UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

ANALES

DEL INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTETICAS

22

1969

Versión digitalizada para su difusión en medios electrónicos por los arquitectos Yesica Soledad Lamanna y Eduardo Rodriguez Leirado

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

ANALES

Del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas

ANALES
DEL INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTETICAS

22

1969

Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas

Director: Mario J. BUSCHIAZZO

Secretario: Héctor C. MORIXE

PEREZ DE ALESIO Y LA PINTURA DEL SIGLO XVI

LA pintura virreinal del Perú recibe en del último cuarto del siglo XVI su principal impulso formativo de un grupo de pintores italianos, quienes viajaron a America atraidos por dos incentivos poderosos: las riquezas fabulosas de las colonias, de cuya abundancia llegaban noticias a Europa, y las necesidades religiosas apremiantes del Nuevo Mundo, que despertaban el celo misionero de los jóvenes religiosos de la época. La obra de estos artistas reemplazo la actividad incipiente de un grupo de pintores peninsulares aún mal conocidos[1] y la de algunos pintores improvisados que surgieron impulsados por las circunstancias.

Se ha destacado entre esos artistas italianos la importancia de Bernardo Bitti[2] y de Angelina Medoro[3]. El primero es, sin lugar a (Judas, de mucho mayor significación que el segundo, tanto por la calidad de su obra como por la repercusión que esta ha de tener. B. Bitti llego a Lima en 1575, un cuarto de siglo antes que Medoro[3], pero ambos vivieron largos años en el Perú y en torno a ceda uno de ellos se ha logrado establecer un núcleo considerable de pinturas, que son las que sirvieron para decorar las principales iglesias del Virreinato entre 1680 y 1620. Esos lienzos irradiaran una perdurable influencia con la pintura peruana. El estilo establecido por ellos, particularmente en el case de Bitti[4], Ice repetido por sus discípulos inmediatos y luego por imitadores mucho mas lejanos que se suceden en el tiempo como los eslabones de una cadena.

Sin embargo, los autores del siglo XVII reservaron en sus escritos la mayor gloria para un tercer artista italiano, llamado Mateo Pérez de Alesio[5]. Su prestigio de

---

[1] Pintores españoles como los Illescas que trabajaron a mediados del siglo XVI y acerca de los cuales se conocen algunos documentos. Ver E. HARTH-TERRÉ, 1958, 87; E. HARTH-TERRÉ, 1963, 9 sig., 85. 86.
[2] Ver nota 80.
[3] J. DE MESA y T. GISBERT 1965, 23 y sig. Es el trabajo más reciente acerca de Medoro y contiene bibliografía
[4] F. STASTNY, 1963.
[5] Es calificado come *aquel famoso y nunca bien alabado Matheo Pérez de Alesio, célebre pintor romano.* JUAN MELÉNDEZ, 1681,

"pintor romano" que había trabajado en la Capilla Sixtina[6], le merecía los más elevados adjetivos de cronistas como Echave y Assfi, Melendez y Calancha. A pesar de esa circunstancia y de que se conocen varias pinturas realizadas por Alesio en Europa, hasta la fecha no se había encontrado una sola obra suya documentada en América. Esto se debo tal vez a que Alesio, a diferencia de Medoro, no tenía por costumbre firmar sus pinturas[7]. Sea esta u otra la razón de la perdida de sus obras, lo cierto es que la posición destacada que ocupo en Lima así como sus antecedentes romanos y sevillanos, son indicios suficientes para considerar quo Alesio tuvo una participación importante con la vida artística del Virreinato en aquellos años formativos y que su influencia debió hacerse sentir con mucho más peso del que se ha reconocido hasta la fecha.

De Alesio, de Bitti, así como de Fray Pedro Benton, quien llevara el aliento italiano a Quito, presentamos en esta nota un conjunto de obras recientemente identificadas con museos, colecciones e iglesias limeñas.

III, 695

[6] Participo en la decoración de la Capilla, pero no con Miguel Angel, como se apresuraron a deducir algunos historiadores. Ver mas abajo nota 12.

[7] Tampoco Bitti firma sus pinturas, pero el caso es distinto porque las obras del artista religioso formaron parte del patrimonio y de la tradición de la Orden Jesuita.

MATEO PÉREZ DE ALESIO

Del grupo de artistas italianos activos en el Perú, Mateo Pérez de Alesio (1547- antes de 1616) es el único que emprende la aventura americana a una edad ya madura, a los 41 años[8]. Y es por eso también el único cuya vida esta ampliamente documentada en Europa en la época anterior a su partida. Según Baglione nació en Roma en 1547[9] y realizo su aprendizaje en esa ciudad. Viajo a Malta, donde ejecuto un gran conjunto mural. En 1582 estuvo en Roma inscrito en la congregación *dei Virtuosi* y todavía reside en la Ciudad del Tiber en 1583. De 1584 a 1587 su permanencia esta documentada en Sevilla. Y a comienzos del año siguiente debió haber llegado al Perú, porque el 6 de noviembre de 1587 se obligaba *a pagan en* Lima una crecida suma de dinero a Juan Calderón de Cifuentes[10] Varias de las obras pintadas en esos lugares por Alesio aún se conservan, particularmente las de Malta y Sevilla. Pero también en Roma alcanzo reconocimiento por su labor artística y suficiente prestigio para ser nombrado *pintor de cámara del Papa Gregorio XIII* [11] y para participar en la decoración mural de la Capilla Sixtina[12].

Según Baglione determinó viajar al Perú con un propósito bien definido.

---

[8] Bernardo Rini (1547 -c.1610) llego a Lima en 1575, a los 27 años; y Angelino Medoro (1567 -desp.1631) llega u América en 1587, a les 20 años.

[9] Citado por J. MEYER, 1872, Vol. I, p. 271; G. BAGLIONI, Roma, 1642 y Nápoles, 1733, 30.

[10] El 6 de noviembre de 1587 *firmaba una carta de pago por 260 ducados, casi una fortuna, a favor del librero, Melchor Riquelore, los cuales se "obligaba a pagar a Lima"a Juan Calderón de Cifuentes residente en esta esta Ciudad…* R. VARGAS UGARTE. 1947, 96.

[11] Este dato proviene de F. A. DE LA CALANCHA, 1638, 78: *...aquel único y raro pintor Mateo de Alesio que lo fue del Papa Gregorio Decimotercero.* Y de MELÉNDEZ: *famoso romano... pintor de Gregorio* XIII. (MARCO DORTA, 1950, 412). La repiten RIVA AGÜERO, 1921, 90 y VARGAS UGARTE, 1947, 96. Su vinculación con el Papa la confirma el privilegio que éste le otorgó para su estampa del *Retablo de San Juan Bautista y cuya inscripción dice: Maittaeus Pérez de Alesio inventor. Incidebat Romae. Cum privilegio Greg. XIII Pont. Max.* AD. X. MDLXXXII. Ver; MEYER, 1872, I, 272, n. a2.

[12] BAGLIONI, 1642, afirma que pinto en la pared opuesta a la del Juicio Final (o sea a mano izquierda al entrar a la Capilla) la Historia de San Antonio con muchos demonios. La información es repetida por THIEME-REGKER, 1932 y MEYER 1872, I, 271, quien agrega, sin embargo, que la pintara ya no existe. En L. V. BERTARELLI, 19255 669, se refiere a frescos de Domenico Ghirlandio (Resurrección de Cristo) y de F. Sabriati (San Miguel protege el cuerpo de Moisés) que fueran repintados por "Matteo da Lecce" y Arrigo Fiammingo. El tema correcto es este último que fue confundido con la escena de San Antonio.

Narra el actor que en Sevilla, Alesio dijo a sus amigos que tan solo volvería [de América] *cuando pudiera darse el lujo de mantener caballos y sirvientes*[13]. No nos extraña por eso hallar entre los documentes que se refieren a la actividad de Alesio en Lima, un numero importante de tratos comerciales con relación a minas de plata y oro y a la explotación de *una guasca tesoro o enterramiento*[14]. Es decir que Alesio viajó a América en busca de fortuna.

No por eso descuida su actividad artística. A los pocos años de haber llegado a Lima, en 1590, pinto el retrato del Marques de Cañete D. García Hurtado de Mendoza y adopto el titulo de *pintor de Su Señoría del Señor Visorrey*[15]. En los años siguientes su prestigio siguió creciendo en el ambiente artístico limeño, donde su obra de pintor "romano" mereció renombre y una exaltada admiración. Esta impresión la confirman las menciones que hacen de el los cronistas y los importantes encargos quo realizo en las iglesias de la ciudad y fuera de ella. Fue llamado para ejecutar grandes conjuntos pictóricos en la Catedral, en el convento de Santa Domingo, en el convento de San Agustín[16], en la iglesia de San Pedro[17] y también envío obras a las ciudades de Huanuco y Arequipa[18]. Esta actividad se desarrollo entre 1590 y 1606 y esta adecuadamente documentada. Después de esa fecha se pierde toda noticia acerca de nuestro artista, hasta el año 1616 en que se le menciona como fallecido[19]. Lamentablemente no se ha podido encontrar hasta el momento ninguna de las pinturas comentadas en los textos antiguos. Cambios sucesivos en las estructuras de los templos ocasionados por los terremotos, el desinterés y la incuria en relación al patrimonio artístico, junto con la ausencia de firmas son sin duda las principales causas de esta misteriosa desaparición de toda huella visible de Alesio. No consideremos que se puedan achacar esas perdidas a

[13] Citado por MEYER, 1879, I, 272.
[14] GUILLERMO LOHMANN VILLENA, 1940, 22, 23 y HARTH-TERRÉ y MÁRQUEZ ABANTO, 1963,27, 102-103.
[15] GUILLERMO LOHMANN VILLENA, 1940, 22.
[16] Los principales cronistas conventuales se refieren a las pinturas de Alesio en las iglesias limeñas: F. ANTONIO DE LA CALANCHA, 1638; F. JUAN MELÉNDEZ, 1681, ECHAVE Y ASSÚ, 1688, etc.
[17] VARGAS UGARTE, 1961, 50, quien cita el manuscrito del P. ALTAMIRANO, *Historia de la Compañía en el Perú.*
[18] VARGAS UGARTE, 1947, 97, 98.
[19] Ver nota 25.

falta de calidad en sus obras, como fue sugerido anteriormente[20]. La pintura que publicamos indica claramente que Alesio poseía muy buen dominio técnico de su arte.

La ausencia de obras de Alesio en Sudamérica fue observada y lamentada por varios autores que se han referido a este artista anteriormente[21]. En 1963 el distinguido historiador Héctor Schenone[22] trata de llenar esa laguna al hacer una atribución que es muy plausible desde el punto de vista estilístico, pero que es dudosa por la fecha que se le asigna[23]. En 1628, año en que se decoro la capilla del capitán Villegas en la iglesia de la Merced, de Lima, de haber vivido aún Alesio habría tenido la avanzada edad de 81 años. En realidad, la fecha de 1628, aceptada anteriormente en la cronología del pintor y sabre la cual se basa esa atribución, deriva de up simple error de imprenta cuyas consecuencias han sido repetidas durante años[24]. En cambio, se ha descubierto positivamente entretanto que el artista ya había fallecido en 1616. Figura coma tal en el testamento que su colaborador Pablo Morón otorgo en ese año[25].

---

[20] M. S. SORIA, 1956, 74, *En vista de que subsisten tantos trabajos de Medoro y de Bitii es posible que las de Alesio tuvieran más fama que la calidad*... No debe olvidarse que desgraciadamente en los Países sudarmericanos la preservación de las obras artísticas se debe a factores muy distintos que los de su calidad. Consideraciones extra-estéticas y el azar son determinantes.

[21] Las principales obras que se ocupan el aspecto peruano de la vida de Alesio son JOSÉ DE LA RIVA-AGÜERO, 1921; MENDIBURU, 1931; D. ANGULO, 1935; PEÑA PRADO, 1938, 145; G. LOHMANN VILLENA, 1940, 22: E. HARTH-TERRÉ, 1945, 61-3, 117; VARGAS UGARTE, 1947, 96; MARCO DORTA, 1950, II, 472, D. ANGULO, 1954,342; M. S. SORIA, 1956, 74 y 117 nº 63, 118, nº 64, 119, nº 65; H. SCHENONE, 1963,28; E. HARTH-TERRÉ y A. MÁRQUEZ ABANTO, 1963, 31,72, 95, 102, 103.

[22] H. SCHENONE. 1963, 28. Ya anteriormente se había mencionado esa posibilidad en M. S. SORIA, 19591. 91.

[23] Para mantener la atribución a Alesio debería poderse comprobar que la Capilla fue pintada antes de 1616 (véase nota 24). Todavía no se ha encontrado el contrato respecto a la decoración pintada. En cambio en el Concierto, de 1628, establecido entre el Convento de la Merced y el Capitán Bernardo de Villegas, se estipula que el susodicho [Capitán Villegas) *en las dichas capillas a de adornarlas poniendo un retablo y haciendo el demás adorno que al rededor le pareciere porque todo quede a su elección y voluntad.* De lo cual se deja entender que también se hizo el decorado mural esa fecha. Véase P. VÍCTOR M. BARRIGA, 1944, 121.

[24] El año de 1628 ingreso por un minúsculo error de imprenta en la cronología de la vida de Alesio, en Lima. En las fiches que publico G. LOHMANN VILLENA, 1940, 23, falto una "cursiva" en el nombre del P. F. PUCHE. Por esta razón se creyó que la venta de la imagen de Monserrat allí reseñada estaba vinculada de algún modo a Alesio. En realidad el nombre de este no figura en el documento. En orden alfabético la entrada dedicada al P. Puche viene a continuación de la de Pérez de Alesio. No obstante el dato de 1628 aparece curiosamente adaptado a le biografía de Alesio en: HARTH-TERRÉ, 1945, 62; MARCO DORTA, 1950, 472; SORIA, 1956, 74; 1959, b. 322; D. ANGULO, 1954, 342; HARTH-TERRÉ y MÁRQUEZ ABANTO, 1963.

[25] Por gentileza de mi distinguido amigo el arquitecto Emilio Harth-terré, he podido consultar en su archivo el testamento de Pedro Pablo Morón otorgado el 28 de abril de 1616 (F. Hernández, fº 734) en el cual se lee que *los bienes de Mateo Pérez de Alesio me deben novecientos cincuenta pesos de a ocho reales que le preste* y que el secretario Juan Bello, *albacea que fue del dicho Mateo de Alesio* dará razón de la deuda. No queda duda, por eso, de que ya en 1616 había fallecido. El último contrato conocido es el de 1606 cuando Alesio se compromete con Juan de Vega de Gunio Lozada a pintar 7 lienzos para la ciudad de Huánuco. (Archivo Harth-terre).

Dadas esas circunstancias, la obra firmada por Pérez de Alesio que hemos hallado en Lima tiene un interés especial. Es la única pintura documentada que se conoce de el en America hasta la fecha.; a través de ella se podría vislumbrar la influencia que ejerció el artista sobre sus contemporáneos, y su conocimiento tal vez permita en el futuro descubrir otras obras suyas por afinidad estilística.

La pintura representa a la *Virgen de la leche* (fig. 1) y esta ejecutada sobre una plancha de cobre[26]. En el reverso de la misma hay un grabado inciso (fig. 2), que es una copia de la *Sagrada Familia del roble* (o del Lagarto) de Rafael (fig. 5), que hoy se encuentra en el Museo del Prado[27]. En la parte inferior del grabado, hay una inscripción trazada al buril en letras invertidas y que se hace legible con un espejo, Dice así: *Matthaeus P. F. Romae Arno Dni 1583* (fig.16), Vale decir que la pintura ha sido aplicada en el dorso de una plancha grabada, cuyo propósito original fue servir de matriz para la impresión de estampas.

La obra proviene de la famosa colección Ortiz de Zevallos que existía en Lima en el siglo pasado. Esa numerosa colección alojada en el Palacio de Terre Tagle abarcaba cerca de mil piezas y estaba conformada básicamente por pintura europea. La mayor parte de esos lienzos fueron comprados en Europa, pero el coleccionista no ignoró el mercado limeño y también adquirió en el Perú aquellas obras que por su estilo recordaban el arte europeo. Entre estas últimas se contaba, por ejemplo, una pintura de Angelino Medero y otras de artistas peruanos[28], Es indudable, en esas circunstancias, que también la *Virgen de la leche*, de Alesio, fue obtenida por D. Manuel Ortiz de Zevallos en alguna iglesia de Lima[29].

---

[26] Mide 48,3 x 39,2 cms. y esta e. una colección privada en Lima.

[27] P. DE MADRAZO, 1920, nº 303.

[28] El apasionarlo coleccionista que fue don Manuel Ortiz de Zevallos no se abstuvo, como es normal, de adquirir también en Lima aquellas pinturas que le parecieron tener meritos suficientes pare ingresar en su pinacoteca. Se sabe que tenia entre sus lienzos además del cuadro de Angelino Medoro, ocho del pintor limeño FRANCISCO MARTÍNEZ. J. PEÑA PRADO, 1938, 148. Acerca de la pintura de Medoro nos ocupamos más extensamente en otra publicación.

