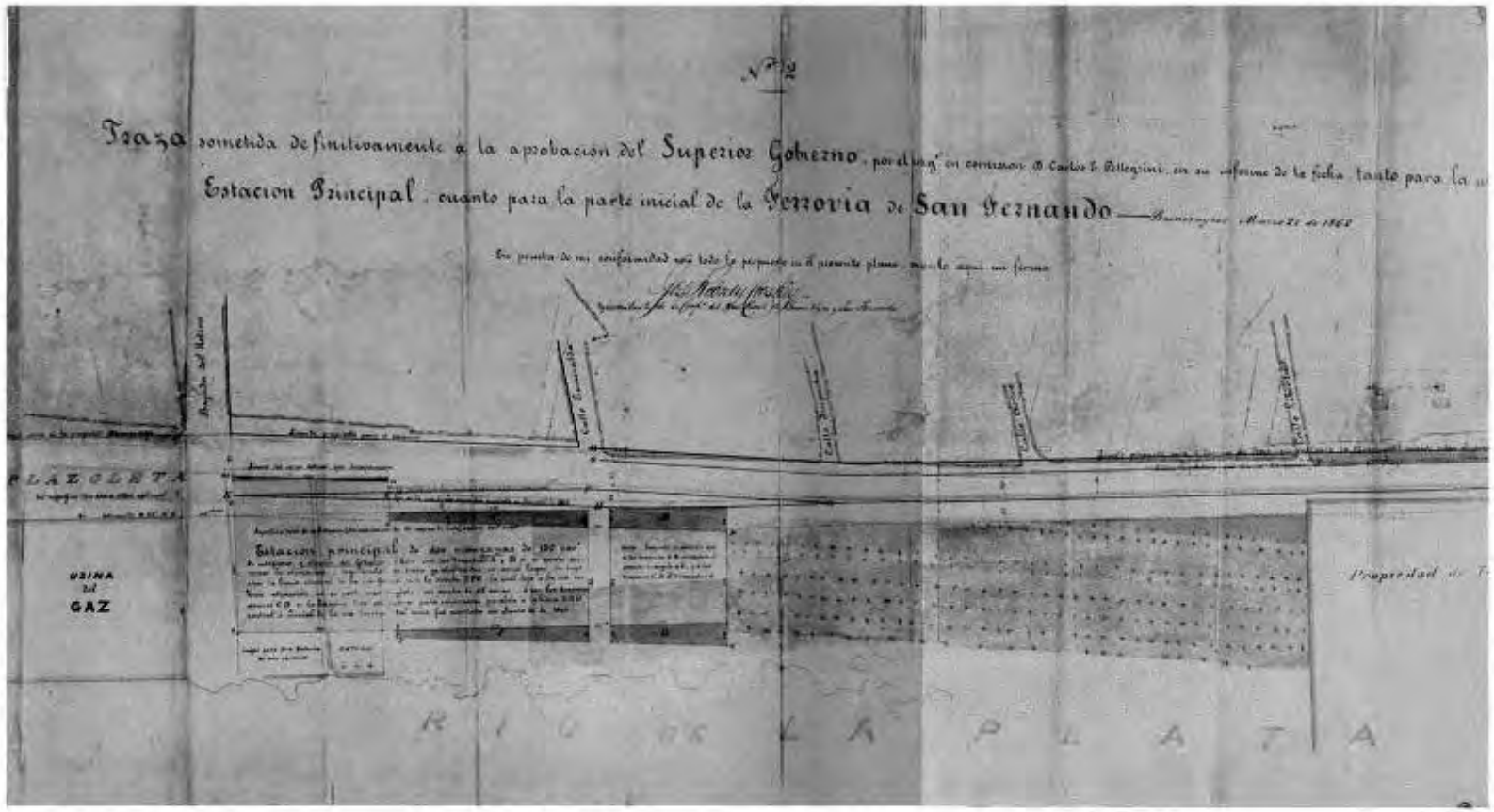
[1] La fecha de marzo 21 de 1861, en vez de 1862, que acompaña la firma de Pellegrini, es posiblemente un error de este ingeniero francés.

Ferrocarril Central Argentino extendió sus líneas de Rosario al sur y empalmó en la estación Victoria con la de San Fernando. La empresa del Norte desapareció totalmente, mientras el Central Argentino obtenía su acceso a Buenos Aires para llegar a Retiro por la actual avenida Figueroa Alcorta. Este plano es la primera expresión gráfica oficial de una característica de nuestra urbe[2], que afectó desfavorablemente toda la zona este de la ciudad, y que se produjo por la entrada de las vías férreas siguiendo la costa del Río de la Plata. Hay que tener presente que en esta época no existía la Estación Central, que fue levantada frente al ángulo nordeste de la Casa de Gobierno, donde actualmente se encuentra el monumento a Garay, y que iniciaba la vía del ferrocarril a la Ensenada. La estación Central, pretenciosa e improvisada se conectó con la estación Retiro por los rieles tendidos en la actual avenida Leandro N. Alem.

La introducción de las líneas férreas entre el río y la población fue de gravísimas consecuencias urbanísticas; separó el río de la ciudad, y facilitó la concepción del puerto Madero delante del centro mismo de la urbe, con el sistema de diques en cadena, y no en la Boca del Riachuelo, en forma de peine, lo que habría obviado enormes dificultades y desaciertos estéticos. El establecimiento de la estación del ferrocarril a San Fernando en este lugar, también atrajo, sobre los terrenos ganados al río, la del Ferrocarril Pacífico, estación precaria, por cuanto existió el proyecto de llevarla sobre la calle Corrientes. Más adelante se agregó la del actual Ferrocarril Bel-grano, originariamente Central Córdoba, para traer a Buenos Aires las líneas de trocha angosta que la Nación llevó a las provincias donde la explotación no constituía negocio para las compañías extranjeras.

---

[2] Lamentablemente la fotografía no pudo abarcar todo el plano, pues éste tiene 1,47 mts. de largo por 0,52 de alto, y de haberse publicado todo a dos hojas, su lectura habría sido casi imposible; pero incluye la parte verdaderamente significativa. Quedan fuera los terrenos de Tomás Armstrong, gran terrateniente que también anduvo en empresas ferroviarias; una construcción llamada Pobre Diablo, sin duda el nombre de una pulpería, y en el extremo se cita, como único dato de interés, el nombre del señor King, ingeniero de la Compañía, autor del trazado de las vías. También ha tenido que excluirse la firma del autor del plano, ingeniero Pellegrini, la del Gobernador Mitre y de su ministro Eduardo Costa. La única parte del encabezamiento que está cortada en la fotografía dice así: *ubicación de la...* De acuerdo al decreto, el motivo por el cual el plano lleva el número 2, se debe a que el número 1 corresponde al trazado general de la vía.



Carlos E. Pellegrini, plano de emplazamiento de la estación del ferrocarril a San Fernando, Buenos Aires, 1862.

Este plano marca, por consiguiente, el primer paso dado de toda una concepción urbanística que ha tenido que soportar nuestra gran colmena, al ser separada de la amplitud acariciadora de sus aguas maternas.

Pobre y triste fue esta estación del Retiro, construida en la esquina de Maipú y la actual Avenida del Libertador. Su recuerdo se remonta a las entrelucen de mi infancia y puedo evocar los escalones que había que descender para entrar en ella. Era de escasos andenes y de prematuro envejecimiento, pero la mole de la nueva estación que se levantaba frente a la plaza, donde antes estuvo la Usina de Gas, satisfacía nuestra plenitud de argentinos que veíamos su futuro bullicioso, en aquellos años pletóricos de arrogancia en torno al Centenario de 1910.

CARLOS MASSINI CORREAS

LA REPRESENTACIÓN HETERODOXA DE LA TRINIDAD EN HISPANOAMÉRICA

HACE dos decenios que el historiador José Moreno Villa señaló este tema como uno de los más característicos de la pintura colonial mexicana. Indicó la rareza de este asunto en las iglesias y colecciones españolas, y por ello llegó hasta pensar que se tratara de un "invento" mexicano. Pero él mismo, investigando las fuentes, se dio cuenta de que el origen se encontraba en España. Nosotros, al insistir sobre este tema, después de veinte años, corroboramos lo de la fuente española, pero señalamos otros ejemplares que hemos visto y fotografiado en nuestros viajes por Sudamérica. El conocimiento más amplio que tenemos hoy día sobre el arte hispanoamericano nos demuestra que el tema no fue privativo de la Nueva España, sino que la mentalidad criolla, en cualquier parte del ancho mundo hispánico, con esa libertad de interpretación que la ha caracterizado, gustó de representar uno de los misterios más grandes de nuestra religión, precisamente en una forma no ortodoxa, prohibida hasta por concilios provinciales americanos, como el de Santa Fe, celebrado en la capital del Virreinato el 27 de mayo de 1774, en el que se ordena: *Pero prohibimos expresamente la pintura o pinturas de las tres personas de la Santísima Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo, estando esta tercera en figura corporal de hombre, y no de paloma; y del mismo modo las imágenes de escultura e impresas en la forma referida*[1].

Si bien Moreno Villa intuyó precedentes españoles, no los conoció, pero, en cambio, dio el magnífico testimonio de Fr. Juan Ricci, quien dedicó su tratado de la *Pintura sabia* a Dios Uno y Trino, y explicó al Papa Alejandro VII en una carta su visión de la Trinidad en esta forma tan discutida[2]. Ricci dejó en su tratado un

[1] J. MORENO VILLA, *Lo mexicano,* 110. Ed. Colegio de México. México 1948.
[2] *La vida y la obra de Fray luan Ricci,* I, 51. Ministerio de Instrucción Pública, Madrid 1930.

magnífico dibujo, que traduce fielmente su doctrina teológica[3].

Moreno Villa se preguntó: *¿Cómo no he visto en ninguna iglesia de España una sola pintura con esta fórmula teológica? ¿Acabaría con ella la Inquisición por considerarla inconveniente?* Verdad que el tema no es muy frecuente, pero se pueden citar algunos casos, aún sin haberlo estudiado exhaustivamente. Limitándome a la isla de Mallorca, donde actualmente trabajo, puedo dar dos ejemplos. El más antiguo es una miniatura de mi libro coral del siglo xv, en el convento de San Jerónimo, de la ciudad de Palma. Dado su carácter eminentemente decorativo, el tema ha quedado reducido al ensamblamiento de tres cabezas; más que expresión de un símbolo teológico parece la imagen de un monstruo, y bien se le puede aplicar este comentario del docto cardenal Belarmino: *Es cosa que no puede tolerarse, que los Pintores se atrevan por su capricho o antojo a fingir Imágenes de la Santísima Trinidad; por exemplo, guando pintan a un hombre con tres caras o con dos cabezas, y en medio de ellas una paloma. Esto parece cosa monstruosa y que más ofende con su deformidad, de lo que puede servir de utilidad con tal semejanza. Por esto los Protestantes de Ungría en su obra, que escribieron contra la Trinidad, en el lib. I, cap. 4, juntaron muchas maneras de Imágenes de la Trinidad, y las propusieron como monstruos irrisibles, dándoles el nombre de Cerberos, de Geryones, de Janos de tres frentes, de monstruos y de ídolos: nuestros Pintores son los que dieron ocasión a que prorrumpiesen ellos en semejantes blasfemias*[4].

Un segundo ejemplo mallorquín se encuentra nada menos que en la catedral de Palma, en la Sacristía Mayor, y hace unos años estuvo en la de los *Vermells*. Su sitio primitivo fue la Capilla de la Trinidad, la central de la cabecera. El cuadro impresiona por sus dimensiones (3 x 3 metros), sobre tabla, y guarnecido por un sencillo guardapolvo, en cuya parte superior reza H.I, TRES, VNVM SVNT. Es obra de escaso interés artístico, cuyas proporciones vienen a acentuarlos. La pintura está deteriorada y claramente se aprecia que está sobre una pintura anterior, tal vez gótica. La forma actual está perfectamente documentada por un acuerdo del

[3] Véase reproducido en MORENO VILLA, ob. cit., 109.

[4] CARDENAL BELARMINO, Controv. I, Lib. 2, cap. 8, pp. 1515. Cfr. FR. JUAN INTERIAN DE AYALA: El pintor christiano y erudito o tratado de los errores que suelen cometerse en pintar y esculpir las Imágenes Sagradas, 1, 110. Traducción en castellano por Luis Durán y de Bastero. Madrid, imprenta Joachin Ibarra, 1782.

Cabildo catedralicio, que determinó así con cierto laconismo: *Consenserunt omnes adaptet et reparet retabulum Sme. Trinitatis*[5]. La adaptación fue *lamentable, pues la obra desmereció sensiblemente, y* sólo la figura central debe recordar algo del cuadro primitivo; esa adaptación será responsable de los atributos que ostentan las Personas para su distinción. Esta forma de las tres figuras iguales sentadas no debía de satisfacer a los capitulares, pues necesitaban de *particular señal de atributo, en que se conozca a cada persona*[6]. No sabemos, pero es muy probable que algún visitador obligara a los capitulares a adaptar el cuadro que decoraba la capilla central, y hasta ordenar su retiro a la sacristía.

Por lo que respecta a Hispanoamérica, parece que los ejemplares más numerosos se encuentran en México, según apunta Moreno Villa, quien llegó a considerarlos como una constante de un tema nacional. Comentados estos ejemplares por el historiador antecitado, vamos a pasar a la consideración de tres casos sudamericanos.

Bolivia

Procedente del comercio artístico de La Paz se encuentra en la colección del arquitecto Lago, en Cali (Colombia), una curiosa pieza con un tema doble. En la parte inferior figuran San Joaquín y Santa Ana, de cuyos pechos surgen sendos tallos que al unirse forman un rosal, que sirve de base a la Virgen, a la que la Santísima Trinidad está coronando. Lo representado en la parte inferior es el misterio de la Inmaculada Concepción, aunque en forma un tanto intuitiva; casi siempre el encuentro de San Joaquín y Santa Ana tuvo lugar ante la Puerta Dorada del Templo, y al darse un beso se produjo la concepción de María, y ellos, admirados de su propia paternidad, están adorando a su hija purísima, que es como una flor celestial brotada de los tallos que salen de los pechos paternos[7].

---

[5] Actas Capitulares, 10 de mayo de 1602. Archivo de la Catedral de Palma.
[6] F. PACHECO, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas, II,* 177. Segunda edición. Madrid, imprenta Galiano, 1866.
[7] Así aparece en un retablo colombiano de mediados del siglo XVII, el de la Hermandad del Clero de la catedral de Tunja, Reproducido en SANTIAGO SEBASTIÁN, *Album de arte colonial de Tunja,* lám. XI. Imprenta Departamental, Tunja 1963.

Fig. 1. Santísima Trinidad, Catedral de Palma de Mallorca.
Foto Tous.

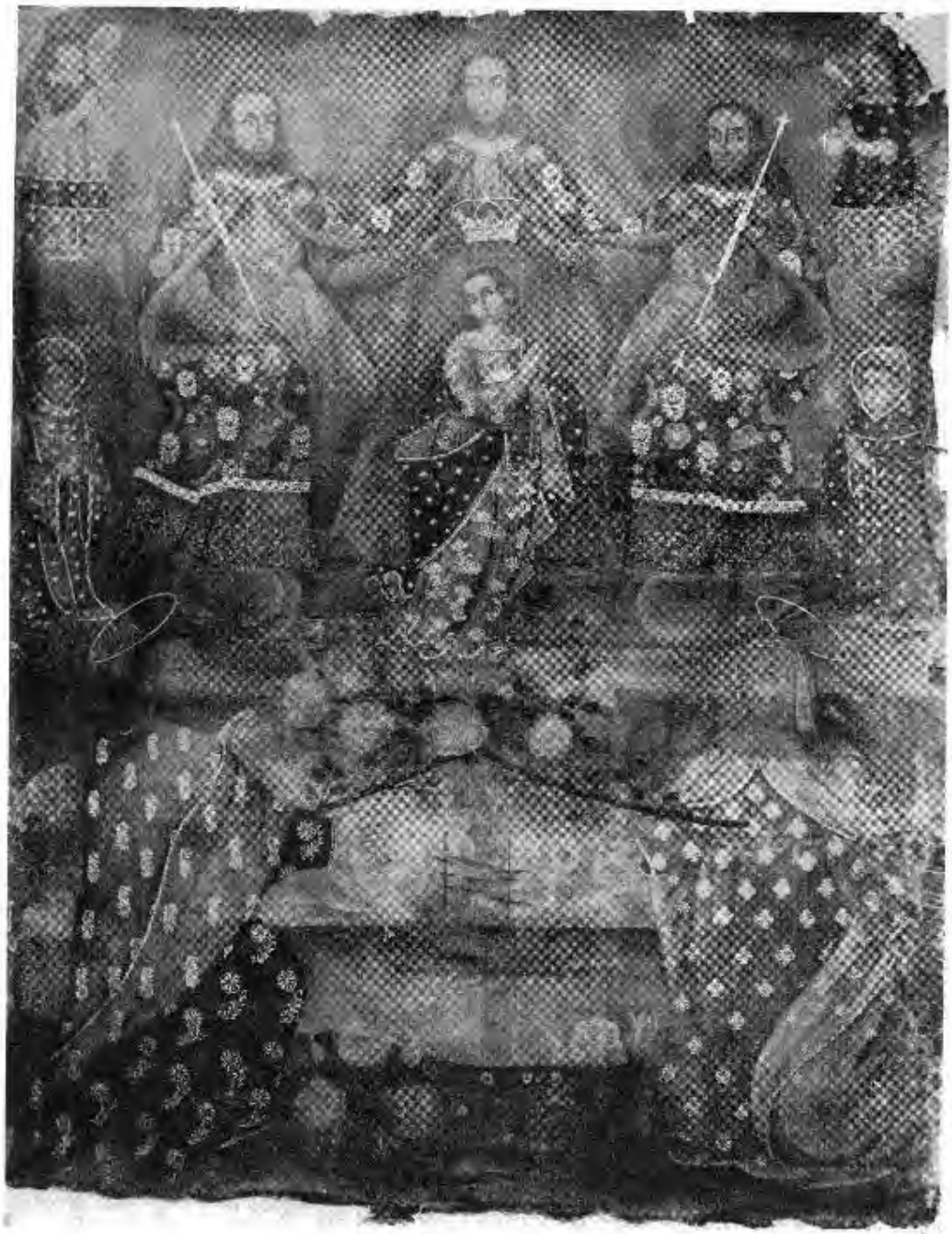


Fig. 2. Santísima Trinidad e Inmaculada, colección Lago, Cali, Colombia. Foto Malt.

En este caso, bien raro, el encuentro de los padres de la Virgen carece del habitual fondo arquitectónico[8]; más bien se ve el horizonte lejano del mar con un bajel en el centro, más unas flores a la orilla, donde ocurre el extraordinario encuentro. La composición de la Santísima Trinidad no puede ser más sencilla, siguiendo una rígida simetría, en razón de la cual se dotó a las laterales de un cetro, que no lleva la central. Bien podía aplicársele a este ejemplo lo que refiere sobre un caso similar Interian de Ayala: *Veíanse pintados en una tabla tres hombres con los semblantes parecidos, de una misma estatura, y en los colores, vestidos y lineamentos del todo semejantes e iguales. Esta Pintura, aunque ni con mucho, es tan exótica y absurda como la primera, con todo no parece bien. Pues, aunque de este modo, se guarde la igualdad y coeternidad de las tres Personas Divinas, falta, sin embargo, el carácter distintivo de cada una*[9]. El aspecto provinciano de la pieza boliviana es muy claro, como muestra la sencillez compositiva y la reiteración de elementos decorativos. Desconocemos toda clase de documentación sobre el cuadro, pero tal vez podría fecharse en el siglo XVIII o más tarde esta pieza de arte popular.

Venezuela

En la colección Catalina Pietri de Boulton, en Caracas, hay un óleo firmado por Francisco Contreras, en 1819[10]. Como en el caso anterior vemos la semejanza de las tres Personas, que sedentes tienen el mundo a sus pies, coronado éste a su vez por tres cabezas de querubines; cada una lleva su cetro más el símbolo correspondiente (cordero, paloma, triángulo) con lo cual quedan identificadas. Tanto el marco como la forma de los plegados denuncian el carácter estilístico propio del rococó, un tanto arcaizante para la fecha en que Contreras firmó el cuadro, pero este retraso estilístico es norma muy frecuente en las producciones hispanoamericanas.

---

[8] En un retablo del XVI, de Jerez de la Frontera, tampoco existe el fondo arquitectónico habitual. Reproducido por M. TRENS, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español,* 119, fig. 61. Ed. Plus Ultra, Madrid 1947.
[9] FR. INTERIAN DE AYALA, ob. Cit., I, 110.
[10] Reproducido y comentado por A. BOULTON, *Historia de la pintura en Venezuela,* 1, 236, lám. LXXXI. Ed. Arte, Caracas 1964.

Colombia

En el Valle del Cauca, en la hacienda del Trejo, dentro del término del Cerrito, hallé una representación de la Santísima Trinidad, que es interesante por el esfuerzo que mostró el anónimo pintor para salirse del esquema heterodoxo de las tres figuras iguales. Aquí las tres Personas se apoyan en la bola del Mundo formando una composición triangular, pero el Padre tiene aspecto venerable; el Hijo es joven y tiene al lado la Cruz, mientras que el Espíritu Santo tiene aspecto femenino, con el símbolo de la paloma en el pecho. La novedad de la figura femenina, que hace pensar en la Virgen, tal vez pueda deberse a que este pintor anónimo, que trabajó en el Valle del Cauca, se educó en el ambiente artístico de Quito, donde pudo conocer una talla de Caspicara sobre la Asunción de la Virgen, de composición muy semejante[11].

Nuevas investigaciones pondrán de manifiesto la presencia de otros ejemplares, especialmente en Hispanoamérica. La reproducción, en los siglos XVII y XVIII, de un tema iconográfico prohibido no es sólo una variante estética del gusto criollo, más bien apunta a una mentalidad distinta de la europea católica, para la que la identidad de las Personas Divinas era más importante que la distinción entre ellas. Más que una heterodoxia doctrinal, esta preferencia hispanoamericana por una determinada interpretación iconográfica parece ser expresión de una especial sensibilidad, más interesada por los valores lógicos que por los puramente dogmáticos. En suma, una creación diferente de las europeas, que estaban rígidamente sometidas a los principios contrarreformistas.

SANTIAGO SEBASTIÁN

[11] Esta obra se guarda en el Museo de San Francisco de Quito. El ejemplo colombiano está reproducido en S. SEBASTIÁN, *Itinerarios artísticos de la Nueva Granada,* 165. Academia de Historia del Valle del Cauca, Imprenta Departamental, Cali 1965.

EL ARTE LUSO-BRASILEÑO EN EL RÍO DE LA PLATA

COMO especial homenaje al Sesquicentenario de la Independencia Argentina, la Embajada del Brasil patrocinó la Exposición "El arte luso-brasileño en el Río de la Plata", oportunamente organizada por el director del Museo Nacional de Arte Decorativo, profesor Federico Aldao, y por la eficiente Comisión de Amigos del mismo Museo, *presidida* por el arquitecto Ricardo Braun Menéndez.

La muestra, que se inauguró en la primera quincena de octubre de 1967, procuró reunir las piezas más interesantes entre muebles, tallas y objetos de plata de estilo luso-brasileño existentes en el país, que atestiguaron las singulares relaciones artísticas existentes entre Argentina y Brasil en el período anterior a la emancipación política. La empresa pudo ser coronada por el éxito gracias al incondicional apoyo que mereció por parte de las altas autoridades civiles y eclesiásticas, directores de museos y eminentes coleccionistas, así como por la oportunidad de contar con la asesoría técnica de los profesores Adolfo L. Ribera y Héctor Schenone, estudiosos argentinos de la Historia del Arte, que han concedido especial interés al fenómeno de las relaciones artísticas entre el Brasil y el Río de la Plata.

Un difundido prejuicio, de lamentables consecuencias, procura reducir el estudio histórico a los aspectos político-militares, menospreciando las implicaciones culturales y económicas que, muchas veces, manifiestan las verdaderas relaciones entre los pueblos. Cuando se trata de naciones de orígenes culturales comunes y de contigüidad geográfica, esas connotaciones humanas adquieren carácter bien especial.

Los estudios de Historia de la América Meridional se han resentido de esa unilateralidad de preocupación, restringiéndose los voluminosos trabajos de pesquisa e interpretación de las relaciones de la América española con la América

portuguesa, casi exclusivamente, a los reflejos de las vicisitudes políticas de ambas metrópolis. Los contactos culturales y comerciales, favorecidos por la unión personal de las coronas entre 1580 y 1640 (pero que preexistieron a dicho acontecimiento y no desaparecieron con él) desgraciadamente no fueron aún estudiados en forma científica.

Sin embargo, sin esa visión de conjunto, resulta imposible explicar los sentimientos profundos que nos unen y que se manifestaron, de manera sugestivamente paralela, inclusive, en las gestas emancipadoras de las dos patrias.

La Exposición realizada, además de su carácter de homenaje a la grata efeméride argentina y del valor exclusivamente estético que pudo representar, procuró ser justamente una contribución al estudio definitivo de un capítulo de la historia de las relaciones culturales argentino-brasileñas.

En lo que se refiere a la Historia del Arte durante el período colonial, se puede, con justicia, hablar de influencias recíprocas entre el Brasil y la América Hispánica.

El arte hispanoamericano en el Brasil

En el Brasil, lamentablemente, nada ha sido hecho aún en lo que respecta al estudio de la influencia hispanoamericana sobre las propias artes coloniales, existiendo, así, un campo abierto para investigaciones de gran interés que completarían, en cierto modo, las tentativas que ahora procuramos sistematizar.

El estudio de las obras de arquitectura del siglo XVII que aún se conservan, de los retablos de la misma época y de las piezas de platería que pudieran existir en Recife, en Salvador, en Río de Janeiro y en San Pablo, podría, tal vez, aportar conclusiones enteramente inesperadas.

Lo cierto es que el intenso comercio con la América española, principalmente en la época filipina, realizado prácticamente en su totalidad a través de Buenos Aires, introdujo en los principales puertos brasileños plata labrada y artículos de

uso doméstico o religioso, provenientes del Perú y del Alto Perú. De ese origen serían ciertamente la mayor parte de los objetos de plata que figuran en los inventarios brasileños de la época, así como los que integraban los tesoros de las iglesias, pudiéndose hacer similar conjetura con respecto al mobiliario, del cual existen, por cierto, significativas piezas en el Museo Paulista.

El arte luso-brasileño en el Río de la Plata

La Exposición del Museo Nacional de Arte Decorativo enfocó el aspecto inverso de esas relaciones, es decir, el arte luso-brasileño en el antiguo Virreinato del Plata, especialmente en Buenos Aires. Es incontestable la presencia del espíritu lusitano, naturalmente adaptado a las condiciones locales, en obras arquitectónicas, en piezas de platería, en retablos y tallas y, en forma muy particular, en el mobiliario virreinal. La inmigración de artistas y artífices, en número verdaderamente sorprendente, y el comercio particularmente intenso entre Buenos Aíres y los principales puertos del Brasil, explican históricamente ese curioso fenómeno cultural. Ya en nuestro siglo, principalmente después de la primera guerra mundial, otro contingente de obras de arte luso-brasileño llegó a la Argentina, traído por coleccionistas que, al enriquecer sus acervos, colaboraron al incremento del patrimonio cultural del país.

Inmigración de artistas y artífices

El fenómeno de la inmigración de artistas y artífices lusitanos impresiona a quien consulta los padrones de las ciudades del antiguo Virreinato. Una verdadera cohorte de herreros, carpinteros, doradores, tallistas, canteros, *maestros* de obras y arquitectos portugueses desembarcó aquí, desde los inicios de la colonización, estableciéndose en las márgenes del Plata y ejerciendo con éxito sus oficios.

No deja de ser significativo recordar que *el primer alarife improvisado que actuó en*

el Río de la Plata fue precisamente[1] el portugués Antonio Thomas, que asistió a la fundación de Santa Fe y a la primera y segunda fundación de Buenos Aires, habiendo acudido *con sus industrias a la edificación de dicha ciudad,* dando *las- trazas para hacer el fuerte*[2]. Durante el siglo XVII, numerosos maestros de obra portugueses dirigen trabajos en la Catedral, en el Cabildo y en las Iglesias y Conventos de San Francisco y Santo Domingo. En la centuria siguiente, los nombres de Jorge Duarte, Jacome Ferreira Feo, Antonio da Rocha Batista y Alfonso de Carvalho demuestran que artífices lusitanos continuaban trabajando en las obras edilicias de la capital.

En 1777 llegaba a Buenos Aires, en circunstancias excepcionales el *Brigadeiro de engenheiros* José Custódio de Sá e Faría, portugués que desempeñó importantes funciones y que, apresado por las tropas de Ceballos en Santa Catalina, pasó al servicio de España. Hasta su muerte en 1795, habría de desarrollar intensa actividad en ambas márgenes del Plata. A él se deben, entre otras obras, el majestuoso proyecto de la fachada de la Catedral de Buenos Aires, lamentablemente no ejecutado, y los planos de la Catedral de Montevideo y de la Matriz de Maldonado.

Desde los primeros tiempos procuraron establecerse en Buenos Aires plateros de origen lusitano. En 1603, *un portugués del Brasil, de nombre Rodrigo Ferreira, trató de introducirse clandestinamente en Buenos Aires, siendo expulsado el 15 de julio por orden del Teniente Gobernador Frías*[3]. Otro portugués, Bernardo Pereira, en 1620, *luego de vivir cierto tiempo en el puerto de Bahía pasó a Buenos Aires.* Lo cierto es que aumentó sensiblemente el número de plateros lusitanos en el Río de la Plata, *los que, en 1771, alcanzaron el número de once y en 1788, al de quince, porque de otras nacionalidades, en realidad, apenas pueden señalarse un francés y un italiano en 1771, y dos italianos en 1788. En este último año, sobre un total de cuarenta y seis plateros, se empadronaron veinticuatro americanos y cinco españoles, lo que indica una disminución notoria del elemento hispánico con respecto al estado de 1748. Sobre él prevalece el portugués, cuya influencia se dejó sentir en muchos*

---

[1] MARIO J. BUSCHIAZZO, *Artistas y- Artesanos Portugueses en el Virreinato del Río de la Plata,* III Coloquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, 1957, Actas, vol, II, pág. 43. Lisboa, 1960

[2] GUILLERMO FURLONG S. J., *Arquitectos argentinos durante la dominación hispánica,* Cultura Colonial Argentina, IV, pág. 44. Buenos Aires, 1946. La misma fuente para las informaciones que siguen respecto a arquitectos y maestros de obras.

[3] ADOLFO L. RIBERA, *La Platería en el Río de la Plata,* pág. 7. Buenos Aires, 1955. De esta obra se extrajeron igualmente las informaciones que siguen concernientes a los plateros.

aspectos y es notoria en el arte de la orfebrería; la mayoría de ellos llegaron al Río de la Plata conociendo ya su arte, habiéndolo aprendido ya en Portugal, ya en el Brasil, de manera que las formas artísticas que traían eran las usadas en su patria, y no las que se estilaban en España, a pesar de semejanzas generales o estilo de época. Y esas formas estilísticas fueron las que aplicaron y enseñaron a los aprendices que trabajaron en sus talleres.

La mayoría de esos artífices había nacido en la metrópoli. Muchos habían trabajado en el Brasil o en la Colonia del Sacramento. Algunos, sin embargo, eran nativos de Brasil. Natural de Pernambuco era Manuel Rodrigues de Aragáo que, apresado en la Colonia en 1763, fue traído a Buenos Aires, donde se estableció. En ocasión de las ceremonias de recepción del Virrey Ceballos, en 1777, fue encargado por el Cabildo de la factura de las varas del palio. Anastacio Silva, cuya presencia en Buenos Aires está comprobada desde 1801, había nacido en *Bahía todos los Stos.* Naturales de Río de Janeiro eran Francisco José Correa que, procedente de Río Grande del Sur, llegó aquí en 1763; Leonardo José Correa, nacido en 1783 y llegado en 1805 y José María de Santa Ana que, en 1804, trabajaba en el taller de Francisco da Silva Lemos. Este último, igualmente carioca, ocupa posición especial en la historia de la orfebrería porteña pues de él existe, en la Catedral, un bellísimo cáliz que presenta en la parte interior de la base la inscripción *Francisco da Silva Lemos me Fez no Rio de Janeiro anno 1795,* siento tal vez la única pieza de plata de estilo luso-brasileño existente en Buenos Aires de autor conocido.

Los artífices de madera, carpinteros, tallistas y doradores, de origen luso-brasileño, abundaron también en el Buenos Aires colonial, imprimiendo a su mobiliario, a sus retablos e imágenes, un sello muy característico[4]. Podríase incluso afirmar que fue en esa especialidad donde la influencia artística portuguesa fue más acentuada.

En el siglo XVII vivió en Buenos Aires el tallista de Oporto, Manuel do Couto, autor del Santo Cristo, de la Catedral, esculpido en 1671, y de un San Miguel,

[4] HÉCTOR SCHENONE, *Tallistas portugueses en el Río de la Plata,* en Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, n° 8, págs. 40 a 56. Buenos Aires, 1955. Utilizamos este trabajo para las informaciones posteriores referentes a tallistas y otros artífices de la madera.

destinado al Fuerte, hoy desaparecido. La primera de estas imágenes, que se distingue por su expresiva y plácida majestad, es una de las más veneradas por los devotos porteños. Años después, en 1724, llegaba a Buenos Aires, Domingos Pereira, natural de Braga, autor de retablos y de una Santa Bárbara, en piedra, para la antigua iglesia de San Nicolás. Esa imagen, conservada en el Museo Fernández Blanco, es una pieza de comprensible interés histórico-artístico. En la segunda mitad del siglo, trabajaron con éxito en esta ciudad el escultor Manuel Dias y los tallistas Pedro Carmona y José de Sousa Cavadas. El primero, nacido en Oporto, en 1740, vivió en Río de Janeiro, trasladándose aquí en 1764. Trátase del artista portugués de época colonial que más obras tiene identificadas, gracias a las pacientes investigaciones del profesor Héctor Schenone. Particularmente sugestivas son sus Familias de la Virgen y de San Juan Bautista, existentes en la Capilla y en el Museo de San Roque respectivamente. Pedro Carmona, tallista y xilógrafo, hizo el sillón de la Catedral destinado al Virrey Ceballos y diversos grabados para la Imprenta de los Niños Expósitos. Schenone le atribuye las tallas de los altares laterales de la Basílica del Pilar y el retablo de la portería del Convento de San Francisco. José de Sousa Cavadas, natural de Oporto, inició sus actividades en Río de Janeiro, pasando después a Minas, antes de trasladarse a Buenos Aires. Constituyen sus obras documentadas los retablos de la antigua Iglesia de Luján, el mayor de San Roque, el mayor y el de Nuestra Señora del Rosario, ambos de la Basílica de Santo Domingo, construidos todos entre 1759 y 1780, y lamentablemente desaparecidos.

A pesar de conocerse gran número de nombres de artífices luso-brasileños que se dedicaban a la confección de muebles, será imposible identificar con seguridad, por comprensibles motivos, a los autores de la casi totalidad de las piezas del mobiliario colonial porteño. Documentadamente se sabe que los sillones de coro de la Catedral, posteriormente trasladados al Monasterio de las Catalinas, y algunos de los cuales se conservan en los Museos Fernández Blanco y de Luján, fueron dibujados por el brigadier portugués Sá e Faría. Carmona hizo, como

dijimos, el sillón que Ceballos utilizaba en la Catedral, pero esa pieza no fue identificada. Obras de importancia, como los tres grandes sillones de la Catedral, la mesa de la Sacristía de la Basílica del Pilar, y el armario del Cabildo Eclesiástico fueron aquí ejecutadas pero hasta hoy no ha sido posible identificar a sus correspondientes autores.

De cualquier manera, la presencia de gran número de carpinteros lusitanos y la importación habitual de jacarandá, explican la existencia de piezas que evidencian el alto grado de perfección alcanzado por el arte del mueble de estilo luso-brasileño en Buenos Aires, principalmente en la segunda mitad del siglo XVIII. El sillón con las armas de la Ciudad, en puro estilo Don José, que perteneciera al Cabildo y cuya parte superior del respaldo integra la colección Schenone, corrobora esta conclusión. Podríase afirmar, incluso, que la gran mayoría de los muebles de estilo luso-brasileño era ejecutada *in loco,* siendo excepción las piezas entonces importadas. El número de tales muebles, a pesar de las vicisitudes por que pasaron, es impresionante. La serie de sillones aún existente en la Catedral, las grandes mesas de *bolachas,* otrora en la Curia, el mobiliario por desgracia destruido de Santo Domingo y de San Francisco, las piezas de la Basílica del Pilar y del Monasterio de las Monjas Capuchinas, demuestran la presencia del mobiliario luso-brasileño en ambientes eclesiásticos. En las casas de familia, eran también de ese tipo los muebles de lujo, bastando recordar que los inventarios de la época son ricos en referencias a sillas, sillones, mesas y camas de jacarandá, de "pata de burro" y de "pata de cabra".

La lista de muebles que figura en el inventario de Vicente de Azcuénaga, hecho en la segunda mitad del siglo XVIII con motivo de la muerte de su esposa, María Rosa de Basavilbaso[5] es altamente significativa:

24 sillas de jacarandá con talla y espaldar de tabla, de pie de cabra; 12 camoncillos de lo mismo con pie redondo; 12 sillas de nogal y talla, asiento de vaqueta; 4 mesas de arrimar, de jacarandá con sus pies de cabra, talla y dos gabetas; 1 cuja de camera grande de jacarandá del uso

[5] VIRGINIA CARREÑO, *Ensayo sobre el mobiliario rioplatense desde la conquista hasta nuestros días, S,* A. Editorial Bell, págs. 65 y 66. Buenos Aires.

de la difunta, espaldar labrado, pie de cabra; 1 otra chica con respaldar labrado, pie de cabra; 1 canapé de pie de cabra con tallas y asiento de vaqueta de jacarandá; una escribanía con su mesa de jacarandá lisa y pie de cabra; una papelera grande de jacarandá con cinco gabetas de talla y tiradores de metal; 1 escribanía de nogal y mesa forrada en paño verde con pie de cabra.

Siguiendo la clasificación propuesta por Wasth Rodrigues[6] diremos que, con referencia al mobiliario luso-brasileño, el siglo XVIII presenta tres estilos fundamentales: el barroco, el rococó y el neo-clásico, correspondientes, en líneas generales, a los reinados de Don Juan V (1706-1750), de Don José (1750-1777) y de Doña María I, con la regencia de Don Juan (1777-1816). Esos tres estilos, a su vez, sufrieron tres influencias: la tradicional, lusitana o ibérica, la inglesa y la francesa. De ese modo, el mobiliario de aquella centuria podría ser agrupado en nueve tipos correspondientes a cada estilo, dentro de cada una de las influencias.

En el Río de la Plata predominó de manera muy nítida el estilo rococó, de la época de Don José I, con clara influencia francesa, pero hay también numerosos ejemplos de casi todos los otros tipos de muebles.

En el siglo XVII y a principios del siguiente, era corriente el estilo pesado, que se caracteriza por líneas rectas, torneados, *bolachas y tremidos* y que, en último análisis, es el mismo del reinado de Don Juan V, exento, no obstante, de influencias extranjeras. Ejemplos de ese tipo de muebles son las ya referidas mesas antes existentes en la Curia, la mesa circular del Convento de Santo Domingo, la mesa del Museo Histórico, el bufete de la colección Muniz Barreto y las sillas de respaldo alto y bajo, de cuero labrado y clavado, antes existentes en gran número en el Convento de San Francisco y de las cuales hay significativos ejemplares en los Museos Histórico y de Luján y en las colecciones Shaw y Gyselinck. Siguiendo la misma influencia ibérica, pero ya con elementos más ligeros que caracterizan al reinado siguiente, encontramos, con relativa frecuencia, mesas de *bolachas* con las líneas propias de esa época y principalmente algunos magníficos ejemplares de camas, entre las cuales es menester señalar la de la colección Muniz Barreto y la del

[6] "Mobiliario" en *As Artes Plásticas no Brasil,* I, págs. 177-202. Río de Janeiro, 1952.