[29] *Gran Galería de Pinturas Antiguas*, Lima, 1899. La catalogación fue hecha en 1872 por el pintor Bernardo María Jeckel. Este inusitada colección que existió hasta comienzos del siglo XX en Lima, fue formada par don Manuel Ortiz de Zevallos, en base a la que heredo de los Marqueses de Torre Tagle e incrementada por su adquisición de dos grandes colecciones en Inglaterra y en Italia. Ninguna de las pinturas reseñadas en el catalogo de 1899 se ajustan a las características de la Virgen de la leche. Debe considerarse por eso que fue adquirida después de 1872. Tienen alguna relación con el terra y el tamaño de los números 39, p. 52; p, 78; 140 p. 79. Véase también E. GUTIERREZ DE QUINTANILLA, 1920 y CH. STERLING, 1954, 265.

El grabado

Es sabido pie Mateo Pérez de Alesio no solo fue pintor sino que, como varios artistas de sus días, también practico el grabado en cobre. Hay evidencias de que cuando viajo al Perú llevo consigo una colección completa, de las estampas de Durero y este hecho ya delata su afición por el arte calcográfico[30]. Se conocen varios grabados ejecutados por Alesio y otros tallados por Pierre Perret según sus diseños[31]. En todas esas estampas aparece el nombre del artista escrito en la misma forma tal como firmó la *Sagrada Familia del roble*, o sea *Matthaeuss*. El apellido en cambio lo escribe y abrevia de distintas maneras, de acuerdo a las costumbre de la época. En la dedicatoria del *Martirio de Santa Catalina* firma: *Matthaeus P. de Alecci*[32]. Esa inscripción es la que se parece mas al texto de la obra limeña, Matthaeus P. F. Romae Ano Dni 1583 debe interpretarse como: *Mateo Pérez Fecit... Roma Ano Domini 1583*.

No solo la ortografía del nombre coincide con su firma en otros grabados; también concuerda la fecha de 1583 con los datos quo tenernos acerca de su permanencia en Roma. En efecto, Alesio no salio de Roma en 1582 como se ha afirmado[33], o a fines de 1583 o comienzos de 1584. Se conoce otra estampa fechada por Alesio en la Ciudad Eterna en 1583[34]. Pero el testimonio más categórico para confirmar la presencia del artista en Italia en ese año es el concierto[35] que Alesio estableci6 con Pedro Pablo Morón, en 1592, en Lima, donde se lee textualmente: *en la ciudad de Roma… nos convenimos en una escritura que hicimos en diecinueve de marzo de milquinientos ochenta y tres*… Quiere decir que Alesio estaba en Roma en 1583 cuando grabo la *Sagrada Familia del roble* y sin duda ya estaba preparando su viaje a España.

---

[30] VARGAS UGARTE, 1947, 97.
[31] J. MEYER, 1872. I, 272, y A. VON THIEME-BECKER, 1910, II, art. P. Perret.
[32] WURZBARCHE, 1910, II, 318.
[33] J. MEYER, 1872, 271 y THIEME-BECKER, 1932 y la mayoría de los autores daban por sentado que la ultima fecha documentada es en Roma es 1582.
[34] El propio J. Meyer en la lista de grabados (nº b, 1) menciona la *Conversión de San Pablo*, inventada por Alesio y grabada por P. Perret en la cual se lee: *M. P. de Alessio Inve. Formis Romae 1583 cum privilegio.*
[35] Concierto del 14 de noviembre de 1592 en Lima (notario RODRIGO GÓMEZ DE BAEZA, fº 1060), consultado en el archivo del arquitecto E. Harth-Terré.

Una comparación de la composición grabada *(fig. 2)* con la pintura conservada en el Museo de Prado *(fig. 3)* atribuida a Rafael (c. 1518)[36] muestra diversas divergencias. Primeramente, la composición esta en sentido inverso a la pintura; por añadidura, varios detalles del tratamiento, como el diseño del roble casi desprovisto de hojas, la forma peculiar del amarre de la sandalia de la Virgen y el arco que traza el ovillo de tela en su caída desde la cuna, se diferencian de la pintura y en cambio coinciden, en todos esos puntos, con una estampa anónima *(fig 4),* que se conserva en la Albertina[37]. Cabe inferir de esas similitudes que Alesio no copio su grabado directamente de la pintura, sino de la estampa mencionada[38].

Ya sea que haya sido copilado de otra estampa o de un dibujo el grabado viene a confirmar una estrecha vinculación de Alesio con el arte de los grandes creadores del renacimiento romano y su interés en los modelos clásicos. *La Sagrada Familia del roble* pertenece al conjunto de las últimas creaciones de Rafael. Obras como esa fueron elaboradas en colaboración con su "escuela" y sirvieron de fuentes de inspiración para sus seguidores. Los artistas del círculo de Rafael, que habían aprendido a pintar con esos modelos, son los que luego entroncaran en el movimiento manierista romano-florentino, del cual derivan directamente el estilo de Alesio. Por eso la preocupaci6n del artista por copiar la composición de Rafael es una prueba de su deseo de revitalizar su arte en el contacto con sus Fuentes. Y no seria nada extraño que en vísperas de partir pare España pensara en la utilidad de llevar consigo ejemplos grabados de los modelos indiscutibles del gran arte italiano, así corno se sabe que también llevo a Sevilla dibujos de Miguel Ángel.

Cabe interrogarse, no obstante, ¿como esa plancha con su ambiciosa composición rafaelesca y todavía en perfecto estado, vino a servir de simple

---

[36] La pintura del Prado proviene de la colección de Carlos II, No hay referencias sabre su llegada a España. Pero se cree que es el mismo cuadro vista por Malvasia en el siglo XVII y por Oretti en el siglo XVIII en Bologna, donde los Casali. La atribución tradicional a Rafael. Algunos autores sin embargo, lo atribuyeron a Penni según diseño de Rafael (Cavalcaselle) y otros a Julio Romano. Existen diversas copias, una en el Palacio Pitti donde se observa el lagarto, que ya no es visible en la versión del Prado. Ver: E. CAMESASCA, 1962, 68. En todo caso pertenece al periodo tardío de Rafael cuando trabaja en colaboración con asistentes.

[37] La estampa mide 48 x 38.3 cms. y está inscripta en la base de la columna: R. V. in (Rafael Urbino inventor). Otro "estado" en la misma colección tiene además la inscripción: *Donati Rascicoti form.* (*formis* = imprimió)

[38] De lo contrario habría que pensar que grabo con ayuda de un espejo a fin de obtener la inversión y que las variantes en la composición se devenía a que conoció distinta versión que la del Museo del Prado o tal vez el dibujo de Rafael.

soporte para una imagen de piedad?, ¿.que cosa indujo a Alesio, una vez en Lima, a pintar sobre ella? Para eso debemos preguntarnos ¿que posibilidad tenia el artista de usar su grabado en el Perú?

La imprenta se instaló en Lima en 1584, cuatro años antes de la llegada de Mateo[39]. La trajo Antonio Ricardo, otro italiano[40], quien produjo los primeros libros impresos en el Virreinato. Varias de esas publicaciones estaban ilustradas. Pero todas las imágenes provenían de tacos xilográficos, los cuales, como es sabido, se imprimen en relieve simultáneamente con el texto[41]. El grabado en cobre requiere para su impresi6n otra forma de prensa basada en el sistema de rodillos, el cual ejerce una presión mucho mayor que la prensa vertical. A juzgar por los indicios, ese instrumento no existió en Lima hasta el segundo decenio del siglo XII. Los dos primeros grabados calcográficos que aparecen en libros impresos en el Perú figuran en la *Relación de las exequias de La Reina Margarita* editada en 1613[42]. El escudo del frontispicio lleva la firma de un alumno de Alesio, Fray Francisco Bejarano, y está fechado en 1612[43]. El nombre del impresor, Pedro de Merchan y Calderón[44], surge por primera vez en ese libro y muy probablemente fue el quien trajo de España, recién en aquella fecha, la prensa necesaria para las impresiones de grabados en cobre.

Nos explicamos, entonces, que Alesio al llegar al Perú con estampas y planchas grabadas, se diera con la sorpresa de no poder utilizar es estas ultimas por

---

[39] Véase un resumen acerca del problema de la imprenta en L. A. SÁNCHEZ, 1965, I, 311; J. T. MEDINA, 1904; J. TORRE REVELLO, 1940.

[40] Se asegura qua hubo amistad entre Alesio y Antonio Ricardo. Véase MULTATULI, 1944, 5. Por el carácter periodístico de esa serie de artículos sobre Ricardo, no debe tomarse al pie de la letra todas sus afirmaciones.

[41] El uso del grabado en cobre para ilustraciones de libros también aparece tardíamente en Europa, donde hasta mediados del siglo XVI se prefiere seguir empleando la xilografía. En Italia, Antonio Lafreri es el primero en recurrir a la calcografía en *Speculum Romanae Magnificentia*. Roma, 1548-1568, y en Flandes, Christopher Plantin generalizara su uso a partir de 1556, Ver COLIN CLAIR, 1964, 236 y S. H. STEIMBERG, 1955, 115. Es de suponer, sin embargo, que si Antonio Ricardo hubiera contado con los elementos necesarios en Lima también hubiera usado cobres para decorar sus ediciones.

[42] FRAY MARTÍN DE LEÓN, *Relación de las exequias que el Exmo. Sr. D. Juan de Mendoza y Luna Marques de Montes Claros.* Virrey del Perú hizo en la muerte de la Reina Nuestra S. Doña Margarita, etc. En Lima, por Pedro de Merchan y Calderón, año de M DC XIII. Ver J. T. MEDINA, 1944, I, 132, nº56.

[43] Acerca de ese escudo grabado Léase la nota 45. El segundo grabado que figura en el libro es una imagen del túmulo levantado en honor de la reina muerta, diseñado por el escultor español Juan Martínez de Arrona y grabado curiosamente por el propio actor del libro, F. M. de León,

[44] Pedro de Merchán hace una aparición fugaz en la historia de la tipografía limeña, una vez en 1613 y otra en 1620. Se ha supuesto que se asoció o vendió su imprenta a Francisco del Canto y que a la muerte de este volvió a actuar. Ver J. T. MEDINA, 1904, I, XI.

falta de una prensa adecuada. Tan solo veinticuatro años después de su arribo a Lima se imprime el primer cobre. Dadas esas circunstancias y ante la imposibilidad de poder aplicar el grabado de Rafael a su uso normal, opto por destinar la lamina de soporte para una pintura, aunque sin recubrir la valiosa composición incisa.

Su interés en el arte del grabado no disminuyo a pesar de esas dificultades. Es así que enseño la técnica de la "talla dulce" al padre agustino Francisco Bejarano, que fue su discípulo al menos por cuatro años y cuyo nombre aparece asociado a una de las dos estampas de las *Exequies* citadas anteriormente[45]. El P. Bejarano se propuso aprender con Alesio *todas las artes de la pintura*[46], según se desprende del concierto que suscribieron, y la explicación de ese giro radial tal vez en que el acuerdo no solo se refiriera a las artes del pincel, sino también a las del buril[47].

El uso del cobre como soporte de pinturas se generalizo en Europa en el siglo XVI, cuando mayor cantidad del metal estuvo disponible[48]. Pérez de Alesio aprendió esos procedimientos en Italia y confirmo aplicándolos en el Perú. Tanto el, como sus discípulos, se caracterizan porque pintaban sobre metal. En 1591 Alesio había ejecutado, por ejemplo, una imagen de *Nuestra Señora sobre lámina de*

---

[45] De los tres grabados que se han atribuido a Bejarano solo dos existen: 1) el escudo del frontispicio de las Exequies de 1613, al pie del cual se lee: *Fr. Franciscu, de bexarano Augusturiensis scudebat. Limas anno 1612*. (J. T. MEDINA, I, n° 56). El termino *scudebat* se refiere al impresor e editor de una plancha y no a su grabador. Por eso probablemente el escudo de armas fue traído de España ya grabado y la participación de Bejarano se limito a la preparación del tiraje en la nueva prensa traída por Merchan. 2) El frontispicio del libro de F. K. DE VALVERDE: *Santuario de N. S de Copacabana en el Perú, etc. en Lima por Luys de Lira 1641*. (J. T. MEDINA, 1904, I, nº 224, ver reproducción en J. DE MESA y T. GISBERT, 1965, fig. 24). Esla plancha este inscrita: *F. F. Bejarano Augustinianus Sculpsit con licencia impreso en Lima*. El otro grabado dice se le atribuye a Bejarano; el Túmulo para el virrey Marques de Montesclaros, de 1612, y que es mencionado por varios autores, es un error originado en CEÁN BERMUDEZ, 1800, 124. Ese túmulo es naturalmente el que la Reina Margarita mandado erigir por el virrey Montesclaros, a quien en 1612 aun le quedaban largos años por vivir. De lo cual se concluye que la única estampa conocida hasta la fecha, que haya sido grabada con certeza por Bejarano, es la de 1641. Agradezco desde aquí al Arquitecto José de Mesa quien tuvo la amabilidad de comunicarme el texto de la inscripción de este último grabado.

[46] G. LOHMANN VILLENA, 1940, 11. Escritura del 28 de octubre de 1600. Bejarano había sido aprendiz donde Alesio por un año y prolonga su compromiso por otro tres, es decir, de 1599 a 1603. Los autores han otorgado indistintamente el crédito del aprendizaje de Bejarano, a Alesio y a Medoro. Sin embargo es evidente que su maestro fue Pérez de Alesio (JUAN BELLO, 1600-1602, ºf 923 vta. Archivo Nacional del Perú). El nombre de Medoro surgió de un desliz en HARTH-TERRÉ, 1945, 118; en la misma obra (p. 66) se afirma el dato concreto en relación a Alesio. Es posible que hubiera alguna relación entera Bejarano y Medano recién en 1609. Ver HARTH-TERRÉ y MÁRQUEZ ABANTO, 196,93.

[47] Como pintor, Bejarano participó sobre todo en la decoración del templo de San Agustin, donde también ejecutó obras importantes Alesio. Ver A. DE LA CALANCHA, 1638 Paris, 1938, 77-79. Tratan acerca de su CEÁN BERMÚDEZ 1800; MENDIBURU, 1932, II, 412; PENA PRADO, 1938, 148; HARTH-TERRÉ, 1945, 66; VARELA UGARTE, 1947; MARCO DORTA, 1950, II, 476; SORIA, 1956, 119; J. DE MESA y T. GISBERT, 1962 B, nº5; HARTH-TERRÉ y MÁRQUEZ ABANTO, 1963, 71, 93, 103; J DE MESA y T. GISBERT, 1965, 47.

[48] GETTENS AND STOUT, 1966, 225 y 240.

cobre para el general don Alonso Picado[49]. Su alumno y ayudante Pablo Moran pinto en 1606, 18 escudos en lámina, de cobre[50]. No faltan otros ejemplos, citados en los documentos de la época, ni faltan las obras mismas ejecutadas sobre ese tipo de base en colecciones limeñas. Parece, pues, que Alesio fue uno de los que introdujeron esa modalidad técnica al Perú. Ni entre las obras de Bitti ni en las de Medoro se encuentra el uso del soporte de metal. Es este un indicio mas que viene a corroborar la atribución de la *Virgen de la leche* a Pérez de Alesio.

La pintura

En los documentos de la época se hace mención a que Alesio pinto para un ilustre persononaje, en 1604, un cuadro de la *Virgen de Belén*. La advocación de Belén no es otra que la de la *Virgen de la leche* tal como esta tratada en la pintura que reseñamos. Existen varios ejemplos en iglesias limeñas donde se conservan pinturas iguales a la nuestra y que son conocidas tradicionalmente con el nombre de Vírgenes de Belén[51]. Belén es la ciudad donde nació el Salvador y los temas betlemíticos incluyen escenas de la Natividad así coma otras de la primera infancia de Cristo, particularmente la del Niño siendo amamantado por su Madre. Esta advocación fue muy venerada en el continente Americano desde la segunda mitad del siglo XVI, tal como lo narra el P. Vargas Ugarte[52] y según se comprueba por las numerosas referencias a eses pinturas que se encuentran en las casas de la época. El propio Pedro Pablo, el colaborador de Alesio, declara en su testamento, en 1616, que tiene en su poder una imagen de *Nuestra Señora de Belén* [53]. Asimismo doña Eugenia Angelina, la hija de Medoro, en su testamento de 1655, cita un cuadro de

[49] G. LOHMANN VILLENA, 1940, 22, 23.
[50] E. HARTH-TERRÉ y MÁRQUEZ ABANTO. 1963, 95.
[51] En el Santuario de Santa Rosa, existen varias versiones. Otra en el Monasterio de Rosa de Santa Maria, Lima. Ver notas 68 y 72. En el Cuzco también se conocen con ese nombre. Ver *Revista del Museo Virreynal*. Cuzco, 1965, I, nº1, 52.
[52] La primera mencion que se hace de la advocación es cuando Colon fundo, en 1503, la poblacion de Santa Maria de Belen. Con el tiempo el tema fue ganando popularidad. Ver VARGAS UGARTE, 1956. I, 41, 392.
[53] Vease nota 25.

igual tema[54]. Con el tiempo el culto fue creciendo y la devoción se institucionalizó con la creación de las órdenes betlemitica en Guatemala[55].

No es de extrañar por eso que dentro de la corriente general de veneración que merecía en aquellos días la Virgen de Belén, el propio arzobispo Santo Toribio de Mogrovejo[56], haya solicitado en 1604 a Mateo Pérez de Alesio la ejecución de una pintura que representara ese tema[57]. Santo Toribio era gran viajero. Nada mas adecuado pare llevar en sus continuos desplazamientos que una pintura en lámina de cobre, de dimensiones reducidas. Bien pudiera ser que para satisfacer el pedido de tan ilustre personaje, el renombrado artista italiano dedicara su antigua plancha grabada con la composición rafaelesca y pintura en su reverso la *Virgen de Belén*. Una obra que viaja, tiene la oportunidad de ser admirada por ambos lados, que la pintura estacionaria colgada en la pared de una capilla.

No se puede asegurar con certeza que la obra quo Alesio pinto para Santo Toribio de Mogrovojo sea la misma que aquí publicamos; peso sin dude fue una pintura en todo semejante a ella, ya qua el artista produjo varias réplicas de esa exitosa composición, como veremos a continuación.

La *Virgen de la leche* es uno de los temas más antiguos en la iconografía cristiana. La primera versión conocida es la de las Catacumbas de Priscilla, pintada en el siglo II. Mas tarde fue ampliamente tratado durante la Edad Media y a partir del siglo XVI, primero en Umbría y luego en Siena, se desarrollo bajo la forma peculiar de la "Madonna de la Humildad"[58], que adquirió enorme difusión. El Renacimiento aporto nuevo interés humanista a la relación Madre-Hijo, tal como se expresa en esa escena y otorgo importancia al desarrollo concreto del desnudo en ambas figuras. El tema también fue profusamente representado en el Norte, desde los tempos de Rogier van der Weyden, pasando por Thiery Bouts y Memling, hasta

---

[54] *Item, mando que se le de a doña Josefa mi hija una imagen de Nuestraa Señora de Belen.* Testamento de Eugenia Angelino, 6 de agosto de 1665 (MARTÍN OCHANDIANO, fº 537) Archivo HARTH-TERRÉ.

[55] VARGAS UGARTE, loc. cit. Vease tambien en relacion a obras de arte difundidas con la Orden Betlemitica: H. BERLIN, 1963, 16, 90.

[56] Santo Toribio de Mogrovejo fue el segundo arzobispo del Peru. Llego a Lima en 1581 y falleció en 1606. Fue beatificado en 1679 y canonizado en 1727.

[57] Perez de Alesio pinto en 1604 *una imagen de Nuestra Senora de Belen, que le envio a Santa Toribio* y la ejecutó *tal vez con ayuda* de su discipulo Francisco Sanchez Nieto. VARGAS UGARTE, 1947, 265.

[58] Véase LOUIS RÉAU, 1957, II, 96. Para la Virgen de la Humildad: Millard Meiss, 1964, cap IV.

los artistas mas prolíferos de la primera mitad del siglo XVI, como Gossaert, Joos van Cleve y Adrien Ysenbrant. Particularmente estos últimos tienen composiciones muy semejantes a la manera en que la desarrollo Alesio; pero la diferencia fundamental con la obra del italiano radica en los por menores de la ejecución y en el estilo tan característico de los artistas flamencos[59]. Las semejanzas que existen entre ellos no indican relaciones de dependencia, sino que se deben sin duda a la similitud de los modelos rafaelescos usados en ambos casos.

En el Renacimiento italiano también fue común el tema de la Virgen de la leche. Leonardo se ocupó varias veces de él y muchos de sus seguidores de Milán lo imitaron. El prototipo de Leonardo se caracteriza por la posición en *contrapposto* del Niño y de la presentación frontal de la anatomía infantil[60].

Rafael a su vez hizo multitud de variaciones sobre el motivo de la Virgen con el Niño. Sus primeras versiones florentinas se caracterizan por la presentación del Niño de espaldas o de perfil, con la cabeza fuertemente volteada hacia el espectador[61]. Buenos ejemplos de esa modalidad son la clásica *Madonna del Granduca* (Pitti) y la *Madonna Tempi* (Alte Pinakothec, Munich). En todas esas obras Rafael supo hablar con gran limpidez y sinceridad el lenguaje emocional de las imágenes de piedad. Mas tarde en su carrera, en un dibujo hoy perdido, se ocup6 también de la *Virgen de la leche*. Esta composición, que retorna el motivo del Niño con la cabeza volteada, ha llegado a nosotros gracias a un grabado que hizo Marcantonio[62].

Existe una copia de la misma estampa ejecutada por Marco de Ravenna[63] *(fig. 5)* en la cual se ha eliminado la figura de San José y las aureolas que rodean las cabezas de las figuras en la obra de Marcantonio. Esta última versión tiene un sorprendente parecido con la composición de Alesio, particularmente en la fisonomía y en el trazo dela cabeza del Niño, y muy posiblemente le sirvió de modelo.

---

[59] Véanse algunos ejemplos en colecciones de España ea J. LAVALLEYE, 1953, nº 9, 24, 26, 28, 33. Más semejantes son: nº 36 y 37.
[60] La *"Madonna Litta"* de Leonardo, Museo del Ermitage. Reproducido en *Musée National de L'Ermitage*, Moscú, 1955, fig. 43. O. GIAMPIETRINO, *Madonna*. Ver: P. DELLA PERGOLA, 1958, 112.
[61] Un examen de exepcional agudeza de las obras de Rafael se encuentra en H. WÖLFFLIN, 1959, 82-83.
[62] BARTSHC, XIV, 68, nº 61.
[63] En la Albertina, Viena.

Con gran sensibilidad Mateo Pérez de Alesio supo adaptar el tema de *La Virgen de la leche* a las demandas religiosas americanas. Las figuras están representadas en busto, y estrictamente recortadas en torno, de modo que la mirada del espectador no es distraída por nada accesorio. Toda la atención está concentrada en las cabezas y en la relación afectiva que vincula los dos rostros. El pintor ha combinado en ellos el efecto psicológico logrado por Rafael en su deseo de "hablar" un lenguaje comunicativo a través de la mirada directa del Niño, con el calor sentimental que otorga a la escena la inclinación de cabeza de la Madre, cuya mejilla roza la frente del pequeño Jesús como en algunas emotivas escenas sienesas del *trecento*.

Una nota melancólica predomina en la composición. El rostro de la Virgen con su boca pequeña y sus ojos entrecerrados, es triste y meditativo. La seriedad atenta del Nino intensifica esta impresión. Este es un recurso que, en época posterior, el siglo barroco explotara ampliamente al oponer la inocencia del Niño con el conocimiento que tiene el espectador del destino trágico que lo espera. Obras como ésta de Alesio responden a la sensibilidad religiosa imperante en sus días y que se encuentra muy bien descripta en las antiguas biografías de su contemporánea Santa Rosa de Lima. El Padre L. Hansen, uno de los primeros biógrafos de la santa, escribe que frente a *una pintura del Niño hermosamente matizada* […] *vino confesar ingenuamente* […] *que la razón saltaba con el gusto, y se inflamaba el espiritu, porque le parecía que aquel divino Niño con blanda risa lo saludaba, y* […] *la arrojaba,* […] *rayos suaves, que traspasaban el alma* […] Y en otro pasaje agrega: *A Rosa le parecía que cuanto veia en esta imagen era vivo y no pintado y que de la pintura le disparaban a su pecho penetrantes saetas de Fuego, y asi se derritía dulcemente el corazón* […] [64]. De textos como éste se comprende que el arte virreinal tenía no solo una función didáctica, como se ha dicho tantas veces, sino también una función estética que otorgaba a la vida espiritual de los fieles un sustento semejante al que les proporcionaban los ritos religiosos. Meléndez al narrar la vida de la misma Santa afirma textualmente: *que*

[64] P. LEONARDO HANSEN, 1668, 205-206 y 214.

sentía en su Alma tan grandes consuelos cuando […], *miraba [una pintura del Salvador], que tenían mucha semejanza con los que recibía cuando comulgaba* [65].

Sin dejar de ser una obra que parece "viva" y que se dirige al "corazón" del espectador, la pintura de Alesio mantiene un vigor monumental y una equilibrada composición que delata su sólida formación italiana. El diseño es correcto, las líneas fluyen gráficamente y los volúmenes anatómicos están determinados por fuertes contornos. El colorido es claro, frío en las carnaciones, con puntos de rojo más intenso en los labios y en las mejillas, y oscuro en el fondo y en el manto azul de la Virgen. El característico granate del vestido de María y el blanco velo transparente que envuelve el hombro del Niño, el pecho y la cabeza de la Virgen, aligeran ese contraste.

El estilo de Alesio ha sido definido en Thieme-Becker y por J. Meyer como derivado del de Salviati[66] y de la escuela de Miguel Ángel. Ambas corrientes manieristas, la romana y la florentina convergen en Roma en la época formativa de Alesio (1565-70). Sin embargo, en esta *Virgen de la leche*, junto con el vigor y la estabilidad de las figuras de origen rafaelesco, hay rasgos en el tratamiento incisivo del diseño y la frialdad de los colores, que recuerdan claramente a Bronzino y al manierismo florentino[67].

No deja de ser interesante comparar este obra de Alesio con los lienzos de su contemporáneo Bernardo Bitti, La gracia sentimental y la delicadeza alegre de muchas de las figuras del artista jesuita, derivadas de la pintura de Umbría, es totalmente distinta a la gravedad melancólica y a la estabilidad rigurosa de Pérez de Alesio.

---

[65] J. MELÉNDEZ, 1681, t. II, 351.

[66] F Salvati, nacio en 1510 y murió en 1563, cuando Alesio recién cumplía 16 años. No debe pensarse, por eso, en una vinculación personal entre ambos artistas.

[67] Al mostrar una fotografía de una réplica muy dañada, que era la típica que conocí en esa epoca, al distinguido historiador Julius Held, este evocó inmediatamente el nombre de Pontormo pare definir el estilo de la cabeza del Niño.

Réplicas y copias

Es evidente que el singular éxito que obtuvo la obra de Alesio se debe a la manera afortunada como expresaba las aspiraciones religiosas de sus contemporáneos. El mismo pintor repitió el tema varias veces desde su llegada a Lima y asimismo la hicieron los pintores de su taller y del círculo más a menos amplio de imitadores que tuvo. Ya hemos mencionado entre las obras documentadas la imagen de la *Virgen de Belén* citada entre los bienes de su asistente Pablo Morón, la que estaba en poder de la hija de Medoro y la que el propio Alesio pintó para Santo Toribio de Mogrovejo, que tal vez sea la que aquí reseñamos. Aún existen otras versiones en Lima.

En el Santuario de Santa Rosa de Lima, en el altar donde se conservan reliquias de la Santa, existe una replica de la *Virgen de la leche* también ejecutada sobre cobre[68]. No hay duda que esa obra es de la propia mano de Alesio. La pintura ha sufrido algunas restauraciones y alteraciones, tales como la serie de agujeros quo atraviesan las láminas a la altura de las orejas y en otros puntos para la aplicación de joyas; pero se reconoce claramente que es una obra de la época y del mismo estilo que la pintura firmada por Alesio.

Es curioso que en torno a este cuadro se ha tejido una leyenda asociada a uno de los muchos milagros que los biógrafos narran, al hablar de la veneración que sentía Santa Rosa por las imágenes de la Virgen y del Niño Jesús. Según esa tradición el rostro del Niño estaba originalmente volteado hacia el pecho materno. Un milagro, por el cual el Niño mostro su predilección por la Santa, fue la causa de su posición actual. La consulta de las fuentes nos ha demostrado que esa leyenda es de origen reciente. Ningún autor anterior al siglo XIX la menciona. Es el caso de la adaptación forzada, de diversas tradiciones escritas, a una reliquia[69]. Nada extraño

[68] Esta pintura es conocida con el nombre de Virgen de Belen: *efigie de pintura sobre bronce* sic], *de Nuestra Señora de Belén, imagen linda de la escuela de Rafael*... Ver H. HURTADO D., 1938, 372.

[69] Los mas antiguos biógrafos de Santa Rosa se han referido a los "favores" que la Santa recibie de las imágenes de la Virgen y del Nino. Se han reiterado las anecdotas en las cuales se narra cómo *le parecia siempre que el Niño se le había de venir a los brazos* (LOAYZA, 1619, 55), o que *volvio los ojos y el rostro mirandolo con apacible risa* (Virgen del Rosario, en HANSSEN, 1668, 213) y se narra con insistencia la historia de una Virgen con el niño dormido que se vuelve hacia la

sería, no obstante, que esta pintura hubiese estado realmente en el célebre oratorio del contador don Gonzalo de la Maza, donde es de consenso general que había muchos cuadros y donde tuvo tantas revelaciones la Santa en sus últimos cinco años de vida. Allí sucedió el milagro con el lienzo de Medoro[70], y es muy posible que también hubiese habido una pintura de Pérez de Alesio, el otro importante artista italiano residente en Lima en esos años. La descripción que hacen los biógrafos de una imagen del Niño Jesús que era adorada por la Santa, concuerda en varios puntos con la pintura de Alesio[71].

El Convento de Santa Rosa de las Madres, fue erigido sobre el mismo terreno donde estuvo la antigua casa del contador de la Maza y todavía se guarda recuerdo allí de los sitios exactos donde sucedieron los acontecimientos de los últimos meses de vida de la Santa. En ese convento también se conserva una *Virgen de Belén* de iguales características a las descritas y que seguramente también es una obra de Alesio o de su círculo[72].

Tenemos noticias aun de varias replicas que se preservan en Lima y de otras que han desaparecido. Algunas están en colecciones privadas[73], otras en iglesias, como la que existe en la Catedral de Lima donde estuvo hasta el terremoto de 1746 en la Capilla de Nuestra Señora de los Naranjos[74].

Santa al oir hablar de la Virgen de Atocha. Este último milagro es el que ha sido adaptado a la pintura de la Virgen de la Leche, *el Niño… que estaba mamando y dormido, soltó el pecho y volvió el rostro…* (ANÓNIMO, 1886, 32). A partir de entónces todos los autores repiten la historia. El primero en citar a la Virgen de Belén es BERMÚDEZ, 1827, 128. Ver F. PEDRO LOAYZA, 1619; F. ÁNGEL MÉNDEZ RUA, 1948; P. L. HANSEN, 1668; ANÓNIMO, 1886; MARÍA WIESSE, 1922; CÉSAR MIRO, 1945; P. J. MELÉNDEZ, 1681, II, 345 y sig.

[70] Una representación de la Verónica, por Angelino Medoro, sudó y lloró en cierta ocasión en que Santa Rosa rezaba ante ellas, un milagro es narrado por todos los biógrafos. Loayza, 56, no indica el nombre del pintor. Pero éste es mencionado en el proceso de beatificacion (MENÉNDEZ, 1948, 116), y en todos los demás autores citados en la nota 69. A esta obra y algunas más de Angelina Medoro hemos dedicado un artículo que será publicado por el Departamento de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1969.

[71] En el oratorio habia muchas otras pinturas: … *las imágenes todas del oratorio eran milagrosas, sacándolo del afecto que mostraba Rosa, ya a esta, ya aquella…* (HANSEN, 1668, 205). Es posible que la de Alesio fuera la ya citada del *Niño Jesus hermosamente matizada que parece que sacaba los brazos pequeñitos afuerra de la pintura… para echárselos al cuello y abrazarla....* (Ibid). Lo mismo narra Meléndez: Entre las grandes pinturas que tenia en su oratorio el contador Don Gonzalo de la Maza *era un hermosisimo Nino Jesus con quien se recreaba…y que salia de sus hermosos ojos saetas..y que alguna vez llego a merecer, que alargasen los brazos para abrazarla* (MELÉNDEZ, 1681, 346, 351). La representación del Niño Jesus solo sin la virgen, en desusada. Y por la referencia a la mirada directa de sus ojos y a sus bracitos tan notorios en el cuadro de Alesio, bien podemos preguntarnos si a pesar de todo, no es esa la pintura que hoy esta en el Santuario.

[72] No hemos visto esta pintura por tratarse de un monasterio de clausura, Ver J. FLORES ARÁOZ, 1938, 383. El autor la asocia a la de la Virgen del Niño dormido.

[73] Por ejemplo, en la colección de la señora Anita Fernandini de Naranjo, Lima.