Museo Histórico. No conocemos en el Río de la Plata un solo ejemplar de mueble de influencia específicamente portuguesa que corresponda al largo reinado de Doña María I, lo que se explica justamente por el inicio del comercio de Buenos Aires con Europa y la introducción, en masa, en los últimos años del Virreinato y en los primeros de la Independencia, de muebles procedentes de Inglaterra.

Numerosos son, sin embargo, los ejemplos del estilo Don Juan V, de nítida influencia inglesa, principalmente el *Queen Anne,* responsable por la introducción de la divulgada "pata de burro" cuya aceptación aquí fue tan grande que continuó, inclusive, figurando en muebles más recientes de inspiración francesa, en una característica combinación que perduró hasta fines de siglo e incluso en los primeros años del ochocientos. Numerosas son las sillas de ese estilo existentes en la Argentina, no sólo en Buenos Aires sino también y principalmente en Córdoba. Extraordinario es el ejemplar de alto respaldo que integró la colección Dose y que hoy pertenece a Carlos Zemborain y señora. Muy fino el grupo de cuatro de la colección Maguire. Famosas las que, según la tradición, pertenecieron al Virrey Sobremonte y algunas de las cuales figuran en el Museo de Luján y en la colección Muniz Barreto. Con relativa frecuencia encontramos mesas de este estilo, unas acentuadamente puras, otras mezcladas con características de épocas posteriores. Entre las primeras conviene señalar un ejemplar de centro, de la misma procedencia que la silla ya referida y una de arrimo, de la antigua colección Gustavo Muniz Barreto. De las características *cadeiras de canto* (sillas esquineras) sólo conocemos el ejemplar del Museo de Luján. Ejemplos de muebles con influencia inglesa, correspondientes al reinado de Don José, son aquí más raros. El banco de tres asientos (sillones encadenados) de la Iglesia de la Merced, y otras sillas con nítida influencia Chippendale, así como una u otra mesa, demuestran, no obstante, que ese tipo de muebles fue también conocido en el Río de la Plata. Como sucede con los demás muebles de fines del siglo xviii, son poco frecuentes, en Buenos Aires, los ejemplares neoclásicos de tipo portugués influido por el inglés. Entre los raros ejemplos de esos muebles, de caracteres tan distintos, podemos citar las

mesas del Museo de Luján y de la colección Marcó del Pont y el grupo de seis sillas, de la misma colección, en pura línea Hepplewhite, hechas en jacarandá, en el Brasil. Marcelo De Ridder posee una cómoda con las típicas características de los muebles Doña María.

La influencia francesa se hizo sentir poco en el mobiliario luso-brasileño en general durante el reinado de Don Juan V, no pareciendo haber en el Río de la Plata, ningún mueble de ese tipo. Fue, sin embargo, el llamado estilo Don José, con influencia francesa Luis XV, con sus características rococó, especialmente las "patas de cabra", el que más se divulgó en Buenos Aires y en toda la Argentina. La extraordinaria serie de sillones de la Catedral, el acervo de museos y de colecciones particulares, muchas de cuyas piezas figuraron en la Exposición, son prueba de la divulgación de ese tipo de mueble en el Río de la Plata. No conocemos, en esa región, ningún mueble de estilo Doña María con influencia francesa.

Aún no fue hecho el estudio de las características de los muebles rioplatenses de estilo portugués. Algunos detalles, no obstante, impresionan a primera vista a un observador extranjero, tales como la insistencia en la combinación de pies de estilo Queen Anne (de burro) con elementos rococó, observada en innúmeras sillas y algunas mesas y, más raramente, el fenómeno inverso de la utilización de los llamados "pies de cabra" en muebles de línea acentuadamente inglesa, como ocurre en la bella mesa de arrimo de la colección Mauthe y en tres sillas de la colección Carlos A. Zemborain. Por otra parte, tales sillas presentan otra curiosidad local: la ornamentación central de la parte superior del respaldo, despreciando a los elementos clásicos, se compone de una máscara masculina, con largos bigotes, llevando un penacho estilizado. Este elemento se repite también en la parte frontal del asiento de los tres famosos sillones de la Catedral. ¿Serían del mismo artista estos muebles refinados? El motivo de la máscara, si bien con otras características, se da asimismo en una bellísima papelera de la colección Muniz Barreto. Otra característica del mobiliario rioplatense de estilo portugués sería la preocupación por acentuar los arcos de las patas de las sillas y especialmente de las mesas, como

se verifica en el magnífico ejemplar de la sacristía del Pilar, y vuelve a aparecer en un sinnúmero de piezas de medidas normales o de proporciones reducidas.

Justamente esos deliciosos pequeños muebles, papeleras, sillas o mesas ratonas, son característicos del Río de la Plata. En Brasil y en Portugal existe una que otra silla baja de costura, pero su número no es comparable con el de las "ratonas" existentes en la Argentina. Para tomar mate, sacarse las botas, coser, o simplemente para integrar el mobiliario de los estrados (esa parte elevada de los salones que, siguiendo la tradición española, era considerado lugar de honor), las sillitas "ratonas" y sus correspondientes mesas y papeleras son, en verdad, uno de los más típicos muebles rioplatenses. La mayoría reproduce, en pequeñas dimensiones y con proporciones armoniosas, los correspondientes muebles normales. Otras, no menos interesantes, se presentan con curiosas deformaciones motivadas por errores de proporción. Casi todas tienen "patas de cabra". Hay también ratonas de "patas de burro", con la ya referida mezcla de elementos franceses y, más raramente, con pies torneados y respaldo de influencia Don José, como se ve en un ejemplar de la colección Schenone. Otros muebles característicamente rioplatenses son los de "tijeras", no tanto las sillas, hasta cierto punto raras (colecciones de Maguire y Zemborain) como principalmente las camas o catres, llamados de campaña, y de los que hay ejemplos notables en los Museos Fernández Blanco y de Luján, y en la colección Maguire.

El comercio entre el Brasil colonial y el Río de la Plata

Siempre fue intenso el comercio entre la América española y el Brasil, casi todo él, hecho a través del puerto de Buenos Aires. Durante la unión personal de los reinos ibéricos, tal tráfico alcanzó su auge. La escasez de metales preciosos, principalmente de plata, en que se debatía el Brasil seiscentista, explica, en parte, esas relaciones. Incluso hasta en el siglo XVIII continuó ese vigoroso intercambio, a pesar de las restricciones legales sistemáticamente burladas.

A fines del siglo XVI y principios de la centuria siguiente, los negocios con la América española fueron de tal magnitud que se creó, en el Brasil, un neologismo para caracterizar a los que se dedicaban a esas actividades mercantiles: *peruleiro* era el que tenía negocios con el Perú, es decir, el que traía o recibía oro y plata, embarcados en Buenos Aires, trocándolos por tejidos u otros productos manufacturados. Con respecto a las actividades de esos comerciantes, Gabriel Soares de Souza, en su *Diálogo das grandezas do Brasil,* de 1618, informa: *Do Rio da Prata costumam navegar muitos peruleiros em caravelas, e caravelas de pouco porte, onde trazem soma grande de patacas de quatro e de oito reales, e assim prata lavrada e por lavrar, em pinhas e em postas, ouro em pó e em graos, e curo lavrado em cadeias, os quais aportam com essas coisas no Rio de Janeiro, bala de Todos os Santos e Pernambuco, e comutam tais coisas por fazendas das sortes que lhe sao necessárias, deixando toda prata e ouro que trouxeram na terra, donde tornam carregados de tais fazendas a fazer outra viagem para o Rio da Prata.*

Años antes, como igualmente refieren José y Gizella Valladares[7] *el viajero francés Pyrard de Laval ya había notado la prosperidad de ese comercio. Se escandalizó con la cantidad de monedas de plata existentes en Bahía... Y no dejó de observar el contrabando que se hacía en el puerto de Buenos Aires, amarrándose piezas de metal precioso en el ancla de los navíos, la cual sólo se levantaba fuera de la rada.* Vale la pena transcribir las informaciones que, a continuación, ofrecen esos mismos autores: *Muchos años antes de Pyrard de Laval, el mercader portugués Francisco Soares, residente en Río de Janeiro, escribía a su hermano en 1597, relatando la asiduidad de los mercaderes del Río de la Plata, tanto en la ciudad como en Bahía y Pernambuco. Trocaban oro y plata por azúcar, arroz, tejidos y principalmente sombreros. Las ganancias eran considerables, calculadas en mil por ciento sobre las mercaderías importadas de España, bajo cuyo dominio Portugal y sus colonias se hallaban. El tráfico comenzó durante el Gobierno de Manuel Teles Barreto (1583-7) alcanzando gran importancia en el primer cuarto del siglo XVII, cuando Salvador era el principal centro. Durante el primer gobierno de D. Francisco de Souza (1591-1612) avalúase en 500 mil cruzados el dinero venido* [de la América Española] *al Brasil. En 1587, un navío enviado a Bahía bajo el patrocinio del Obispo de*

[7] JOSÉ y GISELLA VALLADARES, *Ourivesaria* en *As Artes Plásticas no Brasil,* I, pág. 205. Río de Janeiro, 1952.

Tucumán, Don Francisco Vitoria, de nacionalidad portuguesa, traía 30.000 pesos en plata y oro. ¿Qué mandaba el Brasil? Esclavos africanos, de los que había gran necesidad en las minas de Potosí, pero sobre todo géneros alimenticios de origen local y oriental, y productos manufacturados de origen ibérico. Recibía en cambio harina de trigo, carnes saladas y sebo y principalmente oro y plata. El comercio era intenso. En 1604, el Virrey del Perú, Don Luis de Velasco, se quejaba de la disminución del medio circulante en Lima y Potosí, lo que atribuía al comercio platino con el Brasil. Más, cerca de 1618, el lucrativo tráfico entró en decadencia, extinguiéndose prácticamente después de 1624, cuando los holandeses comenzaron a dominar el Atlántico Sur. Lo venció una conjuración de intereses, en la que tanto entraban los comerciantes de Sevilla y de Lima como la guerra entre España y Holanda. Mientras duró, sin embargo, demostró la razón de los que abogaban por el aprovechamiento agrícola del Brasil en el comienzo de la colonización: podía la colonia portuguesa nadar en oro y plata sin necesidad de extraerlo del propio suelo. Incluso en las ciudades del interior, como San Pablo, en la alborada del siglo XVII, disponían las iglesias más importantes de apreciables tesoros, particularmente relicarios.

Un curioso testamento, datado en octubre de 1649[8], *del más rico habitante del Río de la Plata, Juan de Vergara,* evidencia el comercio con el Brasil y con Portugal. Entre los muebles del testador figuran un *escaparate grande de madera de Portugal... otro escritorio de jacarandá hecho en el Brasil con su cajón superpuesto... un bufete de jacarandá, más otro bufetillo de jacarandá marchetado de marfil, más otro bufete de jacarandá.... más el estrado con balaustres torneados de jacarandá... más una tinaja grande vidriada de la India.... unas esteras grandes de estrado de junco blanco y negro traídas de Lisboa... diez y seis tablas del Brasil buenas y dos que sirven de tapiales chicos ....palos tirantes y otros del Brasil y pedazos de canoas y tablas y otras cosas de madera.*

Este documento es sumamente ilustrativo pues de él podemos deducir que se importaba madera no tallada del Brasil y, por consiguiente, aquí se fabricaban muebles de jacarandá y que eran también traídas piezas de mobiliario hechas en el país vecino o en Portugal.

Cumple señalar como el más significativo ejemplo de pieza de culto y de arte

[8] VIRGINIA CARREÑO, *op. cit.,* págs. 48-54.

traída del Brasil en ese comienzo del siglo XVII, la imagen de Nuestra Señora de Luján, venerada de manera especial en la Argentina, que le rinde culto como su principal Patrona. Conforme la clásica "Historia de Nuestra Señora de Luján", de un Sacerdote de la Congregación de la Misión[9], cerca de 1630 *sucedió, pues, que con el mucho comercio que tenía esta Ciudad de Buenos Aires con las provincias meridionales del Brasil, cierto portugués, cuyo nombre no nos ha conservado la tradición, pero del que se sabe, sí, fue de la Ciudad de San Gerónimo de Córdoba, de la Gobernación del Tucumán, y hacendado en el pago llamado de Sumampa, que dista de Córdoba como 40 leguas, por no carecer de misa, principalmente en los días festivos, porque era varón de mucha virtud y religión, trató de erigir en su estancia una modesta Capilla la cual a impulso de su tierna vocación y confianza a la Reina de los Apóstoles, quiso dedicar a la Pura y Limpia Concepción de la Santísima Virgen María.*

El devoto hacendado de Sumampa estaba, a la sazón, en relación con otro paisano suyo, que residía en el Brasil. Con el designio, pues, que había formado de erigir en su propia estancia una Capilla en honor de la Santísima Virgen, escribióle le mandase de aquellas lejanas tierras del Brasil una imagen pequeña de Nuestra Señora en el misterio de su Inmaculada Concepción, para colocarla en dicha su Capilla de Sumampa, que estaba fabricando.

En virtud de este encargo, su amigo le mandó del Brasil, no una sino dos imágenes pequeñas, acaso para que pudiera elegir de las dos la que mejor le agradase, o tal vez, fuera una de ella propiedad particular de aquel que recibió comisión de llevar una al hacendado de Sumampa. El hecho es que vinieron juntas dos imágenes de bulto, pequeñas y bien acondicionadas, cada cual con su correspondiente cajón, para que, como eran de arcilla cocida, no sufriesen alguna ruptura en tan dilatado viaje. Una de las dos imágenes era efectivamente de la Pura y Limpia Concepción, conforme lo había solicitado el devoto de Sumamapa, y es la propia milagrosa Imagen que hasta la fecha se venera en este Santuario de la Villa de Lujan; y la otra era de la Madre de Dios, con el Niño Jesús entre los brazos, como puede comprobarse en el Santuario de Sumampa, donde se venera también hasta el día de hoy, bajo la dulce advocación de Nuestra Señora de Consolación.

El que condujo desde Brasil a estas Provincias el precioso encargo de tan devotas imágenes, quiere la tradición haya sido el también portugués, y6 añaden algunos que era capitán de navío.

[9] Buenos Aires, 1885, tomo I, págs. 17 y sig.

Considerase generalmente que la venerada Imagen de Lujan y su compañera de Sumampa habrían sido hechas en la Isla de Santa Catalina, mas sus rasgos estilísticos las asemejan mucho más a las de la misma época modeladas en San Pablo.

No obstante, si bien el comercio entre Buenos Aires y los principales puertos del Brasil disminuyo después de la Restauración en Portugal, no se extinguió de manera alguna. A través de la Colonia del Sacramento, fundada en 1680, continuo el tráfico, en general no legalizado, con el gran puerto fronterizo. La intensidad de esas relaciones mercantiles, justamente en el campo artístico, puede ser verificada través de dos significativos episodios: el primero relacionado con la industria de la plateia, en Rio de Janeiro; el segundo con los altares de la iglesia porteña de San Francisco.

En la mitad del siglo XVIII, el desvió del oro en el Estado del Brasil preocupaba seriamente al Gobierno de Lisboa. Para proteger e*l derecho real quinto* la Real Cedula de 30 de julio de 1766 determinaba drásticas medidas. En consecuencia, *fueron prohibidos los oficios de orfebres en las Capitanias de Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuvo y Minas Gerais, siendo encargados los Gobernadores y Capitanes Generales de velar por su fiel ejecución… En oficio reservado, de 14 de agosto de 1767, hizo el conde de Cunha* (Virrey) *sentir a la Metrópoli la dureza de las órdenes recibidas* alegando, inclusive, que *de Buenos Aires nos encomendaban gran cantidad de obras de plata, lo que producía una utilidad ponderable a los artífices, así como al comercio del Reino, de cuya falta resultan perjuicios muy sensibles*[10]. Era evidentemente apreciable la importación, en el Río de la Plata, de obras de orfebrería fluminense.

La importación de maderas y de obras talladas puede igualmente ser comprobada. Según investigaciones del profesor Schenone, Fray Manuel del Socorro, lego franciscano, trajo de Río de Janeiro, en la segunda mitad del siglo XVIII *maderas de jacarandá para hacer la baranda del comulgatorio* de la Iglesia de San Francisco. También de Río de Janeiro provenían las obras de talla ya ejecutadas

[10] FRANCISCO MARQUES DOS SANTOS, *A ourivesaria no Brasil antigo,* en Estudos Brasileiros, año II, vol. 4º, n. 12, págs. 627-628, mayo-junio de 1940.

para el mismo templo, como es el caso de un *retablo de altar mayor ...traído de Río de Janeiro, labrado en jacarandá negro por maestros portugueses* conforme testimonio del Padre José Sánchez Labrador S. J., en su obra "Paraguay Natural"[11].

Piezas adquiridas recientemente en Brasil y en Portugal

Aún cuando en menor número, las piezas adquiridas en nuestro siglo en Portugal y en el Brasil por ilustres coleccionistas argentinos no podrían dejar de ser mencionadas. Las tradicionales colecciones argentinas atestiguan el entusiasmo con que sus propietarios buscaron obras de estilo luso-brasileño doquier se encontrasen.

Este capítulo de la historia de las relaciones culturales entre el Brasil y la Argentina, para el cual la Exposición trató de realizar una contribución efectiva, bien merecería un estudio completo que partiese de cuidadosas investigaciones de archivo, se basase en paciente comparación de piezas y estilos y procurase extraer conclusiones definitivas.

Muchos aspectos son aún completamente desconocidos, como los referentes a las relaciones del arte popular gauchesco del sur del Brasil con sus congéneres de la Argentina y del Uruguay, pues, hasta el momento, aún no se hizo un estudio completo sobre las características distintivas de mates, aperos y pertrechos de campo en general, del sur del Brasil y de la región del Río de la Plata.

Otro tema prácticamente virgen es el que se refiere a la platería del siglo XIX de influencia luso-brasileña y a los plateros de ese origen que aquí trabajaron con éxito en el ochocientos, entre los cuales son figuras significativas Cándido Silva y José Risso, de quienes tuvimos oportunidad de apreciar, en la Exposición, dos palilleros ejecutados en Buenos Aires, pertenecientes a las colecciones Ayarragaray y Vetromile.

---

[11] HÉCTOR SCHENONE, *op. cit.,* págs. 43 y 52.

Fig. 1. Exposición de Arte Luso-Brasileño, Museo Nacional de Arte Decorativo, Buenos Aires, 1966.

Fig. 2. Exposición de Arte Luso-Brasileño, Museo Nacional de Arte Decorativo, Buenos Aires, 1966.

Fig. 3. Exposición de Arte Luso-Brasileño, Museo Nacional de Arte Decorativo, Buenos Aires, 1966.

Fig. 4. Exposición de Arte Luso-Brasileño, Museo Nacional de Arte Decorativo, Buenos Aires, 1966.

Por consiguiente, además de un fraterno homenaje a la República Argentina por parte de Brasil, la Exposición aspiró a ser punto de partida de estudios que *manifestaran,* de manera vívida, las estrechas y profundas relaciones culturales que siempre unieron a las dos grandes naciones de la América meridional.

JOAO HERMES PEREIRA DE ARAUJO

Consejero de la
Embajada del Brasil.