[74] D. ANGULO, 1935, II, 62.

Fuera de Lima, en el Alto Peru y probablemente en el Cuzco, tambien se dio acogida a este tema. M. S. Soria publico un ejemplo cuya vinculacion con el modelo de Alesio es patente[75]. El artista alto-peruano se muestra más pudibundo en la manera de vestir a la Virgen y en su estilo mas blando y curvilineo delata la mano insegura de un imitador provinciano, tal vez habituado a copiar las pinturas de Bitti. Menos evidente es la relación con la *Virgen de la leche en un paisaje*, del seminario de Sucre. Pero esa pintura, que repite un modelo perdido de Rafael, está asociada no solo por el tema, al círculo de Alesio[76]. El prototipo de la Virgen con su cinta en el cabello y su rostro de mentón pronunciado es característico. Una vez más esa obra se percibe una nota mas sentimental que en los originales de Alesio[77].

La popularidad de esta imagen presenta, entónces, a Pérez de Alesio como un artista que logró expresar plenamente el sentir religioso de sus días. A diferencia de lo que sucedió con Bitti y con Medoro, Mateo creó el prototipo de una advocación que alcanzó enorme difusión. Es por eso que el mismo se vió obligado a repetir la pintura diversas veces. Los otros dos artistas vieron sus composiciones copiadas ocasionalmente, pero ninguna que sepamos, alcanzó tal divulgación. No es seguro que la popularidad de la *Virgen de la leche* haya estado relacionada directemente al culto de Santa Rosa antes del siglo pasado; pero desde hace más de un siglo esa vinculación se ha establecido estrecharnente[78].

Las transformaciones que trajo consigo el Concilio de Trento en la iconografía religiosa indujo a que el tema de la Virgen de la leche desapareciera paulatinamente en Europa al comenzar el siglo XVII. No se consideraba digno de la "Reina de los Cielos" representarla con el pecho descubierto y en el humilde quehacer de nutrir a

---

[75] *La Virgen de la leche*, Museo Charcas, Sucre, M. S. SORIA, 1959 a, 25, fig. 3. No creemos que haga falta recurrir a la influencia flamenca pare explicar este obra.

[76] Ver M. S. SORIA, 1956, fig, 65 y 1959 a, 25, El historiador acepta qua puede haber sido pintada en América y recuerda la version de V. Salimbeni, reproducida en P. DELLA PERGOLA, 1958, 87.

[77] *La Virgen de la leche* del Museo de Charcas, (SORIA, 1956, fig. 60) atribuida a *Secuaz altoperuano de Joos van Cleef* es sin duda un caso más híbrido. El velo y el cebello recuerdan los modelos flamencos, pero los *tipos* fisicos de las figuras, y particularmente el del Niño, se aproximan a los ejemplos que hemos examinado.

[78] En la iglesia de Santo Domingo, Lima, en el altar de Santa Rosa hay un gran lienzo moderno de C. Raggi que representa La Apoteosis de Santa Rosa. Entre los atributos que portan los angelitos que la rodean, uno ostentan el cuadro de la *Virgen de la leche*.

su Hijo[79]. Pero la iconografía religiosa del continente americano, a diferencia de lo que se ha pensado hasta la fecha, no seguía paso a paso los indicaciones contrarreformistas europeas. El caso de la Virgen de la leche, cuyas imagenes se repiten abundantemente en el siglo XVI y en el siglo XVIII, es un ejemplo concreto. Otro tema igualmente ilustrativo es el de la Trinidad en la forma de tres personas iguales tan común en la pintura colonial a pesar de que había sido vedado expresamente por el Concilio.

Se comprende la razón por la cual las iglesias americanas no sintieran la necesidad de insistir en la prohibición de estas imágenes. En este continente no existía el peligro de los movimientos reformistas, ni la acerba critica que los luteranos dirigían a la lglesia de Roma. Sin esa brecha el arte religioso de America podía continuar con mayor confianza la tradición iconográfica medieval y renacentista. Y así lo hizo en el caso concreto de la Virgen de la leche.

Los múltiples ejemplos que se conservan del siglo XVIII, como la pintura que se encuentra en el Museo de Arte *(fig. 6),* repiten el tema de Alesio con pocas variantes. Las figuras pierden su consistencia anatómica, se idealizan y vuelven más dulces. La distancia entre las cabezas ha crecido, una orla de flores decora el borde y oro del *estofado* llena con su brillo los drapeados. Pero una comparación del aire soñador y melancólico de la Virgen con el modelo de Alesio, delata inmediatamente el origen de la composición.

En conclusión, la figura de Mateo Pérez de Alesio se perfila como uno de los fundadores de la escuela peruana de pintura virreinaI. Su obra, a igual que la de Bitti y más que la de Medoro, trazo el camino por el cual habrían de dirigir sus pasos los pintores sucesivos que trabajaron en Lima, Cuzco y en las otras regiones del Virreinato. En torno a Alesio trabajo un núcleo numeroso de pintores y asistentes quienes siguieron sus indicaciones y difundieron su estilo: Pedro Pablo Morón, Francisco Bejarano, Francisco García Nieto, Domingo Gil, su hijo Adrián, ademáis de muchos otros citados por los documentos. Y su influencia también

[79] La reaccion contra la desnudez y el deseo de enaltecer la figura de Maria caracterizan el movimiento tridentino. Ver E. MALE, 1951, cap I, II.

puede reconocerse afectando decisivamente el estilo de Bernardo Bitti y de Fray Pedro Bedón, como veremos en seguida.

BERNARDO BITTI

La obra del pintor italiano Bernardo Bitti, de cuya actividad tenemos noticias entre 1575 y aproximadamente 1610 en el Perú, ha sido reconocida y agrupada gracias a la confluencia de la aguda percepción artística del malogrado historiador Martin S. Soria y de la investigación documental del P. Rubén Vargas Ugarte. Estos esfuerzos iniciales, además de algunas nuevas investigaciones, han permitido reconstruir la trayectoria del pintor y esclarecer la decisiva influencia que ejerci6 sobre el arte colonial sudamericano[80].

No obstante, aun no tenemos un conocimiento cabal de su evolución artística. Los numerosos viajes que Bitti realizo por los principales centros urbanos de la época y la manera fragmentaria en que se ha conservado su obra, dejan varios puntos oscuros en el desarrollo de su estilo. Si se toma en cuenta las circunstancias adversas que existen en este continente para la preservación de las antiguas obras de arte, debe reconocerse sin embargo que el número de sus pinturas conservadas es relativamente grande. Esto se debe, sobre todo, a dos factores: a la concentración de las obras de Bitti en las Iglesias de la Orden Jesuita a la cual perteneció, y a la enorme actividad que desarrollo durante su vida en el Perú, donde el solo —con pocos ayudantes— completó la decoración de multitud de iglesias.

Enviado por sus superiores, el Hermano Bitti cumplió a través de su vida un complejo itinerario por ciudades como Lima, Cuzco, Juli, Potosí, Sucre, La Paz, Arequipa y Ayacucho. En muchos de estos lugares, y tal vez en otros más de los cuales aun no tenemos noticias. Bitti residió varias veces con diferentes épocas y siempre que llegaba volvía a tomar el pincel para agregar nuevos lienzos a la constante demanda de ornamentación eclesiástica. Estos viajes continuos y la huella

[80] Los principales estudios acerca de Bitti son: R. VARGAS UGARTE, 1947, 62 y 105; 1955; 19; M. S. SORIA, 1956, cap. II; 1959 b, 176, 318, 321; J. DE MESA y T. GISBERT, 1961; E. HARTH-TERRÉ y A. MÁRQUEZ ABANTO, 1963, 17, 72; R. VARGAS UGARTE, 1963, 17-19, 51-52, 92-94, 112; J. DE MESA y T. GISBERT, 1963, n° 66, 23 y n° 67, 84. Algunas de sus obras fueron publicadas sin mención de su nombre por H. SCHENONE, 1950, N° 3, 44, fig. 13 y 14 y P. KELEMEN, 1951, pl. 174 a. Su influencia en el siglo XVIII es examinada en F. STASTNY, 1963. Su período cuzqueño en J. DE MESA y T. GISBERT, 1962 a, 46.

fragmentaria que ha quedado de este ir y venir, han confundido un tanto la líneas de su evolución estilística. De modo que cuando se descubren nuevas obras fuera del ámbito para el cual fueron pintadas, como la *Virgen y el Nino (fig. 7) y la Oración en el Huerto (fig. 8)* que aquí reseñamos, se presentan algunas dificultades en su ubicación cronológica dentro del panorama de su trajinante existencia de clérigo pintor.

Gracias a la mención que en las Cartas Anuas y en las cr6nicas de la orden se hace de Bitti y de su trabajo[81], se poseen algunos datos concretos sobre los cuales es posible basar una comprensión de la trayectoria del artista. Del cotejo de estos datos con los núcleos principales de sus obras conservadas se obtiene el siguiente esquema:

Su estilo de:	esta representado en:
1575 – 1583	Lima
1586 – 1592[82]	Juli
1596 – 1598	Cuzco[83]
1599 – 1600	Lima[84]

Tambien se deduce con cierta probabilidad que trabajo nuevamente en:

1602	en Juli[85]
y 1603/1604	Arequipa

[81] Las fuentes principales que informan sobre la vida de Bitti son F. MATEOS S. J., 1600; P. JUAN ANELLO OLIVA, 1628-1630; P. ANTONIO DE LA VEGA, 1600. Véanse referencias bibliográficas en SORIA, 1956, 112 y sig.; y J. DE MESA y T. GISBERT, 1963, 28 y sig.

[82] Durante el lapso de 1586 a 1592, acerca del cual no hay noticias como observaron J. DE MESA y T. GISBERT, 1963, 25, sin duda Bitti vivió en Juli. En 1592 había terminado allí cuatro retablos según se desprende de la indemnización que por ellos reclama el Procurador de la Provincia al Virrey y según documentos del Archivo de Roma, citados por R. VARGAS UGARTE, 1963, 92.

[83] La estada de Bitti en el Cuzco en esa época es conocida por la referencia que da el P. A. DE LA VEGA, 1600, 53-54. El P. Manuel Vazquez, rector del colegio del Cuzco desde 1595, concluyó la decoración de la iglesia *con la colgadura de los lienzos, los cuales… hizo el Hermano Bitti con la ayuda del Hermano Jose*. La obra fue concluida por el P. Vazquez antes de fallecer en 1598. Véase M. S. SORIA, 1956, 64, 65.

[84] Poco antes de 1600 Bitti pintó en Lima el gran lienzo de la *Virgen de la Expectaciones* para la Capilla de la Virgen de la O, según las Cartas Anuas de 1600. Vargas Ugarte, 1963, 18. Esa es la tercera estadia documentada de Bitti en Lima.

[85] La presencia de Bitti en Juli entre 1602/1603 se deduce de las obras halladas en la Iglesia de San Juan de esa ciudad cuya terminación o reconstrucción es de esa época, según Cartas Anuas de 1603 citadas por VARGAS UGARTE. 1947, 18, N° 3 (*cubierto con lienzos pintados*) y SORIA, 1956, 54.

En cambio, acerca del importante conjunto de siete pinturas de Sucre no existe documentación que permita fecharlo con exactitud. El grupo de esas obras es el caso único de la decoración pintada de un retablo de Bitti, que ha sido respetada por el tiempo y que ha llegado casi completa hasta nuestros días. Esos lienzos de la iglesia de la Concepción, de Sucre, merecieron la admiración y la envidia de sus contemporáneos y marcan sin duda un hito importante en la obra del artista. Todo indica que fueron ejecutados en el decenio de 1590, poco después de que en 1591 se fundara el Colegio de Chuquisaca, para el cual también pintó Bitti un gran cuadro de *Santiago* [86]. Sabemos con certitud que en ese decenio Bitti estuvo hasta 1592 en Juli[87], en 1592-1593 en Lima, luego de 1596 a 1598 en el Cuzco y finalmente en 1599 otra vez de regreso en Lima[88]. Solo quedan entonces dos lapsos en los cuales pudo haber pintado en Sucre: antes o después del Cuzco. Es muy difícil que lo haya hecho después, por la brevedad del tiempo entre la terminación de su trabajo en el Cuzco y su llegada a la capital. Razones de índole estilística, también permiten deducir que las pinturas de Sucre fueron ejecutadas entre 1593 y 1596[89]. O sea, inmediatamente después de la segunda de sus cuatro estadías en Lima. Esa permanencia en la Ciudad de los Reyes fue breve, entre 1592 y 1593[90], pero tuvo una significación muy especial en su evolución artística, como explicaremos a continuación.

Ya Soria había observado que después de la ligereza rafaelesca del primer estilo limeño de Bitti, contrasta extrañamente la aparición del conjunto de Juli, donde el artista desarrolla una pintura de gran vigor monumental con figuras frontales y Drapeados majestuosos[91]. El impacto del grandioso paisaje andino y de la imponente extensión del Altiplano suscitaron sin duda en el artista italiano esa profunda transformación. Bernardo Bitti busco adrede, o tal vez sin percibirlo, una

[86] El P. Manuel Vazquez, quien llamó a Bitti al Cuzco, en 1596, fundó en Julio de 1591 el Colegio de Santiago, en Sucre (P. F. MATEOS; 1600, 335). Para ese colegio pintó Bitti un gran lienzo del santo patron. VARGAS UGARTE, 1947, 63.
[87] Véase nota 82.
[88] Véase nota 84.
[89] Cronologia para las obras de Sucre tambien aceptada por SORIA, 1956, 59, 60.
[90] En 1592-1593, Bitti trabaja en Lima y cumple pedidos para otras ciudades del Virreinato, según Cartas Anuas, en archivo de Vargas Ugarte citadas por J. DE MESA y T. GISBERT 1963. 25 y nº 23.
[91] M. S. SORIA, 1956, 60.

adaptación de los personajes de sus lienzos al ámbito de esa naturaleza inusitada para el y cuya inmensidad lo impresionó hondamente.

Igualmente significativo y definido es el nuevo cambio que se opera en el estilo de Bitti cuando emprende el conjunto de Sucre. Esa obra es la más importante acometida por el artista después de Juli, pero en ella desaparece el efecto imponente del Altiplano. En cambio, se acentúa la emotividad religiosa de sus primeras obras, teñida esta vez por un aire más melancólico. Aparecen desde ahora sus conocidas Vírgenes de cabezas inclinadas, se intensifican los movimientos en "ese" de los mantos y la nerviosidad de las manos[92]. Los rostros, que en Lima eran circulares y en Juli tuvieron contornos ovalados con mentones de ángulos fuertes, en Sucre son de rasgos afilados, de frente redonda, boca pequeña y barbilla que termina en punta. Desde entonces Bitti ya no va a sufrir ningún cambio brusco en su estilo. Permanecerá fiel a esta manera hasta el final de su vida. Tan solo con los años se intensifica la inquietud y crece el movimiento de los drapeados, como sucede en las *Vírgenes de Arequipa*. En algunos casos se exacerba la expresión emocional, pero básicamente el prototipo de sus figuras femeninas ya no varía. Este es el estilo cuyo impacto será tan notorio sobre la futura pintura virreinal peruana y sudamericana.

La transformación que se opera entre las obras de Juli y las pinturas que la siguen inmediatamente después en Sucre, es tan rotunda y notoria, que cabe preguntar si no hubo algún agente externo que cause esta metamorfosis.

En 1592 Bitti concluyó las obras en las iglesias de Juli[93]. Ese mismo año regresó a Lima después de haber trabajado dos lustros en las alturas andinas virtualmente solo y alejado de todo contacto con el mundo artístico de sus orígenes. Al llegar a la capital del Virreinato se enteró de que desde hacía varios años vivía en la ciudad un nuevo artista romano de gran renombre. Ese pintor se llamaba Mateo Pérez de Alesio. En 1590 ya había ganado el título de pintor del

[92] Tambien Soria reconoció esta vuelta al estilo limeño en la *Virgen imponiendo la casulla a San Ildelfonso,* de Sucre. Por otro lado en la figura de María de esa pintura, que es la única en Sucre que no sigue el patrón de la cabeza ladeada, el malogrado historiador la señaló como una pieza clave que permite ligar al inusitado estilo monumental de Juli con el resto de la "obra" del herrnano jesuita. Loc. cit.
[93] Ver nota 82.

virrey y en esa época estaba dedicado de lleno a decorar algunos retablos importantes de la iglesia de Santo Domingo[94]. Su manera de pintar ya se había impuesto en el gusto de la ciudad y era imitado por discípulos y seguidores.