FELIPE BERTRÉS, UN ARQUITECTO NEOCLÁSICO EN BOLIVIA

BOLIVIA se constituyó en república independiente el 6 de agosto de 1825. Sus primeros gobernantes fueron Simón Bolívar y Antonio José de Sucre; éste tuvo que abandonar el país, junto con las tropas colombianas que habían quedado en el Alto Perú en julio de 1828, por presión del ejército peruano que, encabezado por Agustín Gamarra, había invadido el país. El tratado de Piquiza ponía como condición principal la salida de los colombianos, que constituían un peligro para la seguridad del Perú. El primer presidente boliviano electo fue Andrés de Santa Cruz, Mariscal de Zepita[1], quien en un gobierno de diez años reorganizó Bolivia y la puso a la cabeza de América. Terminada la guerra de la Independencia, Bolivia no sufrió un largo período de anarquía como ocurrió en el Perú y Argentina, y pronto se encontró en condiciones de enfrentarse con sus vecinos y aún de intervenir en su política interna. Santa Cruz, muy bien relacionado con la república peruana, de la cual había sido presidente, preparó el camino para reconstituir el antiguo virreinato. Las condiciones parecieron dadas y la Confederación Perú-Boliviana se constituyó en el año de 1837. Perú y Bolivia por ser los países que mayor desarrollo alcanzaron en los tiempos virreinales, fueron los más reacios a cambiar sus estructuras. El cambio les llegó desde fuera; fueron los ejércitos auxiliares argentinos y colombianos los que lograron su independencia. Los alto y bajo peruanos miraron el cambio con cierto estupor y pronto se hicieron cargo de una situación irremediable que, sin duda, contó con muchos simpatizantes. No se pudo evitar la nostalgia, que era patente en el deseo de reconstituir, por parte de algunos, el imperio incaico. La reconstitución del imperio incaico era algo utópico e

[1] Para biografía y gobierno de Andrés de Santa Cruz ver AGUSTÍN ITURRICHA, *Historia de Bolivia bajo la administración del Mariscal Andrés de Santa Cruz,* Sucre, 1920; y ALFONSO CRESPO, *Santa Cruz el Cóndor Indio,* México, 1914.

irrealizable, tan utópico como el plan de Bolívar de unir en una nación los cinco países bolivarianos; por esto fueron un peruano y un boliviano los que, con mayor sentido de la realidad, se limitaron a reestructurar, cambiando la ideología y ciertas formas, el antiguo virreinato. Estos hombres fueron el cuzqueño Agustín Gamarra y el paceño Andrés de Santa Cruz. Santa Cruz fue más hábil que su amigo y pronto tuvo el mando de los dos Perú en sus manos. Varias y complejas fueron las causas que determinaron el fracaso de la Confederación, entre otras la intervención de la Argentina, gobernada entonces por Rosas y la oposición tenaz de Chile, con el ministro Portales a la cabeza. Santa Cruz fracasó (1839), pero la idea de unir los dos países siguió en pie.

En noviembre de 1841, Gamarra, por entonces presidente del Perú, cruzaba por segunda vez la frontera perú-boliviana; al parecer había entrado en tratos con José Ballivián, quien se había sublevado en el norte, contra el gobierno constituido[2]. En este lapso los partidarios de Santa Cruz se habían levantado en Cochabamba y, ante la emergencia, el presidente del Congreso puso en manos de Ballivián todas las fuerzas del país. Ante la actitud del gobierno y de los bolivianos, Ballivián se puso al frente de las tropas en espera de Gamarra que fue recibido como invasor. Luego de breve estancia en La Paz, Gamarra bajó hacia el sur. En Ingavi fue la batalla definitiva que culminó con la muerte del Mariscal Gamarra; Ballivián quedó vencedor en toda la línea. Con la batalla de Ingavi la separación de Bolivia y Perú quedó definitivamente sellada; quedó, sin embargo, el resquemor de ambas partes lo que determinó el auge de una arquitectura militar, que en estas regiones era casi totalmente desconocida hasta ese momento.

Gamarra, Santa Cruz y Ballivián, sobre todo los dos primeros, representaban a una clase de republicanos tradicionalistas que soñaban con la grandeza del Perú, entendiendo por Perú todo lo que ese nombre significó por muchísimos siglos. Aristócratas de nacimiento y con la reconstitución del Perú casi en sus manos, dieron a los estados andinos sabor de pequeños imperios, hecho que se expresó por

[2] Agustín Gamarra había invadido anteriormente Bolivia, en 1828.

medio de una arquitectura triunfal que fue característica. Aunque externamente conformaron sus actos a la manera napoleónica, en el fondo fue la seguridad de sentirse nuevamente fuertes lo que los movió. Esto fue patente sobre todo en Santa Cruz. José de Ballivián, por sus propias convicciones o tal vez impelido por las circunstancias, tuvo miras más modestas, pero siguió siendo el aristócrata de vieja raigambre que continuó el estilo triunfal propio de la época crucista, el mecenas de artes y letras, el continuador de una estirpe. Hijo del vizcaíno Jorge Ballivián, se casó con la hija de Sebastián de Segurola, el defensor de La Paz, cuando esta ciudad sufrió el sitio de Tupac Katari (1781). Su hijo Adolfo también fue presidente de la república.

En ese tiempo, en el que Bolivia todavía se sentía segura de su fuerza, debemos colocar la figura del arquitecto Felipe Bertrés; fue el más importante de su tiempo en Bolivia y vino a llenar el vacío que había dejado Manuel de Sanahuja con su muerte[3]. Felipe Bertrés nació en Francia en las postrimerías del siglo xviii; en su patria estudió matemáticas e ingeniería. Se trasladó a la Argentina. Tomó parte en la defensa de Buenos Aires contra los ingleses en 1807, formó parte de los ejércitos auxiliares argentinos al Alto Perú e intervino en la batalla de Sipe-Sipe. Obtuvo el grado de teniente coronel en 1821. Dedicado al servicio civil, intervino activamente en la organización urbana de Buenos Aires y en otros trabajos de su profesión hasta 1833, año en que con otros emigrados argentinos, huyendo de la dictadura de Rosas, llegó a Bolivia, habiendo permanecido en este país hasta 1844[4], fecha en que marchó a Tucumán, donde alternó su carrera de ingeniero con la labor pedagógica. En la indicada ciudad fundó la primera escuela lancasteriana (1852), seguramente influido por las que había visto en Bolivia. En este ramo de la educación ocupó altos cargos hasta llegar a ser presidente de la Junta Inspectora de Escuelas. Practicó también el urbanismo, habiendo construido canales y acequias y proyectó el égido de la ciudad. Intervino en organismos gubernamentales como la Comisión

[3] Para Manuel de Sanahuja ver JOSÉ DE MESA y TERESA GISBERT, *El arte en Perú* y *Bolivia 1800-1840,* págs. 21-27, La Paz, 1966.

[4] NICOLÁS ARANZAES, *Diccionario Histórico del Departamento de La Paz,* pág. 17, La Paz, 1915. Aranzaes equivocadamente dice que Felipe Bertrés era argentino. Agradecemos al Arq. Buschiazzo los datos que nos envió para la biografía de Bertrés.

Estadística de la Provincia de Tucumán. Falleció en la ciudad de Salta en 1856 y fue enterrado en La Merced.

Bertrés pasó a Bolivia entre los emigrados argentinos que huían de la dictadura de Rosas; allí ya estaba la familia Gorriti que se había instalado en Tarija desde 1831. Después llegaron Domingo de Oro, Félix Frías, Facundo Zuviría, Benjamín Villafañe, el uruguayo Wenceslao Paunero y otros. Más tarde llegó Bartolomé Mitre. Muchos de ellos habían llegado hasta Potosí llevando el cuerpo del General Lavalle. Todo este grupo de emigrados fue protegido por el General Ballivián, con cuyo gobierno colaboraron estrechamente[5].

Bertrés llegó a Bolivia en 1834; la bonanza política y económica era una de las características de aquel momento, junto con el ansia de construir. Tanto en el período de Santa Cruz como en el de Ballivián se levantaron ambiciosos monumentos neoclásicos que señalaban un momento histórico triunfalista, cuando Bolivia obtuvo varías victorias sobre los países vecinos. En La Paz se construyó la Catedral, el Palacio de Gobierno, el Teatro Municipal, la Casa de la Tercera Orden, cuarteles, mercados, fuentes, etc.; en Potosí se concluyó la Catedral y se hicieron arreglos en la Plaza; en Sucre, capital de la república, se construyó el Palacio de Justicia y la Biblioteca Nacional, amén de muchas adaptaciones de edificios virreinales; en Cochabamba se hicieron los portales de la Plaza Principal; en Santa Cruz de la Sierra *se* inició la Catedral. También se construyó en los pueblos del altiplano que se encontraban sobre la ruta de los ejércitos, prontos a trasladarse de Sucre a La Paz, y siempre vigilantes de la frontera peruana. Entre las construcciones más importantes de esta zona merecen citarse la Iglesia de San Andrés, de Machaca, y la de Viacha[6]. Sin embargo lo característico de estos años fue el desarrollo de la arquitectura militar y la aparición de numerosos arcos triunfales, recordando los triunfos más notables del ejército boliviano. El más antiguo de estos arcos es el de Zepita, levantado en 1828 en honor de la batalla que se llevó a cabo entre las tropas

[5] MANUEL CARRASCO, *José Ballivián,* pág. 112, Buenos Aires, 1960.
[6] JOSÉ DE MESA y TERESA GISBERT, *La cultura en tiempo del Mariscal Andrés de Santa Cruz*. En prensa.

de Santa Cruz y los ejércitos realistas encabezados por Valdez. El arco de piedra tallada es verdaderamente interesante, pues debe mucho al "estilo mestizo". Muestra un medio punto sobre impostas de molduración sencilla, el perfil de remate es mixtilíneo y la ornamentación está hecha a base de cuadrifolias y cordones verticales. Andrés de Santa Cruz fue muy aficionado a este tipo de arquitectura, pues en su honor se levantó en 1835 otro arco en el Cuzco, que es el más bello de todos: el llamado "Arco de Santa Clara". Es neoclásico, de ese neoclásico con ribetes barrocos al estilo de Sanahuja. Concebido a la manera de arco romano y realizado en piedra caliza, tiene como decoración columnas de orden dórico y remata en un recuadro en donde se ha colocado el escudo del Estado Sur-peruano (que junto con el Nor-peruano y Bolivia formaron la Confederación). Pirámides, cóndores y una estatua de la libertad, rematan este arco que conmemora, en la Capital de los Incas, el fugaz gobierno de Andrés de Santa Cruz. También en La Paz está el gran arco del Cementerio, muy sobrio, que por sus dimensiones parece responder al mismo espíritu triunfalista de la época. También pertenece a esta época el "Arco de Cobija", de Potosí. Muy sintomático del gusto por los monumentos conmemorativos fue el decreto del 21 de junio de 1836 que decía: *La Nación Boliviana adjudica en propiedad la hacienda de Chincha, situada en el cantón Luribay, provincia Sicasica del departamento de La Paz, a su Gran Ciudadano Andrés Santa Cruz; y autoriza al gobierno para negociar con fondos del Estado la finca de Anquioma contigua a la de Chincha, a fin de que formando con esta un solo cuerpo, le sea entregada para sí, sus hijos y sucesores [...] Estas fincas reunidas tendrán en lo sucesivo el nombre de Socabaya, que conservarán invariablemente para perpetuar en la familia del vencedor en aquella jornada, la memoria de su triunfo y la gratitud de la Nación Boliviana.*

Se construirá en la entrada principal de estas haciendas una portada en forma de peristilo, en cuyo tímpano se colocará una tarjeta de bronce en que se vea un general atravesando con su espada a una hidra de siete cabezas estendida a sus pies, y presentando con la otra mano la oliva de paz a unos grupos de soldados con las armas rendidas. Al pie de la tarjeta se grabará con letras doradas la siguiente leyenda: "La Nación Boliviana a su héroe inmortal destructor de la

anarquía. Socabaya". No sabemos si el tal peristilo llegó a construirse[7].

El neoclásico con ribetes barrocos, que se va abandonando poco a poco, es el estilo de esta época. En él se expresan las esferas oficiales entre los años treinta y cuarenta; es un neoclásico triunfalista que se apaga a medida que las posibilidades militares del país menguan. Después del triunfo de Ingavi el estilo se plasma como un clasicismo provinciano que dura largamente. En arquitectura es el único estilo imperante hasta fines del siglo XIX, en que aparece el neogótico, importado por el jesuita Morales[8]. Hay que decir, sin embargo, que el neoclásico fue siempre el estilo de determinada clase; el pueblo siguió construyendo en barroco, hecho que pervive hasta muy entrado el siglo XIX. Buen testimonio de esto es la Iglesia de Huarina, construida en el más puro "estilo mestizo" en el año de 1861.

Bertrés continúa la obra del padre Manuel Sanahuja, y cuando él abandona Bolivia ocupa su lugar el arquitecto José Núñez del Prado, quien recibió el título de manos de Andrés de Santa Cruz, en 1837. Núñez del Prado colaboró en su juventud con Bertrés; más adelante proyectó el Palacio de Gobierno y el Teatro Municipal, ambos en La Paz.

Una de las obras que proyectó Bertrés en Bolivia fue, según las exigencias del tiempo, un Arco Triunfal. Lo encargó José Ballivián por medio del Ministro del Interior, en aquellos días inciertos que siguen a la caída de la Confederación Perú-Boliviana, después de la batalla de Yungay. El objeto del arco era conmemorar el 15 de febrero, fecha en que La Paz apoyó el levantamiento encabezado por Velasco contra Andrés de Santa Cruz, lo que pomposamente se llamaba "Gobierno de la Restauración". El arco debía colocarse en la ciudad de La Paz, a la entrada de la Alameda. En el Archivo Nacional de Bolivia se guarda una carta de Felipe Bertrés a José Ballivián, adjuntando presupuesto y planos del Arco de la Alameda[9]. Los planos no existen, pero sí dos presupuestos; por ellos nos enteramos que Bertrés

---

[7] JOSÉ AGUSTÍN MORALES, *Los primeros cien años de la República de Bolivia,* pág. 221, La Paz, 1925.

[8] JOSÉ DE MESA y TERESA GISBERT, *Bolivia Monumentos Históricos y Arqueológicos, época virreinal y republicana.* En prensa, en el Instituto Panamericano de Geografía e Historia. México.

[9] Gunnar Mendoza, Director del Archivo Nacional de Sucre, nos facilitó amablemente todos los documentos referentes a Felipe Bertrés, que publicamos en este artículo. La sigla A. N. B. indica en lo sucesivo que el documento procede del Archivo Nacional. A. N. B., Ministerio del Interior, tomo 34, n° 29. 1839. Carta del 19 de marzo de 1839, en su fecha.

propone además del Arco Central, dos laterales y que coloca el conjunto sobre un terraplén que se sujeta mediante un muro de contención. Uno de los presupuestos presentados por Bertrés dice así:

PRESUPUESTO Pª LA PORTADA PROYECTADA pª LA ALAMEDA DE LA PAZ DE AYACUCHO SOBRE LA CALLE DEL PUENTE DE SN. JN. DE DIOS FRENTE A LA DICHA ALAMEDA Y CON DIRECCIÓN A SU CENTRO

Materiales para la puerta principal y las colaterales.

Para las columnas de piedra a 60 ps. c/u. .....120 ps. 00 rs.
37097 ladrillos a 28 ps. el millar con su transporte ..... 1038 „ 4 „
110 fanegas de cal a 10 rs. fanega .....137 „ 4 „
330 tarcas de arena a 3 rs. una .....123 „ 6 „

Paredes de adobe adyacentes a la portada.

2500 adobes pa. las 24 varas a 30 ps. el millar con su conduc 75 ps.

Pared de cal y canto escarpada pa. sostener el terraplén.

1137 vs. cúbicas de la pared, sobre 50 vs. de largo, 3 $^1/_2$
varas de ancho y 6 $^1/3$ vs. de altura, a 3 ps. 4 r. vara
cúbica ..... 3997 ps.

Mano de obra en gral.

1137 vs. cúbicas pa. la pared del terraplén y construcción
de la portada ..... 1100 ps.

Para el sobreestante en siete meses .....105 ps.

Suman los gastos en gral. a seis mil seiscientos setenta y
nueve pesos con dos reales ..... 6679 ps. 2 rs.

La Paz de Ayacucho a 18 de Marzo de 1839.

FELIPE BERTRÉS

NOTA. *No se incluye el importe del terreno que corresponde comprar contiguo al puente de San Juan de Dios a fin de construir dicha portada según el plan adjunto, pues se ignora quien es el propietario; el terreno debe ser de poco valor.*

BERTRÉS

Fig. 1. Arco de Zepita conmemorando la victoria de Andrés de Santa Cruz. Zepita, Perú.

Fig. 2. Catedral de La Paz, fachada principal.

Fig. 3. Catedral de La Paz, puerta del cubo de la torre.

Fig. 4. Puerta de Miguel Angel para el Capitolio, según el Viñola de Delagardette, París, 1786.

El segundo presupuesto es más moderado, pues suprime el terraplén y el muro de contención aunque mantiene las tres portadas y el muro de adobe entre ellas, y dice así:

PRESUPUESTO PARA LA PORTADA PROYECTADA EN LA ALAMEDA DE LA PAZ DE AYACUCHO FRENTE DE LA CASA DE LOS S. S. MONTANCHOS, SEGÚN PLANO QUE SE ACOMPAÑA Y EN DIRECCIÓN AL CENTRO DE LA ALAMEDA.

Materiales para la puerta principal y las colaterales

Para las columnas de piedra a 60 ps. c/u .....120 ps. 00 rs.
37097 ladrillos a 28 ps. el millar con su transporte ..... 1038 „ 4 „
110 fanegas de cal a 10 rs. fanega .....137 „ 4 „
330 tarcas de arena a 3 rs. una .....123 „ 6 „

Paredes de adobe adyacentes a la portada.

2500 adobes pa. las 24 varas a 30 ps. el millar con su conduc….....75 ps.
Mano de obra por la portada, con 2 maestros, 2 oficiales
y 8 peones en 4 meses y 20 días ……....980 ps.
Sobrestante por 4 meses y 20 días ……70 „
Suman los gastos a dos mil quinientos cuarenta y cuatro
pesos con seis reales ……...2544 ps. 6 rs.

La Paz de Ayacucho Marzo 18 de 1839.

FELIPE BERTRÉS

El historiador Morales habla del Arco de la Alameda y dice que fue mandado

a erigir por Ballivián durante su presidencia[10]. Lo que seguramente ocurrió es que Ballivián tomó para sí la idea del Arco que debía construirse en la Alameda conmemorando el levantamiento de Velasco y caída de Santa Cruz. Así, en 1844, *se autoriza al poder ejecutivo para que mande construir a la entrada de la Alameda de la ciudad de La Paz de Ayacucho, un arco de triunfo de arquitectura sencilla, que lleve en el friso del frente principal esta leyenda: "El Senado al heróico Departamento de La Paz y a su Guardia Nacional"; y en el lado de atrás esta otra: "Ingavi 18 de Noviembre de 1841" "Ballivian". El costo de la obra será pagado con el impuesto sobre la cascarilla que produce el mismo departamento.*

En el álbum del pintor Manuel María Mercado, existente en el Archivo de Sucre, hay unas acuarelas mostrando la Alameda de La Paz; en ella se ve un arco triple y un pórtico. No parece lógico relacionar estas construcciones con los tres arcos de Bertrés; sin embargo en la hoja siguiente hay un arco muy semejante al de Santa Clara, con columnas dobles y remate mixtilíneo que sí, puede ser el arco que proyectó Bertrés para el centro de la Alameda. En la hoja no dice que se trate de la Alameda, pero por la ubicación de este paseo, cara al Illimani, con un barranco a la izquierda (río Choqueyapu) y una elevación a la derecha (barrio de San Pedro), parece tratarse del actual Prado, prolongación de la antigua Alameda. Las dos acuarelas de Manuel María Mercado, la de "La Alameda" y la del "Arco", están fechadas en 1859. El arco que pinta Mercado y que tal vez puede identificarse con el que proyectó Bertrés ya no existe.

Otra obra importante en la ciudad de La Paz, y de la cual se hizo cargo Bertrés, fue la Catedral. No es fácil precisar qué parte le cupo en el trabajo, pero presumiblemente fue él quien levantó el frontis hasta la altura del primer orden[11].

---

[10] JOSÉ AGUSTÍN MORALES, op. cit., tomo 1, pág. 339.

[11] Así lo afirma MANUEL SÁNCHEZ DE VELAZCO, en *Memorias para la Historia de Bolivia, pág.* 257, Sucre, 1938, quien dice: *probable es que la catedral de La Paz que actualmente se levanta* [Sánchez escribió sus Memorias entre 1808 y 1848] *bajo la dirección de lose Beltres* [sic] *la sobrepasa* [a la catedral de Potosí] *aunque no sea más espaciosa que ella; empero los estorbos que ocasionan las invasiones del Perú y otras vicisitudes, no darán lugar a su pronta conclusión: sin embargo se verá allí la piedra de granito bien pulimentado y los mármoles preciosos del Departamento, con un edificio del mejor gusto moderno, siendo lo mas raro que del nivel del frontis que está a la plaza mayor tiene a la testera bajo el mismo nivel, tres ordenes de habitaciones de toda comodidad.* Por este párrafo se colige que se estaba haciendo el frontis; la última frase es una referencia al tremendo desnivel que existe entre el nivel de la fachada y el del presbiterio. Sanahuja para nivelar ambas partes tuvo que levantar cimientos tan formidables que, sin exageración, se puede decir que debajo de la Catedral de La Paz hay otra Catedral. En el informe

Sanahuja había dejado los cimientos concluidos.

La fachada de la Catedral tiene en su planta baja, resaltados los cubos de las torres; en ellos se abren dos puertas con estípites y frontón triangular. El cuerpo central tiene tres vanos abiertos a las tres naves del plan primitivo. La composición es bastante pura y no tiene ese eclecticismo tan marcado del cuerpo superior, con arcos partidos, que evocan el renacimiento. La parte alta se debe al arquitecto Antonio Camponovo, que es el prototipo del arquitecto ecléctico[12].

Analizando el cuerpo bajo vemos que responde a las normas del Viñola. El arquitecto proyectista copió para las puertas de los extremos la lámina 54 de *Regles des cinq ordres D´ Architecture de Vignole,* por C. M. Delagardette, París 1786. En esta lámina se reproduce una puerta de Miguel Angel para el Capitolio. Se copió textualmente, salvo la decoración del tímpano, pues el grutesco en la lámina de las *Regles* ha sido sustituido en La Paz por la representación del Espíritu Santo. Las dos portadas laterales, que se abren a las naves, están inspiradas en la lámina 56 del mismo libro. Se trata de una ventana de Miguel Angel para el Capitolio, que ha sido convertida en puerta. El arquitecto sólo ha cambiado la forma del vano, pues en lugar de dintel usa arco rebajado; asimismo las columnas que en la lámina son dóricas en la lateral son corintias; lo demás se ha mantenido, incluso la venera que decora el tímpano. Por la fuente usada: un libro francés de 1786, podemos presumir que el proyectista de esta parte de la Catedral fue el ingeniero Bertrés, portador del purismo académico a Bolivia. Consta, además, que él se hizo cargo de

---

del inspector Elías Zalles titulado *La nueva Catedral de La Paz,* publicado en 1932, se lee: *Durante el gobierno de don José Ballivián, por resolución del 21 de marzo de 1842 y ley de 11 de octubre de 1844, se vuelve a fijar los impuestos departamentales que han de servir para la construcción de la nueva catedral.* El gobierno de Ballivián, a quien debe el país muchas obras públicas de gran utilidad, dio un impulso eficaz al trabajo de la catedral; nombró para dirigirlo al ingeniero Felipe Bertrés, el que levantó un nuevo plano de la fachada y puso las bases del edificio; Ballivián hizo venir marmolistas franceses y operarios italianos, los primeros para estudiar las clases de mármoles existentes en el país, para ver si se los utilizaba en la catedral, y los segundos para que enseñasen a nuestros obreros a pulimentar y labrar la piedra. Los comisionados encontraron mármol verde en Keguaya, isla del lago Titicaca, mármol blanco en Katawi, comunidad de Aygachi, y mármol rojo en alguna otra región próxima, según el informe encontrado entre los papeles de don Pedro Santalla, tesorero y administrador que fue de los trabajos catedralicios. En consecuencia se hizo traer el mármol blanco y dichos marmolistas lo ensayaron trabajando de ese material la pila con su Neptuno y focas en contorno, que conocimos en la plaza, la que sustituyó a la de berenguela de Sánchez Lima, que fue trasladada a la Alameda. Como el mencionado mármol resultó de inferior calidad y consistencia, se optó por desecharlo y emplear el granito en la gran obra, levantándose en esa época y de dicho material los muros y gran parte del frontis, bajo la dirección de Bertrés y del ingeniero Manuel Núñez del Prado, que lo reemplazó.

[12] Antonio Camponovo, que era argentino de origen italiano, se hizo cargo de los trabajos de la Catedral a partir de 1900, hasta 1914.

la obra, a la muerte de Sanahuja. Bertrés encontró la obra hasta los cimientos y le cupo levantar el primer piso.

Otra obra importante de Bertrés fue la catedral de Santa Cruz de la Sierra. Es un templo de tres naves con crucero y ábside semicircular. Las cubiertas son muy originales pues son bóvedas de cañón corrido y arista, construidas en madera. La decoración se concentra en los arcos torales que son pintados. Exteriormente la catedral tiene un alzado ecléctico que parece inspirarse en el barroco romano. El primer cuerpo es de tres calles y el segundo de una; ambos se unen por medio de cartelas. El orden es dórico en el primer cuerpo, y jónico en el segundo. En los intercolumnios hay recuadros decorados con círculos. Si bien sabemos que el trazo de esta catedral es de Felipe Bertrés, no es posible asegurar hasta qué punto las bóvedas y la fachada son suyas. Es posible que parte de ésta le corresponda, no así las bóvedas que reciben un fuerte influjo, ignoramos por qué vías, del barroco brasileño.

La Catedral de Santa Cruz de la Sierra la mandó construir el presidente José Miguel de Velasco, quien asumió la presidencia interina después del colapso de la Confederación Perú-Boliviana y de la caída de su Protector el Mariscal Andrés de Santa Cruz[13]. Su paso por el gobierno fue esta vez, como otras, bastante breve; en este período dio comienzo a la construcción de la iglesia más importante de su ciudad natal. Se conservan algunas cartas de Bertrés con respecto a esta obra, que resultan interesantes transcribir, al menos en alguna de sus partes.

[13] En nuestro trabajo *El arte en Perú y Bolivia de 1800 a 1840* afirmamos, en base a bibliografía, que la Catedral de Santa Cruz de la Sierra fue hecha en tiempos del Mariscal Santa Cruz (1830-1839); los documentos consultados en el Archivo de Sucre nos persuaden de que es algo posterior, pues fue encomendada por Velasco, como se deduce por una carta de Bertrés a este presidente ofreciendo llevar los planos.

Fig. 5. Catedral de La Paz, puerta en la fachada principal.

Fig. 6. Ventana de Miguel Angel para el Capitolio, según el Viñola de Delagardette, Paris, 1786.

Fig. 7. Vista aérea de la fortaleza de Pan de Azúcar, Viacha. Depto. de La Paz.

Fig. 8. Muros de la fortaleza de Pan de Azúcar, Viacha.

Velasco quería emular a Andrés de Santa Cruz, quien a su vez había patrocinado la Catedral de La Paz. Al tiempo que iniciaba la obra en Santa Cruz de la Sierra, paralizaba la de La Paz; así Bertrés en carta al presidente Velasco, fechada en La Paz el 26 de octubre de 1839 le dice: *que halló bastante atrasadas* [las obras de la Catedral de La Paz] *y con la mal lisonjera nueva de que nuestra Catedral va en breve tiempo hallarse privada de los impuestos de las Harinas, por consiguiente va a paralizarse y no sé como prosiga por que la cascarilla y las harinas engrandecían la obra y en el caso contrario sin duda no puede proseguirse una construcción semejante...*[14]. Un mes antes, el 28 de setiembre de 1839, escribía Bertrés a Velasco dando cuenta de la obra de la catedral cruceña en los siguientes términos: *Los cimientos se hallan excavados [...] Los ladrillos se fabrican, la piedra calcarla se reune en abundancia, los hornos se construyen.* Dice además: *El prefecto habrá comunicado a V. E. la grandeza de semejante establecimiento.* Encarece también el ahorro de algunos miles de pesos, seguramente por la instalación de hornos que permiten hacer allí mismo los ladrillos. Bertrés en esta misma carta avisa al presidente que va a salir de Santa Cruz, rumbo a La Paz, el primero de octubre y ofrece ir a saludarlo personalmente a su paso por Cochabamba. Ignorando la residencia fija de Velasco, Bertrés no se anima a adjuntar a la carta los planos y presupuestos para la catedral cruceña.

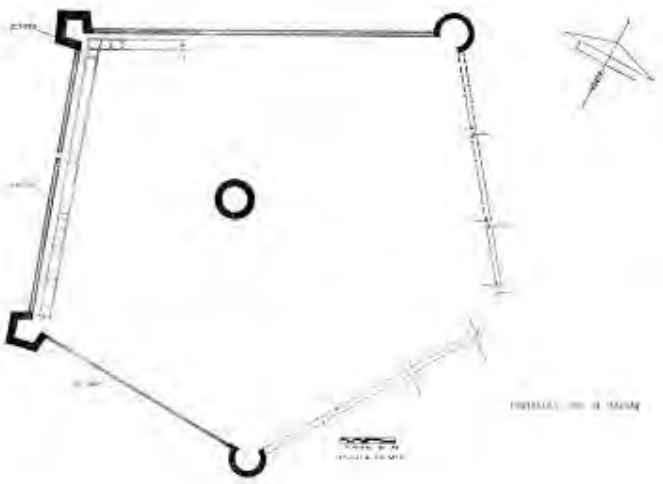
La obra más interesante que Felipe Bertrés dejó en Bolivia es el fuerte de Pan de Azúcar que se levanta cerca del pueblo de Viacha, en el departamento de La Paz y que según Nicolás Aranzaes fue construido en el año de 1843[15]. Aranzaes no siempre es muy exacto en sus noticias y lo que sí podemos afirmar, es que la fortaleza se levantó después de 1841, fecha de la batalla de Ingavi. Parece que se construyó para prevenir una nueva invasión peruana, en cuyo caso se resguardaba el paso del ejército invasor al interior del país, aunque quedaba desguarnecida La Paz, que se encuentra entre el Perú y el fuerte de Pan de Azúcar. De todas maneras el sitio era estratégico, ya que Gamarra lo ocupó el día antes de la batalla de

[14] Estas fichas han sido tomadas en el Archivo de la Sociedad Geográfica de Sucre, por Gunnar Mendoza, quien amablemente nos las prestó. Correspondencia copiada del tomo 149 en su fecha.
[15] NICANOR ARANZAES, *Diccionario Histórico del Departamento de La Paz,* pág. 129, La Paz, 1915.

Ingavi[16]. La fortaleza no se construyó sobre descampado sino aprovechando una antigua fortaleza precolombina, situada sobre una colina de granito que por su forma recibe el nombre de Pan de Azúcar. De la fortaleza precolombina quedan dos torreones casi completos y las huellas de un tercero, destruido por la línea de ferrocarril que permitió, hasta hace poco, la explotación de Pan de Azúcar como cantera. Ambos torreones son de piedra tallada, unida sin argamasa; el central tiene 35 m. de diámetro y el lateral 27 m. Sobre esta base construyó Bertrés su fortaleza que está formada por un pentágono de 200 m. de lado, en cuyos ángulos quedan los dos torreones precolombinos y tres puntas de lanza de factura moderna. Las murallas son de adobe, de 3 m. de grueso, sobre base de piedra. Los bastiones son de piedra, con muros de 5.50 m. de ancho; tienen nichos interiores para resguardo, al igual que algunas partes de los muros que ocultan estrechas cámaras para centinelas. Los muros se abren a los lados con dos grandes puertas[17]. La fortaleza es claramente perceptible en la vista aérea; fue descubierta hace pocos años por el R. P. Oscar Corante, investigador del Instituto de Investigaciones Artísticas de San Andrés. Hasta ese momento (1963) había pasado totalmente desapercibida. La forma que le dio Bertrés, incorporando la colina granítica y los torreones precolombinos, es la de un gran pentágono, con la colina granítica al centro. Tiene seis torreones, uno mayor central y cinco en los ángulos del pentágono. Lo más curioso son los dos grandes círculos que rodean la fortaleza; son zanjas de cuatro metros de ancho por uno de profundidad. No nos es posible decir la función de estas extrañas zanjas.

[16] MANUEL CARRASCO, Op. cit., pág. 82. Concretamente fue el ala comandada por Ramón Castillo la que ocupó la colina del Pan de Azúcar.

[17] El plano de la fortaleza de Pan de Azúcar ha sido levantado bajo la dirección del Arq. José Andrés Rojo, del Instituto de Investigaciones Artísticas, U.M.S.A. Las fotografías de la misma se deben al ingeniero Ramón Schulzensky y al arqueólogo Carlos Ponce Sanjinés. La vista aérea pertenece al Instituto Geográfico Militar de La Paz. Las demás fotos pertenecen al Instituto de Arte, U.M.S.A.



Plano de la fortaleza de Pan de Azúcar, Viacha.

La fortaleza de Pan de Azúcar, responde en líneas generales a los fuertes levantados por los españoles en el siglo XVIII, cuyo antecedente más lejano podemos encontrarlo en la obra de Vicenzo Scamozzi, *L' idea de la Architettura Universale*. Hay una edición de 1714 (Venecia) que seguramente fue muy consultada por los ingenieros militares del siglo

Buena parte del libro de Scamozzi está dedicado a las fortificaciones *(Parte Prima, Libro Secondo, Caps. XXIII a XXX)*. Scamozzi se ocupa primero de las ciudades y desde el capítulo XXIII estudia extensamente las fortificaciones. En esta parte y en la edición citada se pueden contar 4 ilustraciones muy detalladas. La solución propuesta, que es la clásica en el siglo XVIII, responde a planta poligonal; desde el pentágono hasta el polígono de 16 lados en la planta, los ángulos se defienden con bastiones punta de lanza. Entre las fortalezas españolas que pudieron servir de antecedente a Pan de Azúcar están el fuerte del Callao y la Plaza de Arauco (1741), en Chile[18]. Tanto el fuerte del Callao como la Plaza de Arauco tienen planta poligonal. Como Bertrés venía de Buenos Aires, no hay que descartar la posibilidad de que tuviera en mente el Castillo de San Juan Baltasar, de Austria, aunque sin

[18] El plano del Castillo del Callao se publica en CAYETANO ALCÁZAR MOLINA, *Los Virreinatos en el siglo XVIII,* pág. 351, Barcelona, 1945. El plano del Castillo de San Miguel se reproduce en la misma obra, pág. 422. Ver GABRIEL GUARDA O.S.B., *Influencia militar en las ciudades del Reino de Chile, lám.* II, pág. 16 y ss., Santiago de Chile, 1967.

duda la concepción de Bertrés para su fortaleza es de mucho mayor vuelo; por de pronto el Fuerte Buenos Aires fue rectangular en tanto que el de Pan de Azúcar es pentagonal. Quizá conoció, aunque esto no es muy probable, las trazas del "Castillo de San Miguel" que no llegó a ejecutarse. Existe un plano del capitán Joseph Bermúdez, de 1701, enviado desde Cádiz donde hay una traza de la ciudad y el fuerte pentagonal. Otro plano fechado en 1709, también de Bermúdez, muestra nuevamente un fuerte pentagonal[19]. El fuerte de San Juan Baltasar, de Austria, se mantuvo en pie hasta 1853, de manera que Bertrés llegó a conocerlo.

Parece que éste no fue el único fuerte que se hizo. Morales en "Los cien primeros años de la república de Bolivia", tomo I, dice que en 1844 se construyeron dos fuertes más: uno en Picairenda, provincia de Acero, y otro en Pirai, provincia de Tomina. Fueron hechos para resguardo y seguridad del departamento de Chuquisaca. La noticia es muy escueta y no permite aventurar opiniones acerca de la forma y materiales de estos fuertes[20]. También hay noticias y abundantes, acerca de "La fortaleza de Oruro", que se consideraba punto clave y se la usó muchas veces como prisión. Esta fortaleza no ha sido identificada todavía[21].

Además de la fortaleza de Pan de Azúcar, Bertrés construyó cerca de Viacha, en los campos de Ingavi, un obelisco que tenía 15 m. de altura. Fue derruido por Belzu, quien sucedió a Ballivián en el poder y que por razones personales fue su enemigo acérrimo. La "pirámide cuadrangular" u obelisco fue repuesto en su sitio en años posteriores. Este monumento sigue la línea de la arquitectura triunfalista con barniz napoleónico.

A Bertrés o a su círculo pertenece una portada, hoy en el mercado de la calle Bolivar, de La Paz, pero que sin duda perteneció a un cuartel. Es una hermosa portada dórica, decorada con trofeos militares. El arquitecto ha cambiado los cascos y corazas romanas por petos y cascos contemporáneos; asimismo las clásicas

---

[19] Todas las noticias referentes al Castillo de San Miguel y al fuerte San Juan Baltasar de Austria las debemos al arquitecto Mario J. Buschiazzo, que amablemente nos proporcionó los datos correspondientes. Para el tema véase DIEGO ANGULO, *Historia del Arte Hispanoamericano, cap.* XIV (escrito por M. J. Buschiazzo), Barcelona, 1956.

[20] AGUSTÍN MORALES, Op. cit., tomo I, pág. 399.

[21] Morales en su obra la cita frecuentemente, sin precisar su ubicación; otro tanto ocurre con Manuel Carrasco, en su bibliografía de Ballivián.

flechas y carcaj han sido sustituidos por cañones. Esta portada también puede haber estado inspirada en una lámina, la número 59, del libro *Regles des cinq ordres D' Architecture de Vignole,* de Lagardette.

En su labor docente, Bertrés, conjuntamente con José Núñez del Prado, fundó la Escuela de Arquitectura Civil y Militar, en 1842, dependiente del Colegio de Ciencias. Los primeros exámenes se recibieron en junio de 1843. Esta escuela desapareció. Se fundó otra, la Escuela Nacional de Arquitectura, por decreto de 1872. Su director fue Fernán Caballero, un arquitecto español residente en Chile, que fue contratado por el presidente Morales. Caballero es el único teórico de la arquitectura que conocemos en Bolivia durante el siglo XIX. Escribió una obra titulada "Tratado completo de Arquitectura", que fue editado en La Paz, en 1872. Esta escuela también desapareció. La actual se desprendió de la Facultad de Ingeniería, que nació a la sombra de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, fundada el año de 1929, por el entonces Ministro de Educación, arquitecto Emilio Villanueva.

Como ingeniero militar Bertrés hizo el trazo de varios caminos y construyó algunos puentes, entre ellos el de la Riverilla, en la ciudad de La Paz[22]. El 4 de mayo de 1839, Bertrés escribe a José Ballivián, entonces Ministro del Interior, adjuntando plano de un puente de la "Espía", sobre el río de La Paz. La carta se conserva en el Archivo de Sucre, pero no así el plano[23]. Entre los caminos que trazó, figura el que va de la Horqueta a la cuesta de Pelacos, cuyo croquis adjunta en carta que dirige al presidente Velasco desde La Paz, el 28 de septiembre de 1839[24].

Uno de los últimos trabajos de Bertrés, y para Bolivia uno de los más importantes que hizo, es el levantamiento del primer mapa de Bolivia.