En las páginas anteriores hemos examinado una obra característica de Alesio, que es la única autentificada que se conoce de él en America hasta el momento. Esa *Virgen de la leche* obtuvo enorme popularidad y representa por eso con toda claridad el estilo de Alesio tal como afectó la corriente artística de sus días. Una comparación de esa pintura con las que Bitti ejecutaba en Sucre y más tarde en otras ciudades, permite constatar una evidente e innegable semejanza. Se deduce de esa similitud que Bitti asimilo rápidamente el nuevo estilo que Alesio trajo de Europa y lo adoptó, como si fuera propio, con tanta mayor facilidad cuanto que sus ingredientes coincidían con las tendencias de su propia formación italiana. Y la misma influencia ejerció Alesio sobre otros artistas que trabajaban en Lima en esos días, como sucedió con el Fray Pedro Bedón.

La figura de María en la *Virgen de la leche (fig.1),* de Alesio, es de un "tipo" muy definido. Su cabeza esta suavemente inclinada hacia un lado, en actitud melancólica y meditativa. El aspecto de su rostro nos es familiar por su similittid con la descripción que hemos hecho anteriormente de sus obras sucrenses de Bitti. Frente amplia, boca pequeña y un contorno que se perfila hasta concluir en una barbilla pequeña y redonda. Ese mismo es el aspecto que adoptaran todas las Vírgenes que Bitti pintará a partir de 1593, en Sucre, Cuzco, Arequipa y Ayacucho. Los ejemplos más evidentes son: la *Virgen con el Niño y San Juan,* la *Natividad* y la *Anunciación*, de Chuquisaca; la *Inmaculada Concepción*, del Cuzco, donde extrañamente el artista ha dirigido los ojos de María hacia lo alto, pero sin abandonar por eso la nueva convención alesiana de la cabeza gacha con su efecto melancólico. La misma influencia denotan pinturas como la *Virgen del gorrión*, del Cuzco, que debe ser obra de un artista del círculo de Bitti. Y en Arequipa sobre todo la *Virgen con el Niño*

[94] El 7 de Julio de 1592, Mateo Perez de Alesio concertó con la viuda de Francisco de Aliaga y de los Rios la hechura de un retablo para *la capilla que la contratante poseia en el Monasterio de Santo Domingo*, (Notario Diego Martínez 1592, fº 1482). Debo esta informacion a la gentileza del doctor G. LOHMANN VILLENA, a quien agradezco que me haya permitido consultar los datos que posee en su archivo acerca de Perez de Alesio.

abrazado y, en menor grade, la *Virgen Candelaria*, de la iglesia de la Compañía.

Un caso especial es la *Virgen de la leche*, de Ayacucho, señalada por P. Vargas Ugarte[95]. Esa obra, lamentablemente muy repintada y adulterada, es la que mas se aproxima al prototipo de Alesio. La actitud general de María y su mano de índice extendido sobre el pecho son significativos. El Niño, en cambio, es una copia del que aparece en la *Natividad*, de Sucre. Ese Niño Jesús, como todos los que pinta Bitti, es presentado frontalmente al espectador. Su posición recuerda en algo a los ejemplos milaneses y se adapta inadecuadamente al resto de la composición.

Por otro lado, la *Virgen con el Niño*, del Seminario de Sucre, atribuido por M. S. Soria a un secuaz de Bitti[96], a raíz de estos nuevos datos debe considerarse como una obra surgida del círculo de Alesio.

Hay algunas excepciones a esta aceptación irrestricta por parte de Bitti del estilo de Alesio. Una de ellas es la Virgen de la O *(fig. 9)*, gigantesco lienzo de la iglesia limeña[97] pintado en 1599-1600; otra es el conjunto de obras que Bitti pintó en Juli, en 1602. La razón de esta desviación notoria de su nueva modalidad es que el artista jesuita siempre tomaba en consideración la unidad estilística de las iglesias que decoraba. Por eso la Virgen de la O tiene tantas semejanzas con la Candelaria y con la Coronación de la misma iglesia, a pesar de ser de épocas distintas. Lo mismo sucede en Juli. Inspirado por sus propias obras de más de diez años atrás, Bitti reencuentra el aliento monumental y grandioso de sus primeras creaciones al pintar las nuevas figuras de santas y las escenas de la Vida de San Juan Bautista en la iglesia dedicada a ese Santo. Sólo la agitación de los drapeados indican que las nuevas preocupaciones formales del siglo naciente también llegaban al lejano Altiplano.

---

[95] R. Vargas Ugarte, 1963, 58. Fig. 99 b.

[96] M. S. SORIA, 1956, 72, fig. 38.

[97] R. VARGAS UGARTE, 1963, p. 18 y fig. 88. A pesar de las restauraciones que sufrió este lienzo se encuentra en bastante buen estado. En 1801 fue retocado por el pintor sevillano José del Pozo, quien no tuvo escrúpulos en "refrescar" los colores de las figuras como aún se percibe. Mucho más recientemente volvió a ser limpiado y repintado en algunas zonas con similar falta de respeto por la obra original. En este último tratamiento se recubrió con color el texto en el cual Pozo dejaba constancia de su labor.

Fig. 1. Pérez de Alesio, Virgen de la leche. Colección privada, Lima.

Fig. 2. Pérez de Alesio, Sagrada Familia. Grabado según Rafael.

Fig. 3. Rafael. Sagrada Familia del roble. Museo del Prado.

Fig. 4. Grabado anónimo. Sagrada Familia del roble según Rafael. Albertina, Viena.

Fig. [illegible] Mario de Bavaria, Virgen de la leche, grabado, Albertina, Viena

Fig. [illegible] Anónimo, siglo XVIII, Virgen de la leche, Museo de Arte Lima

Fig. 7 — Bernardo Bitti. La Virgen y el Niño. Colección Pedro de Osma, Lima.

Fig. 8 — Bernardo Bitti. La oración en el huerto. Museo de Arte, Lima.

Fig. 9. Bernardo Bitti. La Virgen de la O.
Iglesia de San Pedro, Lima.

Fig. 10. Círculo de Bitti, La Virgen y el Niño.
Colección Dra. Berta Pareja, Lima.

Fig. 11. Bernardo Bitti, Ángel: pormenor de la figura 8.

Fig. 12. Bernardo Bitti, Apóstoles dormidos: pormenor de la figura 8.

Fig. 13. Bernardo Bitti, Judas y los soldados; pormenor de la figura 8.

Fig. 14. Fr. Pedro Bedón, La Virgen del Rosario. 1588. Dibujo en el Libro de la Cofradía del Rosario, Quito.

Fig. 15. Fr. Pedro Bedón. Virgen con el Niño. Colección Pedro de Osma, Lima.

Fig. 16. Firma de Pérez de Alesio.

La Virgen y el Niño

Otro ejemplo de la vinculación entre Bitti y Alesio se encuentra en un pequeño lienzo de la *Virgen y el Niño (fig. 7*), que hemos identificado recientemente en la colección de P. de Osma de Lima. Es ésta la primera pintura de pequeñas dimensiones (no pasa de los 40 centímetros) que se conoce de Bitti, del género que pintó para los interiores domésticos y para las celdas de religiosos. La obra está ejecutada al óleo, como todas sus pinturas[98], en colores claros y vivaces de azul y rojo. Es de lamentarse que el fondo ha sido dorado inescrupulosamente y decorado con un diseño arquitectónico en época reciente.

Es una obra relativamente tardía dentro de la producción del artista, que recuerda, por la relación entre las dos figuras, a las pinturas de Arequipa. El trazo algo fatigado en la expresión melancólica y sentimental del rostro indica repetición. Una fecha avanzada es sugerida también por la búsqueda de novedad y por los efectos de elegancia y de movimiento lineal obtenidos en la curiosa distribución de los dedos. El amplio velo que cubre la desnudez del Niño es un elemento que tampoco aparece en las pinturas más tempranas del artista, en las cuales el Niño siempre está desnudo. Hay una referencia documental a muchas piezas más pequeñas [de la mano de Bitti] con que están enriquecidas las celdas de casa, en el Cuzco[99]. Este es el aspecto que tenían sin duda algunas de ellas.

Este lienzo denota hasta que punto Bitti fue susceptible a los modelos creados por Alesio. No sólo las pequeñas dimensiones relacionan esta imagen con la Virgen de la leche. Aún más claramente se observa esa vinculación en la manera cómo se unen las cabezas de Madre e Hijo y la actitud general de María, que recuerda notoriamente al estilo del pintor romano. No obstante, Bitti conduce a extremos

---

[98] Se ha afirmado reiteradamente que Bitti pintó a la témpera, sin embargo es bien sabido que la témpera ya no era usada en el siglo XVI. Un examen de la capa pictórica de los cuadros de Bitti denota claramente que éstos han sido pintados al óleo. Lo mismo indican los documentos. Al referirse a los cuadros de Bitti para la Compañía, del Cuzco, P. A. VEGA, 1600, 53, dice *Están los dichos lienzos y figuras de pincel al óleo.* Y otros artistas hacen lo mismo, como Melchor de Sanabria, que pintó también en el siglo XVI el retablo para la iglesia del hospital de Santa Ana con muchas figuras *lejos al óleo, de finos colores, estofados, brulescos y esgrafiduras*. Citado por MARCO DORTA, 1950, II, 471-472.
[99] P. A. DE LA VEGA, 1600, 53-54.

más sentimentales aquellos rasgos que en Alesio conservan una mayor mesura clásica.

En una colección limeña existe una copia de procedencia cuzqueña[100] de esta Virgen y el Niño *(fig. 10)*. Su origen, vinculado a la orden de la Compañía de Jesús, confirma la impresión anticipada por el estilo de la obra: que se trata de una versión hecha en el primer tercio del siglo XVII por un artista provinciano directamente influenciado por Bitti. Las diferencias con el original indican el esfuerzo de un artista ingenuo que sigue paso a paso su modelo, pero, que sin quererlo, distorsiona la imagen y acentúa el carácter lineal de la anatomía. Se obtiene así una obra *naive* e imperfecta, pero de intensa emoción.

La Oración en el Huerto

Del conjunto de obras que Bitti pintó en el Cuzco cuando fue llamado por el P. Manuel Vázquez, en 1595, se daban por perdidos *los lienzos encajados y asentados en las paredes de la capilla mayor, que son ocho y contienen los principales misterios de la Vida y muerte de Cristo nuestro Salvador y de la Virgen Santísima...*[101]. Uno de ellos es tal vez la Oración en el Huerto *(fig. 8)*, que hemos hallado recientemente en los depósitos del Museo Nacional de Historia. El lienzo proviene de la colección Yábar, del Cuzco, y fue adquirido por el Estado hace aproximadamente catorce años. Hoy día la pintura se encuentra en exhibición en el Museo de Arte, de Lima[102].

El origen cuzqueño del cuadro, sus rasgos estilísticos y sus dimensiones, bien pueden hacer pensar que se trata de uno de la serie de ocho lienzos ejecutados para

---

[100] Colección de la doctora Berta Pareja. La pintura proviene de la Hacienda Juqui de la provincia de Calca, Cuzco. Esta hacienda fue de propiedad de la Orden de la Compañía de Jesús y pasó luego a poder de la familia Olazábal y Bobadilla de Pareja. El lienzo ha sido repintado en época posterior con una orla de flores y decorado con el característico *estofado.*

[101] P. A. DE LA VEGA, loc. cit.

[102] La colección Yábar fue formada en el Cuzco durante largos años por el señor Alberto Yábar Palacios. En el año 1956 fue adquirida por el Estado para que sus piezas enriquezcan los fondos de los museos nacionales. Un grupo de las pinturas cuzqueñas está en exhibición en el Museo de Arte, desde 1959. *La Oración en el Huerto* se encontraba guardada hasta no hace mucho en los depósitos del Museo Nacional de Historia. En vista de su valor artístico más que histórico, fue gentilmente prestada para ser exhibida en el Museo de Arte. Su atribución al Hermano Bitti fue confirmada por José de Mesa y Teresa Gisbert, quienes tuvieron la oportunidad de verla cuando ya se encontraba en exhibición en el Museo de Arte.

la Compañía. Cuando el P. Antonio Vázquez, quien describe la obra de Bitti de esa época en el Cuzco, se refiere a la *Coronación* que pintó para la portería del Colegio la califica junto con otro cuadro como *dos lienzos grandes de pincel y al óleo*. La C*oronación* mide 1,85 de alto x 1,25 de ancho. En comparación con esas medidas puede pensarse que las dimensiones de la *Oración* (1,17 x 87 centímetros) no fuesen consideradas por el P. Vázquez ni muy grandes como para merecer una mención especial, ni tan chicas como las pinturas para interiores domésticos a que se refiere en el mismo párrafo[103]. La *Inmaculada,* pintada como pieza central de un altar, mide menos del doble: 2,13 x 1,38 metros.

Varios rasgos de esta pintura indican su vinculación al estilo del conjunto de Sucre. Sobre todo la figura de Cristo, que está envuelta en el manto de manera semejante a la Virgen de la Anunciación, así como el elocuente gesto que hace este personaje con la mano sobre el pecho, actitud que también tiene equivalente en la *Natividad* y en el *San Juan Evangelista*[104]. Esas similitudes confirman la continuidad estilística entre las obras de Sucre (1593-1595), pintadas por Bitti bajo la influencia de Alesio, y las del Cuzco (1596-1598), que fueron ejecutadas inmediatamente después, como explicamos anteriormente.

Son novedosos, en cambio, en esta obra el ángel portador del cáliz y la preocupación por el paisaje. El primero tiene un perfil más clásico y rafaelesco de lo que es habitual en las obras de Bitti *(fig. 11)* y esto se debe tal vez a la renovación que significó, para el artista, su contacto de pocos años antes con Alesio[105]. El paisaje, por otro lado, como toda la pintura paisajista de la época, denota influencia flamenca en su perspectiva lejana de montañas y su coloración. Este ensayo anticipa los lienzos en que Bitti tratará el paisaje con más insistencia en el grupo de San Juan, en Juli. Pero es un intento aún imperfecto. Los primeros planos son rígidos y crean una sensación de bambalinas artificiales y sin continuidad espacial. El grupo de los apóstoles dormidos *(fig.12)* también indica, más marcadamente que

---

[103] Véase nota 99.

[104] Reproducidos en SORIA, 1956, figs. 29, 30, 33; VARGAS UGARTE, 1963, fig. 92 a.

[105] El ángel con su peculiar tratamiento del cabello levantado, se repite en los ángeles de la *Coronación de la Virgen* de la Iglesia de la Merced, Cuzco, reproducida en J. DE MESA y T. GISBERT, 1962 a, fig. 17.

en ninguna otra obra de Bitti, influencias de modelos nórdicos. Ya en esa época empezaban a circular en el Perú las estampas flamencas y germánicas[106], que tanta repercusión habrían de tener más tarde y que sin duda llegaron a manos del pintor. Plenamente manieristas y curiosas en su canon alargado son las figuras de escala cinco veces menor del grupo de soldados que viene a prender a Cristo (*fig. 13*).

En resumen, Bernardo Bitti es indiscutiblemente un pintor de gran importancia en la formación del arte sudamericano. El volumen insuperado de su obra y la calidad de ésta, destaca en la producción de la época formativa. Pero no debe olvidarse que Bitti no estuvo solo en el Perú. Trece años después de él llegó Mateo Pérez de Alesio a Lima. Y a juzgar por la difusión que alcanzó la única pintura acreditada que conocemos de Alesio en el Perú, este pintor romano también ocupó un lugar preponderante en la corriente artística peruana. El vigor de esa influencia sobre el medio pictórico de la época es notorio sobre todo en la fluctuación repentina que señala la obra de Bitti a partir de sus lienzos de Sucre (1593-1595). Es en esas pinturas donde surge el "tipo" habitual de las Vírgenes de aire melancólico del pintor jesuita. Y el prototipo de esa dulzura femenina con su tinte de tristeza, se encuentra en la *Virgen de la leche*, de Mateo de Alesio.

El encuentro de Bernardo Bitti con Pérez de Alesio se realizó en 1592, un año antes de que el hermano pintor iniciara sus trabajos en Sucre. En esa fecha se sabe que volvió a Lima, después de una ausencia de diez años. Alesio trabajaba en esa época en la iglesia de Santo Domingo. Ambos artistas tenían la misma edad, pero el romano estaba en condiciones de superioridad sobre Bitti por haber permanecido hasta una edad madura en Europa, donde sus obras fueron altamente apreciadas. Bitti, en cambio, abandonó Italia a los 25 años, todavía joven e inexperto. Se comprende que después de haber estado 17 años trabajando en América fuera permeable a las novedades que traía Alesio recién llegado del Viejo Mundo.

[106] Como por ejemplo la colección de grabados de Durero que trajo Alesio. Ver nota 30 y F. STASTNY, 1967, 34.

FRAY PEDRO BEDÓN

La figura de Fray Pedro Bedón resalta a finales del siglo XVI y comienzos del XVII no sólo por su actividad en el campo religioso en Quito y en Nueva Granada, sino sobre todo por su participación destacada en la vida intelectual y artística[107]. Como pintor desarrolló una obra considerable en las ciudades de Quito, Santa Fe y Tunja y agrupó en torno suyo a numerosos discípulos y colegas en la Cofradía del Rosario[108]. Se le considera, por eso, como uno de los fundadores de la escuela pictórica quiteña y como uno de los importantes artistas que difundieron el estilo manierista en Sudamérica.

Son datos conocidos acerca de su biografía, que nació alrededor de 1556 en Quito, hijo de un español con una quiteña, que desde joven mostró vocación religiosa y apego por la Orden Dominica y que, en 1576, viajó a Lima para graduarse en teología en la Universidad de esa ciudad. Después de largos años volvió a Quito, donde, en 1588, organizó la Cofradía del Rosario. A comienzos del decenio de 1590 viajó a Santa Fe de Bogotá, y a Tunja, ciudades en las cuales decoró las iglesias de su orden. Retornó a su ciudad natal en 1598 y participó en el Capítulo Provincial. En 1600 dedicó sus energías a la construcción del Convento de la Recoleta. En 1618 fue elegido Provincial y murió en 1621[109].

Los años que Fray Bedón pasó en Lima son de gran importancia en su vida,

---

[107] J. M. VARGAS, 1955, 8 y sig.

[108] Figuran en los registros de la Cofradía como pintores: Andrés Sánchez Galque, Alonso Chacha, José y Antonio Gocial, Felipe, Jerónimo Vileacho, Sebastián Gualoto, Juan Francisco Guajal, Juan Greco Vázquez y Juan Díez Sánchez. J. M. VARGAS, 1944, 195. No todos deben considerarse como sus discípulos. Por lo pronto la única obra conocida de Sánchez Galque en el Museo de América de Madrid (Retrato de los mulatos don Francisco Arobe y sus dos hijos), muestra a un pintor que posee mayor dominio técnico y mayor soltura que el propio Bedón. Reproducido en MARCO DORTA, 1950, II, fig. 420.

[109] Las principales menciones a la Vida y obra de Bedón se hacen en FRAY JUAN LÓPEZ, una biografía publicada en 1621. Citado por J. M. VARGAS, 1967, 62; J. MELÉNDEZ, 1681, 567; F. A. DE MONTALVO, 1687; A. DE ZAMORA, 1701, lib. IV, cap. IX; J. G. NAVARRO, 1925 a 1952; J. M. VARGAS, 1944, 50 y sig., 110, 195; J. G. NAVARRO, 1945, 79, 157, 158, 166; E. HARTH-TERRÉ, 1945, 63; R. VARGAS UGARTE, 1947, 59 y 1955, 18; G. GIRALDO JARAMILLO, 1948, 36, 37; J. M. VARGAS, 1949, 6, 39, 108-110; MARCO DORTA, 1950, n, 466; J. M. VARGAS, 1955, 8; M. S. SORIA, 1956, 76, 120, n° 68; J. G. NAVARRO, 1958; M. S. SORIA, 1959 b, 318, 395, n° 70; J. M. VARGAS, 1962, n° 100; E. HARTH-TERRÉ y A. MÁRQUEZ ABANTO, 1963, 29, 71; J. DE MESA y T. GISBERT, 1963, n° 67, 87. J. M. VARGAS, 1964, 33; 1967, 49, 59-67; J. M. VARGAS, *Historia de la Provincia Dominicana de Santa Catalina de Quito* [?] Citado por HARTH-TERRÉ, 1945, 63.

porque es en esta ciudad donde obtuvo su formación religiosa y artística. Llegó a la Ciudad de los Reyes a los 20 años y completó sus estudios de teología y artes en la Universidad. También fue allí donde se inició en las artes plásticas y donde empezó su carrera de pintor.

El cronista Fray Juan Meléndez otorga los datos más completos acerca de su vida y de sus viajes[110] y es la fuente más recurrida para conocer su biografía. *Por no perderse en la ociosidad, escribe el cronista al referirse a su formación en Lima, ...se ocupaba en pintar cuadros de Cristo nuestro Señor y de su Madre Santísima, y de otros Santos, que hacía con gran primor...* [111]. A pesar de que Meléndez no indica con quien pudo Bedón haber aprendido a pintar, los primeros historiadores que se ocuparon de su actividad artística, interpretaron los datos que otorga el cronista en el sentido de que el fraile quiteño se había iniciado en el arte con Mateo Pérez de Alesio, cuyo nombre es ampliamente citado por Meléndez[112] y por ser este artista el que decoró varios retablos importantes en la iglesia de la Orden Dominica.

El distinguido investigador Emilio Harth-terré fue el primero en observar que había una incongruencia entre la fecha de llegada de Pérez de Alesio a Lima y entre la que habitualmente se reconocía para la permanencia de Bedón en la misma ciudad[113]. El uno estaba en Sevilla todavía en 1587 y el otro ya habría vuelto a Quito en 1585-1586. Más tarde M. S. Soria, en su obra fundamental sobre la pintura del siglo XVI, repite este argumento y adjudica la formación artística de Bedón a Bernardo Bitti, quien trabajó en Lima precisamente en los mismos años: 1575-1583[114].

En confirmación de esta hipótesis, Soria destaca en el estilo de la única obra

---

[110] J. MELÉNDEZ, loc. cit.

[111] Ibid. I, 568. El texto completo es: *Era hombre muy penitente y muy dado a la oración, y el tiempo que le sobraba de esto, y de su grande estudio, por no perderse en la ociosidad, que a tantos buenos espíritus ha sabido perder y destruir, se ocupaba en pintar cuadros de Cristo nuestro Señor y de su Madre Santísima, y otros Santos, que hacía con gran primor, y se hallan pinturas de sus manos en la Provincia de Quito, y en el Convento del Rosario de Santa Fe del Nuevo Reyno, que en su modo descubren y manifiestan la devoción del pintor.*

[112] Meléndez se refiere a las pinturas que decoraban la iglesia de Santo Domingo *todas de manos... de aquel famoso Romano Mateo Pérez de Alesio.* Ibid. 48, 55, 56. Por ser ésta la orden a que perteneció Bedón, los historiadores lo asociaron a Alesio. Véase J. M. VARGAS, 1955, 11; 1964, 33.

[113] E. HARTH-TERRÉ, 1945, 63; MARCO DORTA, 1950, 466, repite que hubo relación entre Alesio y Bedón.

[114] M. S. SORIA, 1956, 76.

atribuida con certeza a Fray Pedro[115], una relación definida con la Virgen con el Niño y San Juan Bautista, Sucre, de Bitti. El dibujo de la Virgen del Rosario (*fig. 14*), en el libro de la Cofradía de Quito, realmente muestra una estrecha vinculación con las Madonas melancólicas de Sucre, del artista jesuita. Un mismo ideal religioso y el mismo modelo artístico inspiraron a esas obras. Con la comprobación de esta influencia de Bitti sobre el P. Bedón se corroboraba la importancia del pintor italiano, cuyo estilo se veía irradiar de este modo sobre los principales centros artísticos de Sudamérica, a saber: Lima, Cuzco y el Alto Perú hacia el Sur; Quito, Bogotá y Tunja hacia el Norte[116].

Hasta aquí el esquema parecía claro y sencillo. Pero el reciente descubrimiento de una pintura de Pedro Bedón, en Lima, vuelve a abrir un interrogante sobre las relaciones entre el religioso quiteño y Pérez de Alesio. Es posible que haya habido un contacto entre ellos, a pesar de todo.

La Virgen con el Niño

En la colección Pedro de Osma, de Lima, existe una pintura de la Virgen con el Niño *(fig. 15)* que, aunque no ostenta firma, es atribuible con toda certeza al Padre Bedón. El rostro de María puede considerarse como una réplica del dibujo en el libro de la Cofradía del Rosario (*fig. 14*). Los mismos ojos de párpados rectos, el mismo contorno sinuoso, la boca encogida y la barbilla minúscula y sobre todo el mismo modo curioso y equivocado de trazar la unión entre el cuello y la cabeza. Todo indica que es una misma mano la que trazó ambas obras. Pero en la pintura limeña la Virgen sujeta con una mano de largos dedos manieristas a un pequeño

[115] La única obra indudable de Bedón conocida hasta la fecha era el dibujo de la Virgen, del libro de la Cofradía del Rosario, de Quito. Todas las demás que se le atribuyen o están tan repintadas que son irreconocibles (como la Virgen de la Escalera) o son de estilo muy distinto al de las dos obras auténticas que ahora se conocen. Las dos pinturas sobre vidrio del convento de Santo Domingo, Lima, reproducidas en J. M. VARGAS, 1944, 195, son obras barrocas tardías. Tampoco corresponden los dos santos del Museo de Santo Domingo (reproducidos en J. M. VARGAS, 1967), al estilo de Bedón, aunque sí son de la época. M. S. SORIA, 1959 b, 395, n° 70, también pone en duda los libros iluminados de Quito.

[116] M. S. SORIA, 1956, 72 y sig.; y J. DE MESA y T. GISBERT, 1963, II, 86.

Niño, quien de espaldas al espectador, voltea el rostro para mirar fuera del cuadro. El Niño está envuelto en un paño blanco que cruza diagonalmente su espalda y deja al descubierto el hombro y el brazo izquierdo. En esa misma mano sujeta una flor. Una vez más, como en otras obras de esa colección, el fondo de la pintura ha sido cubierto modernamente con pan de oro.

Este Niño repite casi literalmente el modelo creado por Alesio en su *Virgen de la leche (fig.1)*. Todo coincide, la posición de la cabeza, el hombro al descubierto y el paño cruzado sobre la espalda, el brazo desnudo. Tan solo que la copia de Bedón es rígida y arcaica en su trazo, si se la confronta a la fluida armonía del pincel de Alesio. Y otra diferencia es que el religioso transformó la escena púdicamente para no mostrar la desnudez de María. Comparadas las dos pinturas, recién se comprende el verdadero origen de la Virgen, de Bedón. Es de Mateo de Alesio de quien procede ese cuello corto, esos labios y ese mentón tan pequeño, esos ojos melancólicos. No se dan ni los escotes rectangulares de Bitti, ni sus drapeados de pliegues acartonados, ni sus largos cuellos manieristas, cuya presencia hubiera sido normal en un discípulo, al parecer, tan vinculado a él. Tampoco está la cabeza de la Virgen inclinada fuertemente a un lado, como es habitual en el jesuita, sino que el rostro se mantiene en un ángulo recto, semejante al modelo de Alesio.

Ante esta confrontación toma sentido la correcta constatación de M. S. Soria, quien reconoció una afinidad entre la *Virgen del Rosario* (fig.14), de Bedón, y las *Madonas de Bitti del tipo de la de Sucre* [117]. Efectivamente existe un vínculo entre ambas, pero es una relación indirecta. Fray Pedro Bedón no pudo haber conocido en Lima, antes de volver a Quito (antes de 1588), las pinturas que Bitti habría de crear en Sucre muchos años después (1594). La explicación de estas semejanzas se encuentra en que tanto Bitti como Bedón partieron de un modelo común, modelo que no es otro que el que introdujo Pérez de Alesio en el Perú.

Un nuevo examen de la cronología de la estada de Bedón en Lima y de su regreso a Quito mostrará que un encuentro entre Alesio y el pintor dominico no

[117] M. S. SORIA, 1956, 76.

queda enteramente excluido. El artista romano zarpó de España con destino al Perú probablemente en el penúltimo mes de 1587 y debió llegar a Lima a comienzos de 1588[118].

En lo que se refiere a Fray Bedón se ha dicho indistintamente que volvió a Quito en 1585, 1586 o 1587[119]. El origen de estas afirmaciones se encuentra en Meléndez, quien narra que el pintor viajó a su ciudad natal a raíz de la creación de la provincia dominica de Quito[120]. Esta fue fundada oficialmente en 1584, pero el Padre Jorge de Sosa, nombrado primer Provincial, se hizo cargo de su nueva jurisdicción recién en 1587[121]. Si añadimos a esta fecha el dato que relata el propio cronista dominico, de que Fray Bedón tuvo dificultad en abandonar Lima porque sus superiores no lo quisieron dejar partir, es perfectamente legítimo deducir que aún haya podido estar en Lima a comienzos de 1588[122]. En octubre de ese año se le encuentra documentado en Quito[123], y en el mismo año está fechado el Libro de la Cofradía del Rosario, cuyo registro inició el Padre Bedón[124].

Se concluye de estas consideraciones, que no deja de ser factible que Alesio y Bedón hayan coincidido en Lima en la primera mitad de 1588.

Sin duda que su aprendizaje pictórico inicial lo realizó Fray Bedón con Bitti o indirectamente bajo su influencia, en Lima, entre 1576 y 1583. Pero, en 1588, cuando llega Alesio y cuando pudo haberse realizado su encuentro con el religioso

---

118 Véase nota 10.

119 Por ejemplo: MARCO DORTA, 1950, n, 466; J. M. VARGAS, 1964, y 1944, indican 1585; J. M. VARGAS, 1967, 61, indica 1586; y J. M. VARGAS, 1955, 12, señala 1587. Al respecto se ha mencionado la carta que Fray Bedón escribió a Felipe II en 1598 reclamando la creación de una universidad en Quito. M. S. SORIA, 1956, 120, n° 68, cita que leyó Artes por trece años y deduce de allí su retorno en 1585. Pero el texto integro es distinto: ... e*n este Convento [Quito], ... yo he leido Arte y Teología, por tiempo de trece años y en el Nuevo Reino cuatro años*... Citado por J. M. VARGAS, 1967, 64. Sumados ambos lapsos se obtiene un total de 17 años, lo cual adelantaría su retorno a 1581, fecha improbable. Es sabido que estas afirmaciones deben tomarse con escepticismo. No era frecuente en los documentos antiguos una gran exactitud en el recuento de los años. Con mayor razón cuando hay interés de por medio para hacer aparecer como más prolongados sus años de servicios.

120 J. MELÉNDEZ, 1681, I, 568.

121 J. M. VARGAS, 1955, 11 y sig. El P. J. de Sosa viajó de España con destino a Quito el 5 de octubre de 1586, con veinticinco compañeros y no pudo haber llegado antes de 1587 a América.

122 J. MELÉNDEZ, loc. cit.

123 J. M. VARGAS, 1967, 63. El 1° de octubre de 1588, Fray Bedón, quien era excelente quechuista, expidió un certificado de competencia en ese idioma a Cristóbal Tamayo. Debe recordarse también que Meléndez escribe casi un siglo después de que sucedieran los acontecimientos que narra, de modo que ninguna de sus afirmaciones en relación a fechas pueden tomarse como realidades comprobadas. Por ejemplo, al referirse al retorno de Bedón a Quito, asegura que en ese entonces era provincial Fray Rodrigo de Lara. Sin embargo es sabido que Fray Lara ocupó el cargo de provincial en 1595. Véase J. M. VARGAS, 1967, 54.

124 J. M. VARGAS, 1944, 50; y 1967, 61.

quiteño, Bitti estaba en las alturas andinas desde hacía tiempo considerable, cuatro o cinco años. Sus enseñanzas ya no serían tan vívidas para Bedón y el círculo de seguidores que quedó en Lima. En esas circunstancias, la influencia de Alesio cayó en un terreno propicio y receptivo, que inmediatamente acogió con entusiasmo sus ideas. Lo mismo sucederá algunos años más tarde con el propio Bitti, como hemos visto más arriba.

Nuevos documentos o nuevas obras podrán confirmar o negar esta hipótesis acerca del encuentro de Alesio y Bedón, en Lima. Pero permanecerá como una realidad innegable y tangible la estrecha vinculación estilística entre las pinturas de ambos artistas[125].

De este modo la figura de Pérez de Alesio toma una nueva dimensión en la pintura sudamericana. Su influencia marcó un cambio radical en el estilo de Bitti y se difundió a través de la laboriosa actividad del jesuita en las numerosas ciudades del Sur. Por otro lado, Fray Pedro Bedón recibió la lección de su arte y llevó un eco de ese lenguaje italiano a Quito y Nueva Granada. Se cubren así los principales centros artísticos de la América del Sur. No dudamos que con el tiempo se encontrarán otras obras de Alesio que aún permanecen sin identificación y que permitirán que se comprenda más claramente la posición destacada que ocupó en la formación del arte virreinal hispanoamericano.

FRANCISCO STASTNY

[125] Pueden hallarse otras hipótesis para explicar esa relación. E. HARTH-TERRÉ, 1945, 63, ya había sugerido que Bedón pudo haber vuelto en algún otro momento de su vida a Lima y haber conocido a Alesio después. Hasta la fecha no se ha encontrado ningún documento al respecto. Otra posibilidad es que hubiese recibido la influencia de Alesio, en Quito, por medio de la rápida difusión de los modelos del pintor romano. Pero entonces habría que suponer que la pintura de la Colección Osma no procede de Lima.

BIBLIOGRAFIA

AIAA (AbreViatura), *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*. Buenos Aires.

ANELLO OLIVA, P. JUAN, *Historia del Reino y Provincia del Perú* [1628-30], Lima, 1895.

ANGULO, DIEGO, *Pintura del Renacimiento*. En Ars Hispaniae. Vol. XII. Madrid, 1954.