A Bertrés, como "Coronel Graduado de Ingenieros", se le encargó la dirección de la Mesa Topográfica, que debía levantar el plano topográfico de todo

---

[22] NICOLÁS ARANZAES, op. cit., pág. 17.
[23] A. N. B., Ministerio de Hacienda, tomo 72, n° 11, en su fecha.
[24] Ficha cedida amablemente por Gunnar Mendoza, tomada del Archivo de la Sociedad Geográfica de Sucre, tomo nº 149, en su fecha.

el país. Al respecto hay algunos documentos en el Archivo Nacional de Sucre, como una carta dirigida al Ministro de Guerra (19 de agosto de 1842), donde indica tener orden de analizar la *Carta geográfica de la República y subdividirla en siete departamentos...*[25]. En carta escrita en Sucre el 12 de noviembre de 1843, Bertrés dice tener concluidos los departamentos de Chuquisaca, La Paz y Potosí[26]. Hay otra carta fechada en Yotala el 5 de junio de 1844, con indicaciones sobre la costa boliviana del Pacífico. Seguramente se trata de la relación que Aranzaes anota en su diccionario diciendo: *También es trabajo suyo* [de Felipe Bertrés]: *Descripción Topográfica e Historia de la costa del mar correspondiente a Bolivia de sus lagos y ríos navegables, con una estadística particularizada en lo posible*[27]. Por último, en septiembre de 1844, presenta una relación de los lugares que necesitan un levantamiento más cuidadoso; la relación que va con carta adjunta, titula así: *Relación de los lugares que deben recorrer y formar sus topografías e itinerarios acompañándose de la estadística correspondiente.* El resultado de todo este trabajo fue el Mapa de Bolivia publicado en Londres en el año de 1845. En el mapa se lee: *Mapa Geográfico de la República de Bolivia con la Topografía de las Fronteras limítrofes - Mandado levantar por el excmo. Sor Presidente José Ballivián y formado por el Coronel de Ingenieros Felipes Bertrés Director de la Mesa Topográfica - 1843* - El mapa fue impreso en Londres y en él se lee: *London Pubd. by John Arrowsmith, 10 Soho Square 1845*. Por lo que se ve, el trabajo principal se terminó en 1843, pero la Mesa Topográfica siguió trabajando. El Mapa lleva una advertencia de Bertrés que dice: *Las posiciones Norte y Naciente de este mapa con respecto a las Naciones Limítrofes y de algunas de Bolivia se han tomado de las Geográficas publicadas en París por los señores S. S. Brué y J. Goujon y J. Andriveau geógrafos franceses como igualmente del publicado en Londres pr. el Sor John Arrowsmith, todos muy modernos. El sud se ha tomado en su mayor parte de los viajes realizados por el Sor José Arenales Tenite Coronel. de Artillería en Buenos Aires. Por el Ponite. y Norte se a atendido a una Carta formada por el Estado mayor de los ejércitos tanto Republicanos como Realistas después de la Batalla de Ayacucho y el interior de la nación como las*

[25] A. N. B., Ministerio de Guerra, tomo 161, 11 13, en su fecha.
[26] Ibidem.
[27] NICANOR ARANZAES, op. cit., pág. 17.

fronteras de los Yucaráes, Yungas de La Paz, Rio Beni, Mojos y Chiquitos con la mayor estencion de los departamentos de Cochabamba y Sta. Cruz de la Sierra se han arreglado a las Topografías del respetable Sor Tadeo Haenke, igualmente he copiado todo Chiquitos, Mojos por la parte del sud E y fronteras del Brasil de las Topografías del Sor. Capitán de Marina Dn Nicolás Matson deviendose notar que además de lo ya indicado he completado este Mapa con las Topografías que tengo levantadas, en el curso de muchos años, por los diversos viajes que tengo hechos en varios puntos del interior y fronteras de Bolivia.

En lo personal, el Archivo Nacional de Bolivia prestó alguna ayuda a Bertrés. Como queda dicho, llegó a Bolivia en tiempo del Mariscal Santa Cruz; a la caída de éste, en 1839, trabajó bajo la efímera presidencia de Velasco, para continuar con el presidente José Ballivián, a quien había conocido bastante cuando era Ministro del Interior. En la primera etapa de su estancia en Bolivia, Bertrés se dedicó principalmente a la arquitectura, debiéndosele el cuerpo bajo de la Catedral de La Paz. Con Velasco inició la Catedral de Santa Cruz de la Sierra. Ballivián, en cambio, atendiendo a necesidades más premiosas del país, lo puso a levantar el Mapa de Bolivia, fundando también en esta etapa la Escuela de Arquitectura Civil y Militar. También se debe al tiempo de Ballivián la erección de la Fortaleza de Pan de Azúcar. En el año de 1843 la situación de Bertrés ya no era tan bonancible, la paralización de las obras de la Catedral de La Paz por un lado, y por otro, el trato que recibe de los nuevos Prefectos que ya no tienen para él la consideración de que había gozado durante la presidencia de Santa Cruz amargan su carácter[28]. Se ve que Bertrés era bastante protocolar con Velasco y si bien era amigo de Ballivián, ya no dependían personalmente de él determinadas cosas sino de sus Ministros y Prefectos. Hacia el año 1843, el Prefecto de La Paz se quejó de incumplimiento; Bertrés, por su parte, se quejó de que sus sueldos no corrían y de que se hallaba enfermo a causa de los viajes que había hecho por sitios alejados e insalubres, por

[28] Respecto al carácter de Bertrés hay que tener en cuenta el hecho de que, en 1838, el Cabildo de La Paz hubo de recurrir al Gobierno de la República para que conminase a Bertrés a hacer abandono de una casa que ocupaba y que era propiedad de la indicada entidad eclesiástica.

encargo del- gobierno. El hecho era que Bolivia terminaba en esos años su período de prosperidad y empezaba una vida anárquica en manos de caudillos, las más de las veces inescrupulosos. Ballivián tenía como principal enemigo a Manuel Isidoro Belzu, futuro presidente, y los últimos años de su gobierno tuvo que pasarlos sofocando revueltas. Toda la tensión de estos años concluyó con la partida definitiva de Bertrés, quien retornó a la Argentina, su patria de adopción. La última noticia que de él se tuvo fue una carta de su hijo, sin fecha, en la que pedía la baja del ejército para poder acompañar a su padre.

Los documentos relativos a Bertrés son una Carta del 25 de enero de 1839, fechada en Cochabamba y dirigida por el Prefecto de ese Departamento al Ministro del Interior, en la cual se indicaba que Bertrés no había cumplido con respecto al trabajo del puente en el punto "Espía" que se le había encomendado[29]. Bertrés en carta posterior aclaraba diciendo: *En contestación a la nota V. G. del* 5 *del corriente digo: que por motivo de la larga y grave enfermedad que me causó mi viaje a los puntos en donde propone el Supremo Gobierno se ponga un puente, se ha demorado el plan general de los caminos...*[30]. En noviembre de ese mismo año, Bertrés, en carta que dirigía desde Sucre al presidente Velasco, recomienda al Dr. Coello, para un cargo superior en el nuevo Colegio Nacional. Su ascendiente debió ser grande, pues no es ésta la única recomendación que hizo; años después, en 1843, recomendaba muy elogiosamente al Capitán de Marina Nicolás Matson, vecino de Santa Cruz de la Sierra, quien había hecho un levantamiento topográfico detallado de la región comprendida desde Santa Cruz de la Sierra hasta los yungas paceños[31]. Bertrés utilizó estos levantamientos para hacer el mapa general de Bolivia.

Respecto a sus sueldos son sintomáticas dos cartas; la primera, a la cual ya aludimos, escrita en La Paz y dirigida a Velasco donde además de su alarma por la posible paralización de los trabajos de la catedral, reclama sueldos atrasados de un mes, debiéndole el Gobierno a cargo de los trabajos de la Catedral de Santa Cruz,

[29] A. N. B., Ministerio de Hacienda, tomo 72, n° 11, en su fecha.
[30] Ibidem.
[31] A. N. B., Ministerio de Guerra, tomo 161, n° 13, en su fecha.

131 pesos y 4 reales; más 163 pesos y 4 reales, por el transporte de su equipaje de Cochabamba a La Paz[32]. La otra carta estaba dirigida al Ministro de Guerra, desde Sucre, con fecha 5 de enero de 1843; en ella Bertrés decía: *con fecha 14 de diciembre recibí doscientos pesos en la ciudad de Potosí a cuenta de quinientos setenta pesos y dos reales de mis sueldos devengados que se me ajustaron en la ciudad de La Paz de Ayacucho por los meses de Agosto, septiembre y octubre últimos...*[33]. Tenemos por último la nota del hijo de Bertrés, que dice así: *Pedro Bertrés Teniente 1° de Ingenieros de la meza Topográfica, ante los altos respetos de V. E. por el conducto de mis jefes, me presento y digo: que habiendo recabado mi Sór Padre su licencia final, pr. razones que ha justificado ante V .E. es un dever indispensable de mi acompañarlo, como buen hijo en su suerte y enfermedades. Por tan poderosos motivos me veo presisado a dejar la honrrosa carrera que la generoza protección de V .E. me proporcionó, y a la que viviré agradecido toda mi vida. Por lo espuesto: a V. E. pido se sirva concederme la licencia final, y absoluta separación del servicio que solicitó será justicia.*

Pedro Bertrés[34]

Por lo que se ve, a fines de 1843, Bertrés estaba agotado por el trabajo 1 y los años. La situación política del país, cada día más insegura, así como la relativa calma en la Argentina, fueron los factores que le impulsaron a abandonar Bolivia, junto con toda su familia rumbo al sur. En los diez años que pasó en el país prestó servicios muy notables, como sus exploraciones y viajes, y el levantamiento del Mapa Oficial de Bolivia. Como arquitecto fue el introductor de un neoclásico purista, que contrasta un tanto con el estilo de Sanahuja, muy apegado todavía al barroco. De él y de Núñez del Prado, su colaborador, nace ese clasicismo tan arraigado que se enseñorea de Bolivia durante todo el siglo XIX. Es muy posible que sus ideas sobre arquitectura las difundiera a través de la "Escuela de Arquitectura Civil y Militar" de la cual, además de fundador, fue director.

---

[32] Ver nota 15.
[33] A. N.B., Ministerio de Guerra, tomo 161, nº 13, en su fecha.
[34] Ibidem, con papel sellado para el año 1843.

Fig. 9. Torreón circular en el perímetro de la fortaleza de Pan de Azúcar.

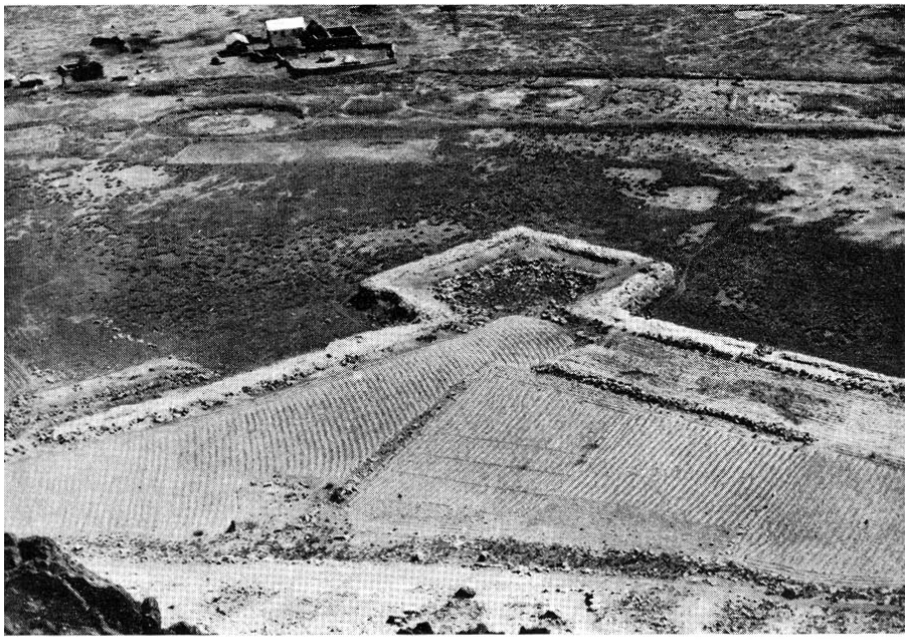


Fig. 10. Bastión semiderruido de la fortaleza de Pan de Azúcar.

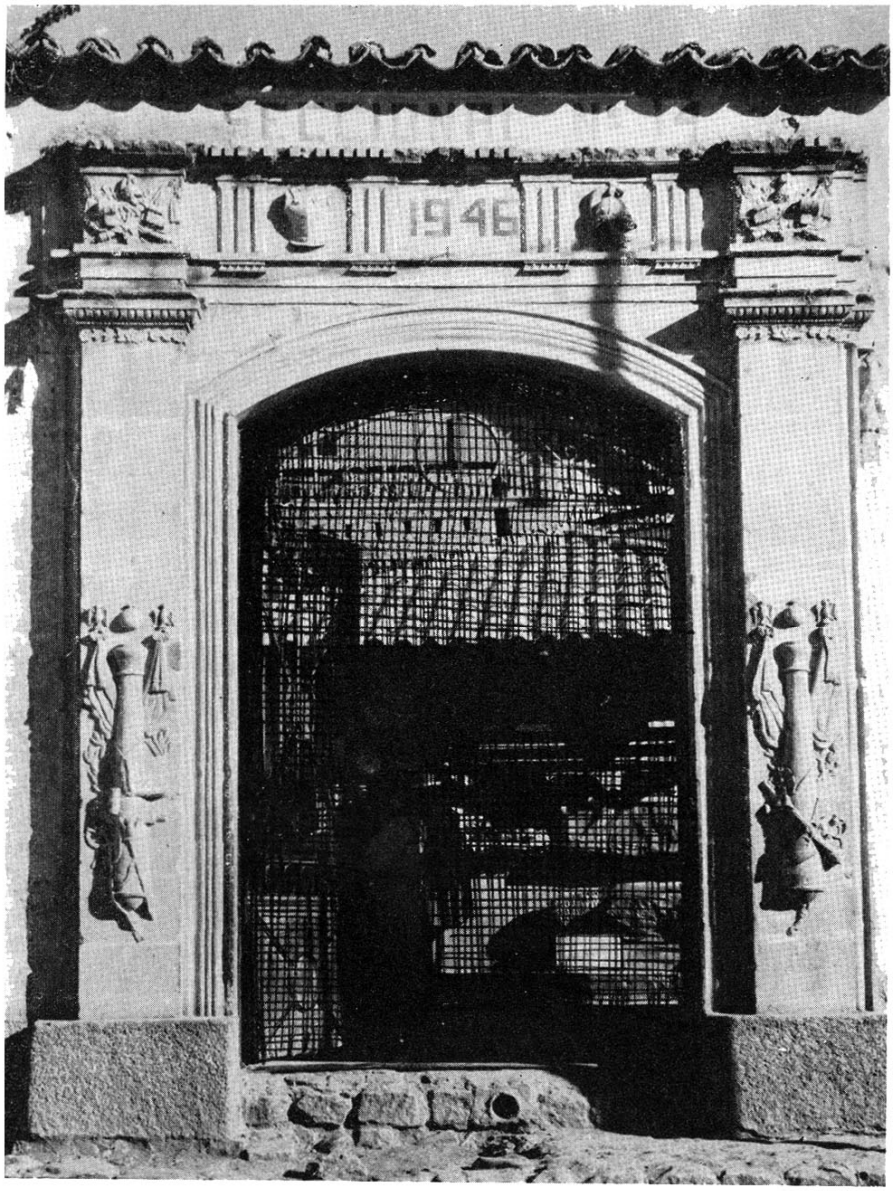


Fig. 11. Portada de cuartel, obra probable del círculo de Bertrés, La Paz.

Para incorporar la obra de Bertrés a la corriente neoclásica de los países del Plata, a la cual se halla tan relacionada, habría que ver hasta qué punto influyeron en él los edificios neoclásicos de Tomás Toribio[35], y hasta qué punto tuvo relación con arquitectos contemporáneos que trabajaron en Buenos Aires, como Carlos Zucchi, quien llegó allí en 1827, junto con varios europeos contratados por Rivadavia, entre los cuales estaba José Joaquín de Mora, gran amigo de Bolivia. También habría que ver las posibles relaciones de Bertrés con los Ingenieros del Departamento Topográfico, cuyo jefe en 1823 era Catelin[36]. Por último, este trabajo junto con un estudio extenso de Manuel de Sanahuja, que aún está por hacerse, puede servir para estudiar el neoclasicismo republicano de Bolivia comparándolo, no sólo con el de la Argentina, sino también con el de Chile, cuyo arquitecto más destacado a fines de la colonia fue Toesca[37].

JOSÉ DE MESA y TERESA GISBERT

Universidad Mayor de San Andrés.
La Paz, Bolivia.

[35] Para Tomás Toribio y el neoclasicismo en la Argentina ver MARIO J. BUSCHIAZZO, *Los orígenes del neoclasicismo en Buenos Aires,* en Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, nº 19, Buenos Aires, 1966.
[36] Ibidem Pág 35 y ss.
[37] A este respecto ver GABRIEL GUARDA *O.S.B., El triunfo del neoclasicismo en el Reino de Chile,* en Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, n° 8, Caracas, 1967.

RELACIONES DOCUMENTALES

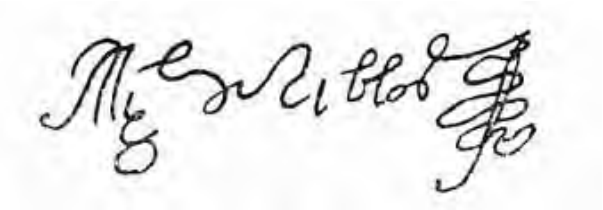
LOS CUARTELES DEL RETIRO

A raíz de una solicitud del jefe del Regimiento de Granaderos a Caballo sobre antecedentes de los cuarteles donde tuvo su primera sede el histórico cuerpo, la Academia Nacional de Bellas Artes encomendó dicha investigación al Dr. Bonifacio del Carril y a quien esto escribe. El 16 de julio p/pasado el mencionado académico dio una conferencia en el cuartel de Granaderos adelantando gran parte de la labor por él realizada, trabajo que pronto será impreso. Como a mi vez encontré algunos datos que amplían y complementan lo que estudió el Dr. del Carril, doy a continuación una síntesis de su conferencia agregando mis investigaciones, con lo que se tendrá una historia bastante completa del histórico cuartel.

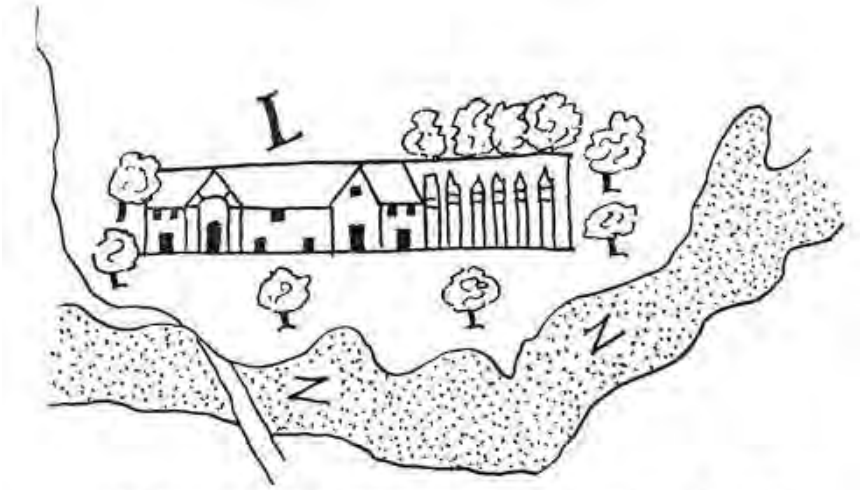
Sus orígenes se remontan al año 1691, cuando llegó a Buenos Aires el gobernador don Agustín de Robles. Aun cuando las Leyes de Indias prohibían a los representantes reales tener propiedades en los territorios sujetos a su mando, pronto maniobró Robles de modo y manera que vino a hacerse de una excelente porción de tierra. Efectivamente, como los "propios" o recursos de la ciudad andaban muy escasos, el Procurador General don Juan de Prada y Gayoso propuso se autorizase al Cabildo a vender parte de las tierras fiscales que pertenecían al ejido de la ciudad. Por las tramitaciones que vinieron después es fácil deducir que detrás de todo esto andaba la mano del gobernador Robles[1]. Haciendo uso de la oportunidad se presentó el vecino y capitán don Miguel de Riblos (apellido que más tarde se transformaría en Riglos) solicitando se le vendiese *algunas tierras de exido que*

[1] MIGUEL SORONDO, *Procedencia del nombre de "El Retiro",* en Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas, año XXI, nos 93-96, Buenos Aires, julio de 1942.

se han aplicado para propios de esta ciudad. El Cabildo acordó venderle trescientas varas en cuadro por la suma de *ciento cincuenta pesos corrientes de a ocho reales;* esas tierras eran precisamente las que hoy forman la plaza San Martín.



De alguna manera, a pesar de la prohibición mencionada, fueron esas tierras a dar a manos de Robles, quien levantó allí una vasta casona, la más grande que había en toda la gobernación, como que tenía 32 cuartos techados con teja, cuatro de los cuales eran capaces de contener más de 200 personas cada uno. El propio Robles dirigió la construcción, pues en carta al nuevo gobernador don Juan de Velazco y Tejada dice que *en la casa que fabriqué y bien señalada en la planta no tube ni busque maestros de afuera y es obra en que al arquitectura y otras cosas que pedían alguna habilidad*[2]. La casa ocupó un sitio que hoy correspondería a la calle Arenales entre Maipú y Florida, sobre el filo de la barranca.



"El Retiro"; detalle según el plano de Bermúdez, de 1713.
A.G.I. 76-3-4.

Robles llamó a esa casa "El Retiro", nombre que luego se aplicó a toda la zona. En el juicio de residencia fue acusado de que *siendo Gobernador de este fuerte*

[2] E. PEÑA, *Documentos y planos relativos al período edilicio colonial en Buenos Aires,* tomo I, p. 305, Buenos Aires, 1910.

mandó labrar y fabricar unas casas y huerta distante medio cuarto de legua de esta ciudad, pero como Robles tenía tomadas muy hábilmente toda clase de precauciones y coartadas, salió airoso del juicio, terminando sus días en Madrid, libre de toda culpa. Al ausentarse de Buenos Aires, don Miguel de Riblos se hizo cargo de las deudas contraídas por Robles, y en forma no bien aclarada se quedó desde 1703 con "El Retiro".

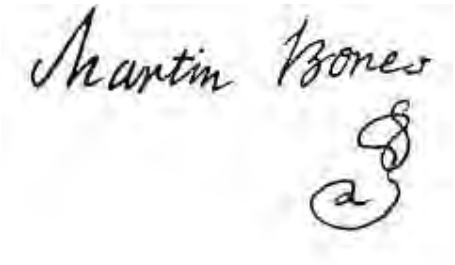
A raíz de la firma de los tratados de Utrecht, la Compañía Inglesa del Mar del Sur obtuvo permiso para introducir esclavos en Buenos Aires, para cuyo alojamiento en cuarentena adquirió en 1718 la casona. Rotas las relaciones de España con Inglaterra, "El Retiro" fue confiscado, pasando a integrar los propios o bienes del Cabildo. Según dice Sorondo, sin indicar las fuentes[3], el edificio de "El Retiro" se fue destruyendo, aunque en 1787 el gobernador-intendente don Francisco de Paula Sanz autorizó la erección de un nuevo y grande edificio en la misma zona, a lo que se opuso el Cabildo, ignoramos con qué resultado. A pesar de ese progresivo deterioro, la vieja casona que fuera residencia de Robles y asiento de negros, no sólo estaba en pie en 1806 sino que sirvió eficazmente en el sangriento combate librado contra los invasores ingleses. Es a partir de este acontecimiento que el terreno que se extendía delante de la casa comenzó a llamarse Campo de la Gloria, trocado después en Campo de Marte cuando el Libertador estableció allí su cuartel. Finalmente, en tiempos modernos, el lugar se conoce como plaza San Martín.

Que la zona del Retiro, además de bella, era muy importante por su valor estratégico para la defensa de la ciudad lo prueba el hecho de que en 1773 se levantó un primer embrión de cuartel para el Cuerpo de Guardia de la Escuela Práctica de Artillería. Y en 1792, muy cerca de la vieja casa de Robles, casi al lado, se construyó un cuartel que fue el directo antecesor del histórico edificio de los Granaderos.

Hacia 1800 el viejo coliseo que para corridas de toros se levantaba en la plaza

[3] SORONDO, op. cit., p. 225.

Monserrat fue demolido. Ese mismo año el capitán de navío don Martín Boneo proyectó y dirigió la construcción de una nueva plaza de toros, edificio poligonal, de ladrillos, ubicado más o menos enfrente del cuartel, es decir, en Santa Fe entre Maipú y Florida. Ese coliseo, que costó $ 42.000, se estrenó en 1801. Una de las más divulgadas acuarelas del marino inglés Emeric Essex Vidal, pintada entre 1816 y 1818, nos muestra la plaza del Retiro con el coliseo, vista desde la azotea del que fuera lazareto de negros. *Está situada al extremo norte de la ciudad, en un gran lugar despoblado que sirve como campo de armas para la tropa, cuyos cuarteles están a la izquierda; la casa blanca es la vivienda del comandante*[4].



Cuando el general San Martín comenzó la preparación de su regimiento de Granaderos a Caballo, en 1813 y 1814, utilizó esos cuarteles para alojamiento de la tropa, y la plaza de toros para la caballada. En 1819 se ordenó la demolición del coliseo, contra la protesta del vecindario aficionado a las corridas de toros, que se prohibieron tres años después. Con los materiales provenientes de la demolición se construyó ese mismo año un agregado consistente en una serie de cuartos precedidos por una galería de arcos, que envolvían al viejo núcleo. Como no se han hallado planos ni documentación descriptiva alguna, guiándonos por la iconografía sospechamos que esa envolvente no era perimetral sino que se extendía solamente por los costados oeste y norte, con 20 y 14 tramos de arquerías respectivamente. Ignoramos quién fue el autor, aunque muy bien pudo ser el Maestro Juan Bautista Segismundo, que actuó en la demolición del edificio para toros. Algo insólito e inexplicable es la asimetría del frente principal, pues los arcos carpaneles se agrupaban nueve a la izquierda y diez a la derecha del gran arco central, de medio

[4] E. E. VIDAL ESQ., *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Montevideo consisting of Twenty-four Views accompanied with descriptions of the scenery,* London, 1820.

punto, coronado por un remate más o menos postcolonial *(figs. 1 y 2)* con esculturas representando el sol y alegorías bélicas.

Una vez que partió el ejército de Los Andes, el edificio continuó sirviendo para fines militares, albergando al Regimiento de Caballería n° 1. A mediados de siglo debía de estar, si no ruinoso, por lo menos en malas condiciones, por lo que se resolvió levantar uno nuevo en el mismo emplazamiento. Y aquí aparece un error que ha alcanzado mucha divulgación, y que los documentos que transcribiremos a continuación rectifican totalmente. El error arranca de un folleto escrito por el arquitecto Carlos E. Géneau[5], en el que transcribe una noticia aparecida en "La Tribuna" del 31 de enero de 1855 informando que *en la hermosa Plaza del Retiro se va a edificar un magnífico Cuartel para el batallon "San Martin". Baste decir que los planos son del Ingeniero Taylor y que cuesta la obra medio millón de pesos.* Al parecer, el arquitecto Géneau daba por sentado que la obra se había realizado. El dato fue utilizado después por el arquitecto Martín S. Noel[6], y posteriormente por otros investigadores. Veremos de inmediato que el arquitecto Géneau ignoraba la existencia de un legajo completo sobre el asunto; de haberlo leído hubiese encontrado el terminante decreto Mitre disponiendo que no se construyese el nuevo cuartel y se archivasen las actuaciones[7].

El expediente, incompleto en partes, porque algunas se han extraviado al no estar cosidas todas sus hojas, comienza con una presentación del *Maestro Mayor de Albañilería* Miguel Cabrera dirigida al Ministro de Guerra y Marina, fechada 27 de

[5] CARLOS E. GÉNEAU, *Reseña histórica de las Reparticiones Nacionales de Arquitectura,* en Boletín de Obras Públicas e Industrias, Buenos Aires, diciembre de 1919 (hay separata).
[6] MARTÍN S. NOEL, *Breve síntesis histórica de la evolución urbana de la ciudad de Buenos Aires,* en Boletín de la Junta de Historia y Numismática Americana, n° 1, Buenos Aires, noviembre de 1924.
[7] Archivo General de la Nación, Parque, Sala 10, 18-10-6, expediente Cuartel del Retiro, año 1854.

junio de 1854, acompañando un plano y presupuesto por valor de $ 289.108. Remitida la nota al Consejo de Obras Públicas, éste informa que no puede opinar porque *el plano presentado carece de todas las reglas arquitectónicas.* Se habla en el informe de Obras Públicas del *local que hoy ocupa en la Plaza de Marte el* cuartel *de Caballería, destruido.* Sin embargo, tal destrucción no debió ser muy grande, puesto que veremos que, con reformas y reparaciones, lo esencial subsistió hasta 1891, año en que fue definitivamente demolido. El plano de Cabrera no se encuentra en el legajo. Pero poco después se presenta otro alarife, J. V. Cardoso, elevando al Ministro *presupuesto de la Obra de Albañilería y carpintería que por órdenes Superiores se ha proyectado en el Cuartel del Regimiento de Caballería Nº 1. con arreglo al plano que tube el honor de someter a su alta consideración.* Aquí sí aparece el plano, pues aun cuando no está firmado, la fecha coincide con la de la presentación, y el juicio del Consejo de Obras Públicas de que *el plano presentado y adjunto no suministra detalle alguno para poder estimar y comparar el monto de las obras proyectadas* está plenamente justificado, pues es un dibujo ininteligible que no tiene pies ni cabeza.

El vicepresidente del Consejo de Obras Públicas, ingeniero José M. Romero, y uno de los vocales, agrimensor Saturnino Salas, piden que se autorice a contratar un ingeniero-arquitecto, y es así como el Ministerio de Guerra y Marina dispone nombrar *al Arquitecto Don Eduardo Taylor para que de acuerdo con el Coronel* **D"** *Mariano Echenagurria forme el plano y presupuesto del Cuartel que se entiende hacer. Septiembre 2 de 1854.*

Taylor fija sus honorarios en la suma de 4.000 pesos[8].

---

[8] El ingeniero Eduardo Taylor nació en 1801, en Chelsea, Inglaterra. Vino a Buenos Aires en 1824. Tuvo aquí destacada actuación pública y privada, pues formó parte de varias Comisiones oficiales, entre ellas el Consejo de Obras Públicas, mereciendo una medalla de oro que le otorgó el gobierno de la provincia de Buenos Aires, y proyectó numerosos edificios particulares y oficiales. El Rey de Prusia le condecoró con la *Red Eagle,* ignoramos si por alguna razón especial o por su conocida actuación.

Entre sus obras más importantes hay que citar el Palacio Muñoa, que pasó a ser Club del Progreso, la Iglesia Evangélica Alemana (calle Esmeralda 162), la iglesia Presbiteriana Escocesa de San Juan (en Florencio Varela), la iglesia parroquial de Tandil (hoy sumamente modificada), el Club de Residentes Extranjeros (en calle San Martín al 150, demolido), un puente sobre el río Salado en la estancia de don Juan N. Terrero, la Aduana Nueva, el edificio de Rentas Nacionales (después Anexo de la Aduana y Correos), etc. Por ciertos detalles sospechamos que el palacio de don Esteban Rams (más tarde Club del Plata), en la esquina de Chacabuco e H. Yrigoyen, es también obra suya.

Tuvo un fin trágico, pues habiendo ido al Paraguay con toda su familia, llamado por el Mariscal Francisco Solano López para levantar edificios públicos, fue arbitrariamente preso y estaqueado por orden de éste. Después de algún tiempo de prisión y torturas se lo libertó sin darle explicación alguna por el atropello. Atemorizado, huyó en el

Resumiendo, siguen muchos trámites, hasta que el ingeniero Taylor presenta un completo informe que dice:

Observaciones sobre el Cuartel nuevo en la Plaza de Marte.

En el día existen dos cuerpos de edificios: uno de Azotea con 92'/2 varas de largo de Este a Oeste, y otro con 76 en la misma direccion, con techo de piernas de llabe. Este último tiene el Muro que mira al Norte en muy mal estado, y carcomido con la humedad y salitre. Este cuerpo oscurece al segundo, Siendo preciso mudar los marcos de las Ventanas y puertas que ahora tiene, toda la obra quedará remendada de tal manera que mas bien valdría costear una pared nueva. Quedándose en pié este, sería menester abrir el otro techo de Azotea, y colocar claraboyas para darle luz a las cuadras. Por tanto se propone el modo más económico y saludable para dar luz y ventilación, deshaciendo el Segundo; es decir, quitar el Cuerpo enfrente del Patio y colocar las ventanas en el otro, en lugar de dichas claraboyas. El Patio queda así más grande, y las cuadras nuevas no llegaran tan cerca a la orilla de la Barranca, enfrente al Rio. En la Fachada a la Plaza se encuentra otra dificultad, en formar la entrada al Cuartel derecho al Porton desde la calle. El declive de la Calle nueva, o descanso de la Barranca, queda 3 varas mas abajo que el Nivel de la Vereda de los Corredores de la Plaza. No ha propuesto el que firma plan alguno para salvar este defecto. Porque formando escalones enfrente el portón, o usurparía la calle pública, o detentaría la vereda por delante del edificio. El único modo mas adecuado es subir desde un punto de la Barranca; la cual deberá tener un muro para contener el desborde de la tierra, que por ahora está cortada perpendicularmente. Con respecto a los demás detalles del Cuartel, se explicará los motivos para hacer piezas altas. La razón principal ha sido la falta de terreno para colocar los oficiales comodamente.

Por no precisar tanta altura como las cuadras se consigue la economic, amás de la separation de los oficiales de las Cuadras. La facilidad de inspeccionar todo el Cuartel desde la Azotea y su

---

primer barco que pudo tomar, dejando a su mujer e hijos en Asunción para que le siguiesen después. A poco de llegar a Buenos Aires falleció, el 2 de septiembre de 1868. En Asunción hizo, entre otros edificios, el palacio del Mariscal Presidente (hoy Casa de Gobierno), la estación del ferrocarril y varias residencias importantes para los López, dos de las cuales son actualmente hoteles en pleno centro de la ciudad.

Fig. 1. Cuartel del Retiro, fachada oeste, frente a la actual Plaza San Martín.

Fig. 2. Fiestas mayas frente al Cuartel del Retiro, litografía de Carlos E. Pellegrini, año 1841.

Fig. 3. Cuartel del Retiro después de la explosión. Litografía publicada en El Correo del Domingo, nº 51, 18 diciembre 1864.

Fig. 4. Cuartel del Retiro, con el piso alto agregado en 1883.

mayor resguardo como punto de defensa. El Azotea de estos altos dominará no solo el Patio sino el Azotea de más abajo, y por tener una escalera por el interior, se corta la comunicacion con los techos por el lado de afuera. Consultando la Simetría y sanidad del Cuartel, se ha evitado todo aumento en el carácter de los materiales empleados. El primer plan presentado era equivocado en su medición del terreno, y aunque adoptando la misma configuración con su escala enmendada no hubiera ofrecido lugar para 500 plazas, mientras que por el presente plan caben 560 y en el caso de querer aumentar el numero se podría extenderla a 180 mas con hacer unas cuadras altas y secas, sobre un cuerpo de abajo con vista al Norte y al Rio. El que firma conoce que esta idea excede sus claras instrucciones en el caso presente. Sin embargo, como todo edificio debería tener en vista su destino o ensanches futuro; no ha creído que sería fuera del lugar fijar la forma que el edificio en todo tiempo deberá tener, para consumar una obra digna de ser el Cuartel Principal de la Ciudad.

La vista de la Barranca escabrosa al Rio, precisará también un muro para contener el desmoronamiento del terreno. Cada lluvia acerca mas el despeine, que gradualmente llegará a minar los mismos cimientos por mas distantes que estén. En la demolición de los cuartos viejos habrá abundancia de materiales salitrosos que no deberán aprovecharse en los edificios nuevos, a riesgo de suceder lo mismo que se está viendo hoy. Paredes gruesas están carcomidas con este mal. Un muro grueso hecho con estos adobes asentados en barro formaría una vereda ancha y de mucha utilidad.

Esta obra no es urgente y se hará cuando convenga. No obstante, los adobes malos deberán estar apartados y no gastados en las paredes nuevas del Cuartel. Así se ha calculado el presupuesto. El importe de Diez Mil Pesos o menos en esta clase de construcción no deberá ser materia de cuestión cuando se mira la Solidez y duración de la Empresa. Por estas razones el que firma encomienda una inspección diaria en su ejecución en la Clase de todos los materiales, amas de la Especificación detallada minuciosamente de ellos y a cuyas condiciones cada licitador deberá sujetarse.

A continuación vienen las Especificaciones, muy completas y utilísimas para el conocimiento de los materiales y técnica de la época, pero por razones de espacio las suprimimos. El Departamento Topográfico, elevó todas estas actuaciones, incluso los Planos 1 y 2 (que no aparecen) al Ministro de Guerra y Marina, con nota que firman el agrimensor Saturnino Salas (el mismo que delineó el pueblo de Belgrano) y Pedro Picó. Se adjuntan cinco propuestas, a saber:

Miguel Cabrera ..... *$ 455.000 octubre 26/854*
Agustín Rodríguez ..... *$ 556.687 octubre 25/854*
Carie Deberle y Pm Brugnano ….. *$ 645.000 octubre 26/854*
Pedro Renom. ..... *$ 1.180.000 octubre 26/854*
Paolo Carnevaliro ..... *$* 552.775 *octubre 26/854*

El 28 de octubre de 1854 la Comisaría de Guerra aconsejó adjudicar la licitación a Miguel Cabrera, pero luego de varios trámites, este contratista se presentó diciendo que por haber pasado más de dos meses sin recibir orden de comienzo no puede mantener el precio, por lo que pedía se aumentase su cotización a $ 500.000. Es interesante observar esta inflación en los precios, justificada por la carencia de mano de obra. El país renacía con tremenda pujanza después de Caseros; bajo el gobierno de Pastor Obligado se comenzaron muchas de las obras públicas de que careció durante la tiranía rosista, y ante la falta de técnicos es lógico que los precios aumentasen rápidamente. El Consejo de Obras Públicas creyó justificada la solicitud y aun afirmó que debería elevarse la propuesta a la suma de $ 515.000. El expediente fue devuelto al Sr. Ministro de Guerra y Marina Coronel don Bartolomé Mitre, quien resolvió:

Febrero 26 de 1855.

No siendo por ahora de absoluta necesidad la construcción del cuartel que debía servir para

el Batallón Tercero de Línea y cuya suma presupuestada debe destinarse a otros objetos que reclaman su preferente inversión, aplázase este asunto hasta mejor oportunidad. A sus efectos comuníquese al Comisario de Guerra para que lo haga saber al Maestro Mayor D. Miguel Cabrera.

Mitre

Como hay bastante iconografía sobre los cuarteles desde la acuarela de Vidal hasta su demolición, podemos asegurar basándonos en esos documentos que todas estas obras proyectadas no se realizaron, y que el decreto de Mitre se cumplió al pie de la letra.

En 1864 una tremenda explosión hizo volar dos terceras partes del frente que miraba al Norte, todo el ángulo Noroeste, y los primeros arcos de la fachada que daba a la plaza. El Correo del Domingo del 18 de diciembre publicó una buena ilustración *(fig.* 3) que, al propio tiempo que permite ver el interior del primitivo cuartel, prueba una vez más de que el edificio no había sufrido mayores reformas y que se mantenía tal como en 1819, el año en que se construyó esa galería y arcos que lo envolvían por dos costados. Claro que obras menores de mantenimiento y ligeras reformas debieron efectuarse; así, en El Nacional, del 21 de febrero de 1870, leemos que *se está pintando de blanco y celeste la fachada principal del cuartel.* En el Archivo General de la Nación hay algunos expedientes relativos a reconstrucción de revoques, pinturas, carpintería, etc. Nuevamente El Nacional anuncia el 2 de abril de 1872 que *empezarán muy pronto los trabajos de refacción en el edificio que ocupa actualmente el batallón de "Guardia Provincial".* No se hizo nada, pues nueve años más tarde *fueron presentados nuevos planos al Ministro de Guerra por el coronel Domingo Viejobueno para las reformas que se practicaran en el Cuartel del Retiro, que será utilizado como depósito de armas, con un presupuesto de 22.000 pesos*[9].

Pero lo positivo es que hasta 1883 no se le agregó el piso alto que nos muestra la fotografía *(fig. 4).* Era un cuerpo muy angosto, que ocupaba solamente el frente

[9] El Nacional, 24 de mayo de 1881.

que daba a la plaza San Martín, manteniendo las antiguas arquerías y al parecer toda la planta baja sin modificaciones. Obsérvese que se siguió conservando la curiosa asimetría del número de arcos respecto de la portada principal, prueba de que no hubo mayores alteraciones. Para darle aspecto de cuartel se apeló al ingenuo recurso de rematar todo el conjunto con merlones o barbacanas, y se colocaron dos garitas en los ángulos del piso alto, solución muy grata a la mentalidad del siglo XIX.