ANGULO, DOMINGO, *La Metropolitana de la Ciudad de los Reyes*. En Monografías históricas sobre la ciudad de Lima. Tomo II. Lima, 1935.

ANÓNIMO, *Vida edificante de la gloriosa Santa Rosa de Lima*, Lima, 1886.

BAGLIONI, G., *Le vite dei pittori, scultori ed architetti*. Roma, 1642.

BARRIGA, VICTOR M., *El templo de la Merced de Lima*. Arequipa, 1944.

BERMÚDEZ, J. M., *Vida de la gloriosa Virgen Dominicana Santa Rosa de Santa María*. Lima, 1827.

BERLIN, HEINRICH, *Obras del pintor mexicano José de Páez en el Perú*. En AIAA, 16, p. 60. Buenos Aires, 1963.

BERTARELLI, L. V., *Guida d'Italia del Touring Club Italiano*. Vol. VI. Milán, 1965.

CALANCHA, FRAY ANTONIO DE LA, *Caránica moralizada del Orden de San Agustín en el Perú*, [1638], Barcelona. En Biblioteca de Cultura Peruana. Vol. 4. París, 1938.

CAMESASCA, ETTORE, *Tutta la pittura di Rafaello. Milán*, 1962.

CEÁN BERMÚDEZ, JUAN A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. 6 Vols. Madrid, 1800.

CLAIR, COLIN, *Cristóbal Plantino*. Madrid, 1964.

DELLA PERGOLA, PAOLA, *La Galerie Borghese a Rome*. Roma, 1958.

ECHAVE Y ASSÚ, FRANCISCO, *La estrella de Lima*. Amberes, 1688.

FLORES ARAOZ, JOSÉ, *El Monasterio de Rosa de Santa María*. En PEÑA PRADO, JUAN, *Lima Precolombina y Virreinal*. Lima, 1938.

GETTENS, R. J. AND STOUT, G. S., *Painting materials*. New York, 1966.

GIRALDO JARAMILLO, GABRIEL, *La pintura en Colombia*. México, 1948.

Gran Galería de Pinturas Antiguas: *Catálogo*. Lima, 1899.

GUTIÉRREZ DE QUINTANILLA, EMILIO, *Conferencias*. Lima, 1920.

HANSEN, P. LEONARDO, *La bienaventurada Rosa Peruana de Santa María*. Madrid, 1668.

HARTH-TERRÉ, EMILIO, *Artifices en el Virreinato del Perú*. Lima, 1945.

- *Los Illescas pintores en Lima*. En AIAA, n° 11, p. 87. Buenos Aires, 1958.

HARTH-TERRÉ, EMILIO y MÁRQUEZ ABANTO, ALBERTO, *Pinturas y pintores en Lima Virreinal. Lima*. Sobretiro de Revista del Archivo Nacional. Tomo XXVII, Entregas I y II, 1963.

HURTADO D., H., *Iglesia y Santuario de Santa Rosa*, En PEÑA PRADO, JUAN, *Lima Precolombina y Virreinal*. Lima, 1938.

KELEMEN, PÁL, *Baroque and Rococo in Latin America*. New York, 1951.

LAVALLEYE, JACQUES, *Repertoire des peintures flamands... Collections d'Espagne*. Anvers, 1953.

LEÓN, FRAY MARTÍN DE, *Relación de las exequias que el Exmo. Sr. D. Juan de Mendoza y Luna Marqués de Montesclaros. Virrei del Piru hizo en la muerte de la Reina Nuestra S° Doña Margarita, etc.* En Lima por Pedro de Merchán y Calderón, Año de M DC XIII. (Ver J. T. MEDINA, 1904, I, 132, n° 56), 1613.

LOAYZA, FRAY PEDRO DE, *Vida, muerte y milagros de Sor Rosa de Santa María...* [1619], Lima, 1965. Publicado por F. Carlos Aníbal Alvarez.

LOHMANN VILLENA, GUILLERMO, *Noticias inéditas para ilustrar la historia de las Bellas Artes en Lima durante los siglos XVI*

y XVII. En Revista Histórica, Vol. XIII, pág. 5. Lima, 1940.

MADRAZO, PEDRO DE, *Catálogo del Museo del Prado*. Madrid, 1920.

MILE, EMILE, *L'art religieux de la fin du XVI siecle, du XVII siecle et du XVIII siecle*. París, 1951.

MARCO DORTA, ENRIQUE, *La pintura en Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia*. En ANGULO I., D., Historia del Arte Hispanoamericano. Vol. II, cap. XIl. Barcelona, 1950.

MATEOS, S. J. F., Historia general de la Compañia de Jesús en la Provincia del Perú, [1600], Madrid, 1944.

MEDINA, JOSÉ TORIBIO, *La imprenta en Lima*. 4 vols. Santiago de Chile, 1904.

MEISS, MILLARD, *The Madonna of Humility. En: Painting in Florence and Siena, after the Black Death*. Cap. vI. New York, 1964.

MELÉNDEZ, JUAN, *Tesoros Verdaderos de las Indias*. 3 Vols. Roma, 1681.

MENDIBURU, MANUEL DE, *Diccionario Histórico Biográfico del Perú*. 11 Vols. Lima, 1931-34.

MENÉNDEZ RÚA, FRAY ANGEL, *Vida, Mes, Novena y Triduo a Santa Rosa de Lima*. Lima, 1948.

MESA, JOSÉ DE Y GISBERT, TERESA, *Bernardo Bitti*. La Paz, 1961.

- *Historia de la pintura cuzqueña*. Buenos Aires, 1962 a.
- *El pintor Jaramillo y el último manierismo de la escuela limeña*. En: Cultura Peruana, XXII, n° 167-170. Lima, 1962 b.
- *Bernardo Bitti, un manierista italiano in Peru*. En: II Vasari. Firenze, n° 66 y n° 67, 1963.
- *El pintor Angelino Medoro y su obra en Sud América*. En: AIAA, n° 18, p. 23, 1965.

MEYER, J., *Allgemeines Kunstler Lexikon*. 3 Vols. Leipzig, 1872.

MIRO, CÉSAR, *Cielo y tierra de Santa Rosa*. Buenos Aires, 1945.

MONTALVO, FRAY A. DE, *Epístola a los... Padres... de la Santa Provincia de Santa Catalina*, [1687], Quito, 1889.

MULTATULI, El *Fundador de la Imprenta en Lima*. La Prensa, Lima, 29/X/1944.

Musee National de L'Ermitage*, Catalogue*, Moscú, 1955.

NAVARRO, JOSÉ GABRIEL, *Contribuciones a la historia del arte en el Ecuador*. Vols. I-IV Quito (1925-a 1952).

- *Artes plásticas ecuatorianas*. México, 1945.
- *El arte en Quito en el siglo XVI*. Quito, 1958.

PEÑA PRADO, J. y otros, *Lima Precolombina y Virreinal*. Lima, 1938.

REAU, LOUIS, *Iconographie de l'Art Chrétien,* 6 Vols. París, 1957.

RIVA AGÜERO, JOSÉ, *El Perú histórico y artístico*. Lima, 1921.

SÁNCHEZ, LUIS ALBERTO, *La literatura peruana*. 5 Vols. Lima, 1965.

SCHENONE, HÉCTOR, *Notas sobre el arte renacentista de Sucre, Bolivia*. En AIAA, n°3. Buenos Aires, 1950.

- Una pintura en Lima atribuida a Pérez de Alesio. En AIAA, n° 16, 28. Buenos Aires, 1963.

SORIA, MARTÍN S., La pintura del siglo XVI en Sudamérica. Buenos Aires, 1956.

- *La pintura en el Cuzco y en el Alto Perú*. En AIAA, n° 12. Buenos Aires, 1959.
- *Painting*. En KUBLER, GEORGE y SORIA, M. S., Art *and architecture in Spain and Portugal and their American dominions, 1500 to 1800*. Harmondsworth, 1959.

STASTNY, FRANCISCO, *Bernardo Bitti, padre de la pintura peruana*. En El Comercio. Lima, 22/XII/ 1963.

- *Breve Historia del arte en el Perú*. Lima, 1967.

STEINBERG, S. H., *Five Hundred years of printing*. London, 1955.

STERLING, CHARLES, *Notes breves sur quelques tableaux venitiens inconnus a Dallas*. En Arte Veneta. Venecia, 1954.

THIEME, U. Y BECKER, F., *Allgemeines Lexikon der bildenden Kunst*. 37 Vols. Leipzig, 1907-50.

TORRE REVELLO, JOSÉ, *El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación española*. Buenos Aires, 1940.

VALVERDE, FRAY FERNANDO DE, *Santuario de N. S. de Copacabana en el Perú*, etc. "en Lima por Luys de Lira", 1641.

VARGAS, FRAY JOSÉ MARÍA, O. P., *Arte Quiteño Colonial.* Quito, 1944.

- *Historia de la Provincia Dominica de Santa Catalina de Quito.* Citado por Harth-Terré, 1945, p. 63.
- *El arte quiteño de los siglos* XVI, XVII y XVIII. Quito, 1949.
- *Los maestros del arte ecuatoriano.* Quito, 1955.
- *Las artes en Quito en el siglo XVI.* En Boletín de la Academia Nacional de Historia. Quito, nº 100, 1962.
- *El arte ecuatoriano.* Quito, 1964.
- *Patrimonio artístico ecuatoriano.* Quito, 1967.

VARGAS UGARTE, S. J. RUBÉN, *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América Meridional.* Lima (impreso en Buenos Aires), 1947.

- *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales. Apéndice.* Lima, 1955.
- *Historia del Culto de María en Iberoamérica.* 2 Vols. Madrid, 1956.
- *Los jesuitas del Perú y el arte.* Lima, 1963.

VEGA, P. ANTONIO DE LA, *Historia... de las cosas sucedidas en este Colegio del Cuzco... desde su fundación hasta hoy primero de noviembre año de 1600*. Lima, 1948.

WIESSE, MARÍA, *Santa Rosa de Lima*. Lima, 1922.

WÖLFFLIN, HEINRICH, Classical Art. Londres, 1959.

WURZBARCH, A. VON, *Niederländisches Künstlerlexikon.* II Vols. y Suplemento. Viena y Leipzig, 1910.

ZAMORA, ALONSO DE, *Historia de la Provincia de San Antonio del Nuevo Reino de Granada...* [1701], Barcelona. Caracas, 1930.

FRONTONES REALZADOS CON ÁTICO EN LA ARQUITECTURA HISPANOAMERICANA*

CON ser ciclópeos los trabajos de Carlos Maderno —o Maderna— (1556-1629) en la iglesia de San Pedro, la obra más interesante de este célebre arquitecto lombardo es, con mucho, la fachada que en Roma dotó a la iglesia de Santa Susana, en 1603, por encargo del cardenal Girolamo Rusticuchi.

Como muchas otras iglesias de la Ciudad Eterna, esta encantadora fachada reproduce el tema de la del Jesús. Pero, imprimiendo Maderno mayor movimiento a los miembros arquitectónicos y dando más realce a los elementos plásticos, modeló una armónica composición orquestal. Con esta creación se arriba en el arte a un momento en que es posible identificar música y arquitectura. Y hablando en lenguaje musical se puede puntualizar en Santa Susana un crescendo que va desde los ejes laterales hacia el eje central y, en el movimiento ascendente de la composición, anotar un *fortissimo* que culmina en el gran frontón que domina el cuerpo superior[1].

Aunque Argán analiza hasta los menores detalles de esta creación, pasa por alto una nota hasta entonces desusada en arquitectura. Aludo aquí al imprevisto aditamento de un ático con balaustradas[2], que realza las cornisas campantes del frontón. No cabe duda que Maderno quiso con ello dar mayor elevación a su fachada, dominada en el ápice por una gran cruz sobre pedestal y, los arranques del ático, por medio de agujas con un triple adorno de bolas superpuestas.

Esta insólita ornamentación de la parte superior de los frontones no tuvo, al parecer, mayor repercusión en la arquitectura posterior. El profesor Buschiazzo me informa que Juan Bautista Soria (1581-1651) reeditó el mismo tema en la fachada

* Soy deudor del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas por facilitar las fotos para las figuras 1 y 4 que ilustran este trabajo y, en el mismo sentido, compromete mi gratitud la atención de su director, el profesor Mario J. Buschiazzo. De su archivo particular provienen las correspondientes a las figuras 5, 6 y 7.

[1] GULIO CARLO ARGAN, *El barroco en Italia*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1960.

[2] GEORGE HANEMAN, *Histoire génerale de l'art*, París.

de Santa María de la Victoria, edificada en Roma a partir de 1605, según Michel, mientras que Ricci atribuye dicha fachada al propio Moderna. Sea lo que fuere de estas atribuciones, agrega el arquitecto Buschiazzo, que el ático rampante de este templo consiste en un antepecho macizo y corrido, cuyo paramento exterior lleva esculpidos medios balaustres[3].

En este orden de ideas no es fácil señalar continuadores de Maderno. Sin embargo, creemos haber ubicado cuatro monumentos americanos que exhiben una característica análoga, tratándose dos de ellos, al parecer, de manifestaciones independientes del modelo que dejara en Roma el sobrino de Domenico Fontana.

Más frecuentes son las fachadas con áticos de balcón que contornean frontones o cornisas curvas, detalle muy acusado en algunas iglesias mexicanas. Y desembocaremos finalmente en aquella nota típica de algunas iglesias peruanas, cuyas fachadas llevan sobrepuestas un barandal de madera torneada.

La catedral de Córdoba

Casi un siglo demandó la construcción de la catedral de Córdoba[4]. En 1758 el obispo Argandoña manifestaba que las obras llevaban ya setenta años[5]. Uno de sus antecesores, el obispo Juan de Sarricolea informaba al rey, en 1729, que seis años antes se desplomó el cañón principal y se *tuvieron que reforzar los pilares con valiente fortaleza lo que le ha quitado mucho de su hermosura.* Celebra el prelado la presencia del artífice romano Andrés Blanqui, o Bianchi —hermano coadjutor de la Compañía— *con cuya venida nos visitó Dios* [6]. En 1734 y 1735 su sucesor el obispo Ceballos

[3] ANDRE MICHEL, *Histoire de l'Art*, VI, p. 127, París, 1931. CORRADO RICCI, *Architettura Barocca in Italia*, Istituto d'Arti Grafiche, Bérgamo 1912. Por mi parte advierto que C. G. ARGAN en op. cit., p. 25, Sólo atribuye al maestro lombardo el interior de Santa María de la Victoria.

[4] Para el estudio de estos temas, consultar especialmente: P. PEDRO GRENON, S. I., *La catedral de Córdoba*. En Boletín de la Comisión Nacional de Monumentos y Lugares Históricos, año III, Buenos Aires, 1941 y Mario J. Buschiazzo, *La catedral de Córdoba*, Documentos de Arte Argentino, cuaderno XI, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1941.

[5] P. ANTONIO LARROUY, *Documentos del Archivo de Indias para la historia del Tucumán, siglo XVIII*. Santuario de Nuestra Señora del Valle, Tolosa 1927.

[6] Op. cit., p. 58. *Los catálogos de la Provincia del Paraguay* de 1720 a 1724 dan a Bianchi como nacido en Roma el 5 de

manifestaba al rey que había hallado las obras no solo paralizadas, sino olvidadas por completo, *pues en decurso de siete u ocho años no se había puesto piedra ni se pensaba en hacerlo*. Agrega que sin la asistencia del H. Coadjutor de la Compañía (Andrés Bianchi), que se hallaba ausente, no se atrevía a abrir los cimientos de las torres y del pórtico. Pero, habiendo regresado a Córdoba este arquitecto, se estaba ya trabajando con gran empeño[7].

A pesar de esta actividad hubo luego nuevas pausas y demoras. Faltando aún las torres, la iglesia fue estrenada el 25 de mayo de 1758. Su consagración tuvo lugar, finalmente, el 14 de diciembre de 1784, restando todavía algunos detalles para su terminación.

Este templo es de tipo jesuítico, de planta en cruz latina, con cúpula sobre pechinas en el crucero. Consta de una nave y otras dos generadas por el amplio paso que comunica las capillas colaterales.

En su prolongado decurso constructivo el edificio experimentó modificaciones. Algunas de ellas se refieren a la ubicación y estilo de las torres y al frontispicio de la iglesia, que se halla algo retrasada respecto de ellas, y del pórtico. Por debajo de éste el frontispicio se acusa por tres puertas de arco a regla, la central flanqueada por medias columnas lisas.