Así quedó el viejo cuartel hasta 1891, año en que se resolvió demolerlo para hacer lugar al Pabellón Argentino que, habiendo servido en la Exposición Universal de París 1889, se lo trajo a Buenos Aires para ser nuevamente armado aquí. Sobre este curioso edificio, obra del arquitecto Albert Ballu, nos ocupamos en otras ocasiones[10]. Menos afortunado que el glorioso cuartel, no alcanzó a vivir medio siglo en las barrancas del Retiro, muriendo como chatarra, sin pena ni gloria, en un depósito del Ministerio de Educación, sin que nadie comprendiese todo el valor que tenía como típico ejemplo de la arquitectura en hierro y vidrio de la *bella époque.*

MARIO J. BUSCHIAZZO

[10] MARIO J. BUSCHIAZZO, *El Pabellón Argentino,* en Cuadernos de Historia del Arte, Instituto de Historia del Arte, Universidad Nacional de Cuyo, n° 3, Mendoza 1963. Publicado con nuevos datos en Revista de Arquitectura, no 420, Buenos Aires noviembre de 1964.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTONIO BONET CORREA y VÍCTOR MANUEL VILLEGAS, *El barroco en España y en México,* edición M. Porrúa, México 1967: 1 vol., IX, 264 pp., numerosas ilustraciones en negro y 6 en color a plana entera; folio menor.

Como muy bien dice Kubler en su prólogo al libro que reseñamos, no debe olvidarse en ningún momento que el origen del mismo se encuentra en las diez conferencias que sobre barroco español dio el catedrático Bonet Correa en la Universidad de Guanajuato. De otro modo, si nos dejáramos llevar por lo que el título del libro sugiere, nuestro juicio tendría forzosamente que ser más exigente.

En efecto, la primera impresión que surge de su lectura es la de un esfuerzo generoso pero desordenado, como si a las diez conferencias de Bonet (sin duda alguna la médula de la publicación) se le hubiesen agregado algunos capítulos para justificar el título, pero omitiendo el juicio abierto y franco sobre el valor de ambos barrocos. Pero esto se olvida y disimula recordando la forma en que nació la idea del libro, cuyos méritos ponderamos abiertamente.

Un primer capítulo está dedicado al estudio general de las diversas y conocidas teorías sobre la estética del barroco. No se llega a una definición del barroco español, pero luego lo hace Bonet a lo largo de su estudio en párrafos sueltos que, reunidos por el lector, dan clara y necesaria idea de cuáles son sus características dominantes. Con sobrada razón observa Bonet la calidad distinta del barroco español, imposible de pretender medir con los parámetros del barroco italiano, error frecuente en el que caen casi todos los historiadores del arte. Las interpenetraciones espaciales, los muros ondulantes, los efectos dramáticos de luz y sombra, la teatralidad, no tienen mayor validez en el barroco hispano. El espacio compartimentado de raíz musulmana y la exuberancia decorativa adquieren en

cambio definida categoría, que doblega a las otras, sin que por eso sea aceptable la negación estilística en que caen algunos críticos que todo lo ven a través del prisma itálico. El carecer de las ondulaciones borrominescas, o de las interpenetraciones espaciales de Guarini no justifica ciertos conceptos peyorativos hacia expresiones españolas o americanas, que requieren para ser debidamente apreciadas una especial sensibilidad congénita, o por lo menos una formación en medios distintos de los de la manida ortodoxia italiana.

Muy acertada me parece la división en regiones para el estudio de las formas barrocas españolas. El propio Kubler, autor de un libro sobre el mismo tema (denso de información, pero no del todo claro en su planteo general), lo reconoce cuando en el prólogo dice que *las clasificaciones comunes no son nuevas* y *las nuevas se necesitan urgentemente*. Aun cuando el enfoque regional obligue a ciertas arbitrariedades como la de incluir en la región levantina a zonas vascas que miran al Cantábrico, ello se disculpa *y admite* en mérito a la posibilidad de aclarar el panorama, que en la España barroca es sumamente complejo. Basándose en ese esquema de cuatro regiones (Galicia, Castilla, Andalucía y Levante) desarrolla Bonet un excelente estudio que, sin caer en la pura erudición, permite al lector culto pero no forzosamente especialista formarse perfecta idea del período analizado. Rectifica errores, supera apreciaciones hoy desechadas, adelanta datos valiosos; puede decirse que es la *etapa final de un* proceso que arrancando de *Schubert* y pasando por Kubler, llega por fin a verse *con* claridad. De tanto en tanto, intercalados en *sus conferencias,* va señalando parentescos formales, identidades, puntos de partida que prueban la directa vinculación entre lo mexicano y lo hispano.

Precisamente es éste el aspecto que juzgamos menos *profundizado* en este libro, cuyo título hacía *esperar* la solución de un problema tan interesante como es el de mayor o menor originalidad del arte barroco de Nueva España. Bonet, sin decirlo abiertamente, deja ver su posición francamente hispana. Villegas parece opinar lo mismo, aunque al referirse a la obra del mexicano Felipe de Ureña subraya que es el creador de la fachada-retablo. Como cronológicamente antecede a Lorenzo

Rodríguez, sus creaciones son de notable valor como pruebas de una independencia americana formalista. Desde luego, no es admisible que se pretenda desligar totalmente el barroco mexicano del español (lo mismo que el del resto de América), pero creemos que hay una cantidad de creaciones locales de tal fuerza y originalidad que justifican juzgarlo como una escuela regional más, dentro del gran ámbito hispanoamericano.

Los capítulos que dedica Villegas al barroco en México, con ser buenos, no alcanzan la densidad que merece el arte novohispano del siglo xvii. El exhaustivo estudio de Bonet con el despliegue de material gráfico que lo acompaña desnivela el juicio en favor de la metrópoli, apareciendo lo mexicano como pobre y desleído, cuando es todo lo contrario. La omisión de juicios sobre la capilla del Pocíto, el uso del azulejo y el color en la región poblana, las fachadas-biombo de Oaxaca, la multiplicación de los estípites, unida a la escasez de ilustraciones referentes a México (en comparación con las de España, entiéndase) inclinan al desprevenido lector a valoraciones que se apartan de lo real.

Dos últimos y excelentes capítulos de Bonet (que no formaron parte del cursillo de Guanajuato) sobre los retablos y las obras provisionales cierran este libro, de lujosa presentación e indudables valores, pese al desenfado con que fue compuesto. Lamentablemente, no se puede pasar por alto que en obra de tanta envergadura se hayan deslizado una cantidad poco común de errores tipográficos, algunos tan gruesos que demuestran que no se leyeron ni corrigieron las pruebas, lo que obligó al profesor Bonet a agregar una fe de erratas que, por su abundancia y el calibre de los errores señalados, más parece un suplemento de disculpas.

MARIO J. BUSCHIAZZO

CARLOS ARBELÁEZ CAMACHO y SANTIAGO SEBASTIÁN LÓPEZ: *Las Artes en Colombia, la arquitectura colonial.* Ediciones Lerner, Bogotá 1967. 1 vol. in-4, 560 pp. de texto + 37 pp. ill., con numerosas ilustraciones intercaladas en el texto.

Uno de los acontecimientos más significativos para quienes se interesan por el arte hispánico en América es el resurgimiento de su estudio y valoración en Colombia. Años atrás hubo en dicho país una racha de publicaciones sumamente valiosas debidas a autores de singular nombradía como Guillermo Hernández de Alba, Enrique Marco Dorta, Alfredo Ortega, Roberto Pizano Restrepo, Ulises Rojas, Luis Duque Gómez, Gabriel Giraldo Jaramillo, Darío Rozo y otros. Luego sobrevino una pausa, sin que apareciesen nuevas publicaciones; aún más, desde afuera se tenía la impresión que en Colombia había decaído el aprecio por su propio arte, como si ya no se lo valorase en su justa medida **o se** lo despreciase. Y lo que es peor, esa carencia de nuevas publicaciones se correspondía con una falta de interés por los monumentos mismos, que iban desapareciendo víctimas de la incuria o de la ignorancia.

Así las cosas, en 1962 llegó a Cali el profesor español Santiago Sebastián, quien de inmediato se dió cuenta del notable valor del arte colombiano colonial y comenzó una campaña de prédica y estudio desde su cátedra en la Universidad caleña, acompañada de publicaciones acerca de las cuales nos hemos referido en números anteriores de estos ANALES. Simultáneamente hacía otro tanto el arquitecto Carlos Arbeláez Camacho, desde la Universidad Javeriana de Bogotá. Pero Arbeláez no se concretó a la labor de investigación y difusión sino que llevó su entusiasmo al campo mismo de la salvación y restauración de las obras de arte. A su iniciativa se debió la organización del curso que sobre arquitectura hispanoamericana, nos cupo dictar en Bogotá, en 1963, de donde arrancó la creación de varios Institutos en las principales Universidades colombianas y un resurgimiento de los estudios colonialistas. Arbeláez se constituyó en adalid de este movimiento, que ya ha fructificado en la salvación de monumentos

importantísimos como la catedral de Tunja, el conjunto de Monguí, la casa de Gonzalo Suárez Rendon en Tunja, la catedral de Zipaquírá, etc. Anteriormente se habían restaurado algunos monumentos por artistas de muy buena intención, pero no del todo respetuosos de lo que tenían entre manos. Con la actual intervención del arquitecto Arbeláez, compenetrado de las modernas técnicas y criterios de restauración, ese período que causó bastantes daños se ha cerrado y es de esperar que no se cometerán más desaguisados.

Toda esta obra de carácter práctico, tan necesaria y urgente, se ha visto felizmente completada con el excelente libro que reseñamos, resultado de la acertada conjunción y entusiasmo de dos maestros. Es imposible en el breve espacio que dedicamos a nuestras notas bibliográficas, dar exacta cuenta del valor y densidad de este libro. No ha de interpretarse por esto que se trata de una obra pesadamente erudita, no. Por lo contrario, todo ese andamiaje sirve de sustentación y trama a un moderno enfoque conceptual, con el que se juzgan y miden los auténticos valores de la arquitectura colombiana. La documentación de primera agua, los planos y croquis, la información inédita, va siempre acompañada o precedida por el certero juicio crítico, por definiciones precisas y orientadoras. Nada se ha descuidado. Desde los indispensables capítulos iniciales que prueban la rigurosa modernidad de los autores hasta los dedicados al urbanismo o a la arquitectura civil y militar, todo ha sido escudriñado, expurgado y juzgado con rigorismo científico y sensibilidad artística. Las capillas posas, hasta ahora concretadas a unos pocos países americanos, irrumpen en profusión con los numerosos ejemplos descubiertos por Arbeláez. La comprobación de que muchos de los templos que sirvieron para fines doctrinales fueron construidos bajo un patrón único, llevó a este mismo autor a estudiar en profundidad lo que ha llamado acertadamente *templos doctrineros,* que adquieren así categoría y valor regional.

En el capítulo inicial definen los autores el método crítico a que han de ajustar su obra, sosteniendo que las tres constantes que determinan la esencia de toda arquitectura son: el espacio, el volumen y la estructura decorativa, estas dos últimas

subordinadas a la primera. Creemos nosotros que hay, además, otros valores que deben siempre tenerse en cuenta: escala, proporción, emplazamiento, relación con el *entorno* de que hablaba Ortega y Gasset, color, autenticidad como expresión de una determinada cultura, etc. Fijar apriorísticamente una escala fija e inmutable de valores para juzgar críticamente, puede obligar a forzar ese juicio a fin de ajustarlo a la escala elegida. Esto se observa a lo largo del libro, donde la necesidad de cumplir con esos *pies forzados* ha obligado a veces a los autores a hacer pininos al tratar de emitir juicios *espaciales* respecto de algunos monumentos donde el espacio no es lo fundamental y podría omitirse su mención. Incluso se llega a conceptos difícilmente asibles, como, por ejemplo, cuando hablan del *espacio cueviforme, empleando para ello decoraciones de sabor mudéjar, las cuales recaman techos y muros. Y,* a renglón seguido, en apoyo de esta frase, se transcribe una descripción de los templos bogotanos, escrita en 1720 por el Padre Villamor, en la que se ponderan *los adornos brillando en techos, y paredes de oro bruñido y bien batido en tallas y cartelas [...] creciendo cada día como por milagro estos adornos, en medio de la pobreza que oy padece este Reyno,* todo lo cual no se compagina bien, y poco o nada tiene que ver con el espacio, cueviforme o no. Puesto que Chueoa Goitía[1], y más tarde quien esto escribe[2], han dado cierta boga a dicho concepto, conviene recordar cómo lo define el maestro español, quien en sus *Invariantes* habla del espacio cueviforme como de aquel que produce *el efecto de una cueva natural, de una gruta.* No se habla de estactitas y estalagmitas, ni de texturas, ni de nada que tenga relación con elementos accesorios sino lisa y llanamente del espacio mismo.

El análisis espacial cuadra perfectamente, y así lo hacen los autores, al referirse al templo de San Ignacio, de Bogotá, y a San Pedro Claver, de Cartagena, edificios de jerarquía donde han intervenido arquitectos; en cambio, no cabe hacerlo siempre a propósito de obras populares, en las que más vale utilizar la sensibilidad que el análisis matemático.

Afortunadamente, este anuncio de juicios críticos enmarcados por las tres

---

[1] FERNANDO CHUECA GOITÍA, *Invariantes castizos de la arquitectura española, Madrid* 1947.
[2] MARIO J. BUSCHIAZZO, *Historia de la arquitectura colonial en Iberoamérica,* Buenos Aires 1961.

constantes, elegidas como normas, no se cumple rigurosamente a lo largo del libro, con lo que éste gana en espontaneidad y fluidez. Los méritos y valores de esta obra se acentúan por la continua preocupación de ir mostrando cómo la creación arquitectónica está inmersa en la cultura de *su* época, juicio que compartimos plenamente.

En varios párrafos los autores se refieren a las plantas de los templos doctrineros, de una sola nave sumamente larga y estrecha, como de neta influencia isabelina. Discrepamos con este criterio, pues a nuestro entender la típica planta *Reyes Católicos*[3] está definida por la nave única con capillas hornacinas (lo que Kubler llama planta *criptocolateral),* ábside poligonal, coro a los pies cargando sobre un arco carpanel o escarzan, y un amplio crucero, todo ello cubierto con bóvedas góticas con gran despliegue de nervaduras de origen nórdico. Los ejemplos más completos son San Juan de los Reyes, en Toledo, y la Capilla Real, de Granada; en América sólo conocemos dos templos que, más o menos, responden a ese esquema: el de los dominicos en Santo Domingo, y San José (que también fue originariamente de dominicos) en San Juan de Puerto Rico. Las iglesias colombianas cubiertas con artesonado soportado por cerchas de par y nudillo son de franca ascendencia mudéjar andaluz[4], lo que por otra parte se compagina muy bien con la enorme influencia mudéjar que domina en toda la arquitectura colombiana del período colonial.

Otra observación que nos permitimos formular es la relativa a suponer que el Padre Coluccini tuvo en cuenta la fachada de San Andrés, de Mantua, cuando concibió la de la Compañía, de Bogotá (1609-1635). Esto no es posible porque la fachada mantuana fue hecha por Luca Fancelli en 1672 al 1694 y, por añadidura, hasta el día de hoy se ignora con certeza si este arquitecto se basó en planos o maquetas que pudiera haber dejado Alberti (recordemos que el célebre arquitecto-humanista falleció en 1432, cuando el templo apenas afloraba de los cimientos), o si puso algo de su propia creación.

---

[3] DAMIÁN CARLOS BAYÓN, *L' Architecture en Castille au XVIe siécle,* París 1967.
[4] DIEGO ANGULO IÑÍGUEZ, *Arquitectura mudéjar sevillana de los siglos XII, XIII y XIV,* Sevilla 1932.

Muy oportunos y acertados nos parecen los párrafos que dedica Arbeláez al olvido y desconocimiento que hasta hoy demuestran los críticos europeos (excepción hecha de los españoles por razones obvias) respecto de la arquitectura neogranadina, y aun cabe agregar de toda Hispanoamérica. El error que comete Carlo Giulio Argán[5] a propósito de una presunta capilla de San Cristóbal en la iglesia bogotana de la Compañía, es, por lo grueso, de los que hacen época. En esta equivocada apreciación de lo americano, los italianos se distinguen por su miopía nacionalista.

En resumen, creemos que este libro excelente cumple muy bien el propósito enunciado por sus autores: dar una visión integral y panorámica, en la que primen los juicios críticos sobre la erudición que podría ahogarlos. Claro, didáctico, bien elaborado, concebido con criterio moderno, tanto servirá a los investigadores cuanto al hombre de la calle. Esto último se explica muy bien, puesto que este volumen forma parte de la Historia Extensa de Colombia, obra monumental que, en 46 tomos, está publicando la Academia Colombiana de Historia y que, lógicamente, debe ser accesible a toda clase de lectores.

MARIO J. BUSCHIAZZO

[5] CARLO GIULIO ARGAN, *La Europa de las capitales,* Ginebra 1964.

ÍNDICE

Josefina Plá:

Apuntes histórico-descriptivos sobre algunos templos paraguayos……..6

Alberto S. J. de Paula:

El arquitecto Richard Adams y la Colonia Escocesa de Santa Catalina…….40

Carlos Arbeláez Camacho:

Una obra poco conocida del arquitecto Fray Domingo de Petrés: la catedral de Zipaquirá…….73

Carlos Massini Correas:

Carlos Enrique Pellegrini y el nacimiento de la Estación Retiro…….85

Santiago Sebastián:

La representación heterodoxa de la Trinidad en Hispanoamérica……..89

Joao Hermes Pereira de Araujo:

El arte luso-brasileño en el Río de la Plata…….96

José de Mesa y Teresa Gisbert:

Felipe Bertrés, un arquitecto neoclásico en Bolivia……..……117

Relaciones documentales…….145

Notas bibliográficas…….158

ANALES, nº 21,
se terminó de imprimir
en los talleres gráficos de
Domingo E. Taladriz,
San Juan 3875, Buenos Aires,
el 28 de octubre
de 1968.

PUBLICACIONES APARECIDAS

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

Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, n° 1, año 1948; n° 2, año 1949; n° 3, año 1950; n° 4, año 1951; no 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; n° 21, año 1968.

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

VICENTE NADAL MORA: *El azulejo en el Río de la Plata, siglo XIX.* 1949.

K. J. CONANT: *Arquitectura moderna en los Estados Unidos.* 1949.

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

RAÚL GONZÁLEZ CAPDEVILA: *Amancio Williams.* 1955.

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

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

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

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

MIGUEL ASENCIO: *Paul Rudolph.* 1960.

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

J. DE MESA y T. GISBERT: *Historia de la pintura cuzqueña,* 1962.

RICARDO BRAUN MENÉNDEZ: *Bresciani, Valdés, Castillo, Huidobro,* 1962.

JUAN PABLO BONTA: *Eladio Dieste.* 1963.

INSTITUTO DE ARTE AMERICANO: *La arquitectura en Buenos Aires (1850-1880).* 1965.

MARCELO A. TRABUCCO: *Mario Roberto Alvarez.* 1965.

JORGE O. GAZANEO y MABEL SCARONE: *Tres asentamientos rurales.* 1965.

RAFAEL E. J. IGLESIA *Eero Saarinen.* 1966.

JOSÉ XAVIER MARTINI y JOSÉ MARÍA PEÑA: *La ornamentación en la arquitectura de Buenos Aires (1800-1900).* 1966.

JORGE O. GAZANEO y MABEL SCARONE: *La arquitectura de la revolución industrial.*1966.

JOSÉ XAVIER MARTINI y JOSÉ MARÍA PEÑA: *La ornamentación en la arquitectura de Buenos Aires (1900-1940).* 2ª parte, 1967.

JORGE O. GAZANEO y MABEL SCARONE: *La revolución industrial y el equipamiento urbano.* 1967.

RICARDO ALEXANDER y EDUARDO CERVERA: *Philip Johnson.* 1967.

Toda correspondencia o pedido de canje debe dirigirse a

INSTITUTO DE ARTE AMERICANO

Director

Casilla de Correo 3790 — Buenos Aires

INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTETICAS
IAA