Por encima del pórtico se manifiesta el hastial por una pared lisa perforada por dos óculos y una gran ventana rectangular. Esta se halla encuadrada por una moldura también rectangular cuyo ángulo superior se resuelve en una escotadura, o cuadrante de convexidad interior. Este motivo que se repite en varias partes del monumento, es muy posible que Bianchi lo asimilara de las puertas laterales de la

---

noviembre de 1677, pero los de los años 1730, 1735 y 1739 como oriundo de la campaña romana (Campanía in Etruria), escribe el P. GUILLERMO FURLONG, S. I., *en Arquitectos argentinos bajo la dominación hispánica,* Huarpes, Buenos Aires, 1946, p. 149, pero PAUL DONY en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, nº 10, Buenos Aires, 1957, p. 127 y s., transcribe un fragmento del libro del P. Procurador del Noviciado de Sant'Andrea al Quirinale, en Roma, que es precisamente donde ingresó Bianchi y no en Sevilla, como asevera el P. Furlong en su op. cit., p. 150. Por nuestra parte, advertimos en el mismo documento que Bianchi (entre nosotros castellanizado Blanqui), no era ciudadano romano sino milanés. Como se verá más adelante estaríamos ante un caso análogo al de su colega el H. Juan Bautista Prímoli. Hasta tanto se despeje esta contradición de los textos, podríamos admitir que Bianchi estuvo radicado muchos años en Roma y que profesionalmente era romano, bien que su ciudad natal pudo ser Milán. Ello explicaría la designación de artífice romano con que el obispo Sarricolea distinguió, al parecer, al H. Bianchi. (V. P. LARROUY, en op. cit.)

[7] P. ANTONIO LARROUY, op. cit.

fachada de Borromini en el Colegio Propaganda Fide, en Roma[8]. La imposta de coronación se quiebra según las dos vertientes del tejado. Sobre ella se tiende un pintoresco y original ático de menudas arquerías[9] con aristas vivas y flanqueadas por balaustradas, cuya parte inferior va acordelada con un medio bocel en espiral[10]. Domina el conjunto un gran penacho flanqueado en su base por dos rollos, o cilindros, dispuestos normales a los paramentos. Este último detalle fue desarrollado con mayor profusión y escala por Simón Rodríguez en su barroquísima fachada del Convento de Santa Clara, en Santiago de Compostela. A diferencia de este antecedente, en la fachada de nuestra catedral los rollos son más pequeños y llevan adornos de bola.

Sabido es que toda la producción de Bianchi se orienta en la dirección manierista, bien que algunas de sus obras acusan ciertos toques barrocos. Y como quiera que los nichos y vanos lisos y con aristas vivas constituyen otra de sus características, no vacilamos en atribuirle la rotonda de la cúpula y el ático de la fachada, proyectadas indudablemente por una sola y misma mano.

Por otra parte, en los dos planos del monumento —conservados en el Archivo General de la Nación y en el Archivo de Indias— aparece el balcón de la rotonda pero no el ático de la fachada; ello no obstante, la visibilidad de esta última es amplia por encima del pórtico. Actualmente esto no habría ocurrido sin mediar la presencia del ático rampante, que no fue proyectado seguramente desde el primer

---

[8] MARIO J. BUSCHIAZZO en estos *Anales del Instituto de Arte Americano*, nº 3, Buenos Aires, 1950, atribuye, con mucha probabilidad de acierto, la fachada de la iglesia de las Teresas, en Córdoba, al H. Blanqui. El tímpano de este edificio acusa una gran moldura rectangular, plana, recortada con aristas vivas y con escotaduras en sus ángulos superiores. El frontón mixtilineo también se recorta en su parte superior con un perfil análogo. Una capilla interior del monasterio tiene una puerta de acceso con su vano recortado en la misma forma. Este motivo arquitectónico tan peculiar parece señalar un momento artístico de la producción de Bianchi en Córdoba. En el supuesto de que las fachadas de Las Teresas y de la catedral, como asi también el pórtico de esta última fueran obras acertadamente atribuidas a Bianchi, tendríamos que admitir con mucha probabilidad de acierto, que este arquitecto reprodujera los mismos vanos que Borromini proyectara en el palacio Propaganda Fide, en Roma.
Ya terminados los originales de este trabajo, el profesor Buschiazzo me informa que la portada principal del Palacio Trivulzio (siglo XVII), en Milán, acusa el arco o regla con escotaduras en sus ángulos. Como hoy sabemos que ésta fue la ciudad natal de Bianchi, podemos inferir que aquí radica el estímulo inicial de la preferencia del arquitecto jesuita por este detalle que desarrolló con cierta profusión en Córdoba.

[9] La misma balaustrada se repite arriba en la rotonda de la linterna del cimborrio. La coexistencia aquí de este cuerpo arquitectónico y del detalle de las ventanitas rectangulares con escotaduras parecerían indicar la mano de un mismo arquitecto —el hermano coadjutor Andrés Bianchi— en el trazado de la cúpula, que luego ejecutara fray Vicente Muñoz.

[10] Estas balaustradas imitan con bastante libertad las columnas salomónicas de los retablos de la capilla doméstica y de la iglesia de la Compañía, que llevan su tercio inferior cilíndrico, liado con un junquillo, o medio bocel en espiral.

momento.

Sea lo que fuere de estas consideraciones, la verdad es que estamos persuadidos que el hermano Bianchi, con su ático rampante de la catedral de Córdoba —independientemente del mismo detalle creado por Maderno— plasmó un cuerpo arquitectónico muy decorativo y peculiar en el arte americano.

La iglesia de Amadores, en Catamarca

En medio del agreste paisaje catamarqueño se levanta la iglesia de Amadores, cercana a Piedras Blancas. Este pintoresco templo acusa interesantes pormenores constructivos y merecería una monografía.

La ruda mampostería empleada en las torres y la obra de ladrillos de los campanarios evoca la misma técnica toledana morisca tan difundida en Córdoba, Argentina, por los jesuitas.

El templo configura con su nave y portal un próstilo. Cuatro robustas columnas sustentan el pórtico, bajo cuya techumbre se halla ubicado el coro. Este se ilumina mediante un óculo semicircular, que se abre en el tímpano. El amplio lienzo de muro liso, cortado por un listel parece sugerir un desproporcionado friso y un arquitrabe apenas insinuados.

Las cornisas rampantes del frontón triangular se hallan realzadas por un ático de balaustradas, más sencillo pero indudablemente influido por el mismo cuerpo arquitectónico de la catedral de Córdoba. Con todo, este pintoresco ático de balaustradas va más allá de los precedentes de Maderno y de Bianchi, ya que corona, no el frontón de una fachada, sino el frontón de un pórtico tetrástilo.

Parecida organización estructural clásica ofrecía la desaparecida iglesia anglicana de la Santísima Trinidad, en Montevideo (1844-1934). El frontón del pórtico se acompañaba de un ático macizo y de perfil escalonado[11].

---

[11] ALBERTO S. J. DE PAULA, Templos ríoplatenses no católicos, Anales del Instituto de Arte Americano e

Fig. 1. Iglesia de Santa Susana, Roma (foto Anderson)

Fig. 2. Catedral de Córdoba.

Investigaciones Estéticas, nº 15, Buenos Aires, 1962.

Fig. 3. Iglesia de Amadores, Catamarca.
(foto Sociedad Geográfica Americana)

Fig. 4. Ruinas de la iglesia de la misión San Miguel, Brasil.
(grabado de M. Demersay)

Fig. 5. Catedral de Tunja, Colombia.
(foto Buschiazzo)

Fig. 6. Iglesia de Santa Prisca, Tasco, México.
(foto Buschiazzo)

Fig. 7. Iglesia de San Agustín, Lima, Perú.

Otros monumentos con las mismas características

Perteneciente al período de la dominación hispánica, se conserva en Córdoba el portalón de la residencia del obispo Mercadillo, llamado impropiamente oratorio o capilla de este prelado. Sobre la puerta una inscripción indica la fecha 1690, pero es evidente que el monumento data del primer cuarto o tercio de la centuria siguiente. La parte que se conserva de este edificio acusa tres características muy peculiares: primero, el artístico balcón de hierro, por encima de la puerta; segundo, las grandes cadenas o pilastras lisas, sin capiteles (la cornisa que se quiebra vigorosamente sobre ellas hace las veces de tales) y finalmente, el gran frontón triangular que corona el edificio acompañado de un ático macizo de perfil festoneado, con reminiscencia del mismo detalle desarrollado por el célebre arquitecto jesuita Guarino Guarini en muchas de sus creaciones en el viejo mundo[12].

Quizá no pecaríamos de excesiva sutileza si creyéramos descubrir un esbozo de un ático rampante —macizo y liso— en el coronamiento de las fachadas de las iglesias de los Dolores, en Catamarca, y la de Trancas Viejo, en Tucumán. En ambos templos, la parte superior de la fachada lisa ha quedado enmarcada entre dos impostas que se quiebran según las dos pendientes del tejado. Se trataría de una expresión escueta del mismo motivo desarrollado con mayor profusión y riqueza en los monumentos antes estudiados.

Al lamentar la pérdida de tantos monumentos coloniales, ya desaparecidos o convertidos en ruinas en las misiones de la provincia jesuítica del Paraguay, traemos a consideración aquí la iglesia de San Miguel, en el Brasil, una de las tantas creaciones atribuidas al notable arquitecto de la Compañía, el hermano coadjutor Juan Bautista Prímoli[13].

---

[12] Pudo servirle de modelo al frontón del templo de Las Teresas, en Córdoba, el mismo cuerpo arquitectónico desarrollado por Guarini en la fachada de San Gregorio de Mesina, que lleva, además, adornos de volutas superpuestas.

[13] La dualidad de información respecto de la ciudad natal del H. Primoli parece coincidir con la de su colega el H. Bianchi. Hemos visto que los "Catálogos" lo señalan a éste último como oriundo de Roma o de la campaña romana,

Conocemos este notable monumento, erigido en plena selva, por una fotografía de fines del siglo pasado. Se trataba de una iglesia destinada a recibir la afluencia de una gran masa de fieles (unos tres millares de personas). Dotada de tres naves y dos que se abren a través de las capillas colaterales, la iglesia estaba precedida por un pórtico de cinco arcos, flanqueados por medias columnas sobre basamentos. Un ancho frontón, no muy elevado, dominaba este conjunto.

Inferimos que la amplitud y poca elevación de este frontón debió inducir a Prímoli a sobreponer sobre él un cuerpo arquitectónico adicional reproduciendo —y en esto no tenemos la menor duda— el ático de balaustradas de Maderno, en Santa Susana.

Todo el edificio era de una pulcra sillería en seco, salvo una poca cantidad de mortero de cal utilizado en las juntas de los paramentos. Para las bóvedas y la cúpula se empleó obra de ladrillo. El conjunto y la distribución de sus grandes masas eran imponentes y equilibrados. Su decoración, acorde con la estructura, era sobria y bien distribuida. Aun tratándose de ruinas, es de lamentar que no se haya conservado mejor el pórtico de este templo, para haber apreciado íntegramente, sobre el frontón, el tema de Maderno que, si bien tuvo imitadores en el viejo mundo, de un modo u otro, echó sus brotes en la arquitectura colonial americana.

Fachada de la catedral de Tunja

Un interesante monumento es la catedral de Tunja, cuyos comienzos datan del último tercio del siglo XVI[14]. Se trata de una estructura gótica de tres naves,

---

mientras que en el libro de ingresos del noviciado de esta ciudad aparece como milanés. Respecto del H. Primoli los "Catálogos" de 1720 y de 1724 certifican que era nativo de Roma, mientras que en los mismos registros de 1730, 1735 y 1739 está asentada su procedencia igualmente como milanesa; así lo afirma el P. FURLONG, *en Arquitectos argentinos*. De acuerdo con los datos que poseemos acerca de los trabajos ejecutados por Bianchi en la catedral de Córdoba, podemos inferir que a este arquitecto jesuita se refiere el obispo Sarricolea cuando alude en su carta de 1729 a la intervención de un *artífice romano* coadjutor de la Compañía, en dichos trabajos (Ver nota 6).

[14] ENRIQUE MARCO DORTA, *Historia del arte hispanoamericano*, Madrid-Barcelona, 1955, t. I. cap, V., *La arquitectura del renacimiento en Tunja,* en Hojas de Cultura Popular Colombiana, Bogotá, 1957, n° 81; y *La catedral de Tunja*, en Revista de Indias, nº 9, Madrid, 1942.

cubierta con techo de alfarje. Por un antiguo grabado sabemos que primitivamente el templo estaba dotado de un frontispicio muy escueto, de muros lisos, cuyo contorno superior acusaba la diferencia de alturas de las naves. La célebre portada del maestro Carrión y los tres óculos que iluminaban las naves constituían los únicos motivos ornamentales de la sencilla fachada. Del lado izquierdo del templo una torre maciza cuadrada —hoy malamente desfigurada— servía de campanario.

En el decurso del tiempo el monumento ha experimentado profundas modificaciones, tanto en el interior como en su exterior. Actualmente un gran telón manierista y sin antigüedad ni prestigio le sirve de fachada. Desprovista casi por completo de carácter religioso, esta construcción moderna consiste en una masa cuadrangular de tres ejes de la misma altura. Indudablemente su arquitecto quiso dotar a esta fachada de una mayor prestancia y elevación. Para ello dispuso unas pilastras de altura desproporcionadas y coronó todo el edificio con un ático de grandes balaustradas —seis de ellas en cada uno de los tramos— que asciende y desciende por las cornisas rampantes del frontón.

Esta fachada no prestigia en modo alguno la vieja catedral de Tunja y está destinada a desparecer con las obras de restauración que se realizan. Es por ello que dejamos sentado que el ático rampante de Maderno fue reproducido con toda claridad, e incluso, la gran cruz, sobre pedestal, que remata en ápice del frontón.

Cornisas curvas con ático

Este es ya un tema decorativo desarrollado con más frecuencia en la arquitectura barroca. Muchas veces la curvatura de la bóveda de un edificio suele traducirse por un frontón curvo en la fachada. En otras ocasiones el cañón se proyecta al exterior, originando un nicho o pórtico que cobija generalmente la portada. En la arquitectura barroca española e hispanoamericana hay muchas iglesias que revelan este rasgo.

Los nichos y las cornisas curvas rematadas por un ático de balaustradas constituyen un motivo que es dado observar con alguna frecuencia en la arquitectura religiosa mexicana. No recordamos, en cambio, ningún templo en España que revele esta modalidad. En contraste con ello, en París, en la fachada lateral de la iglesia de *Saint Germain-des-Prés* (1644 - 1666) Christophe Gamard proyectó un portal bajo un nicho elíptico, no muy profundo, que descansa sobre altas consolas y se halla coronado por un ático de arquerías ciegas flanqueadas por balaustradas.

De gran prestancia barroca y profusamente ornamentada la iglesia de Santa Prisca, Taxco, México, comenzada en 1751, es una bella creación del arquitecto Diego Durán Berruecos. Este templo ostenta una de las más ricas portadas de América. Corre por toda la parte lateral y superior del edificio un ático de balaustradas que al llegar al hastial del crucero contornea la curvatura de la bóveda sin trasdosar. Este gracioso movimiento ondulante de la parte superior de la fachada evoca el mismo tema desarrollado en la gran fachada de la iglesia de la Pammakaristo en Constantinopla, que data del siglo VI.

Son varios los templos que en México acusan este mismo pormenor estético. Solo citaremos aquí el antiguo Colegio de la Compañía y el otrora hospital de los betlemitas, hoy convertido en oficinas, y la interesante fachada de la iglesia de Santa María de Tonanzintla, Puebla, de ladrillo moldeado y recubierta de cerámica.

Barandales de madera torneada

No sería de extrañar que este pormenor decorativo se registrase en otros templos americanos del siglo XVIII, que no hayamos advertido. Agregaremos que un tema típicamente limeño como es el de los barandales de madera sobre las cornisas y las torres, bien pudieron tener origen en las balaustradas de piedra que, como se ha visto, contornean el perfil superior de las fachadas de ciertos templos

mexicanos.

Los hastiales de las iglesias de La Merced, San Francisco y San Agustín, entre otros, recortan sobre el cielo de Lima sus fachadas y torres con el motivo pintoresco y regional de los barandales con sus balaustres de madera torneada.

En las arquitecturas renacentista y barroca un cierto número de fachadas acusan frontones animados por esculturas de divinidades yacentes y genios alados que se posan en sus cornisas y tímpanos. Son buenos ejemplos de ello las creaciones de Filiberto Delorme en las Tullerías y la de Pedro Machuca en el palacio de Carlos V, en Granada.

En medio de un incontenible impuso decorativo y con mayor libertad plástica, el mismo tema fue profusamente desarrollado en el exterior de algunas iglesias barrocas romanas. Recordamos aquí las de los *SS. Lucas y Martino* (1634-1674), creación de Pietro Berretini; la de *Sant'Andrea della Valle* (1624-1662), proyectada por Maderno y ejecutada por Carlo Rainaldi con la colaboración de Carlo Fontana; la de los *SS. Vincenzo y Anastasio* (1650), edificada por Martín Lunghi, el Joven, y, finalmente, la fachada de *San Marcello al Corzo* (1683), erigida por Carlo Fontana.

En medio de una profusa e impetuosa decoración barroca una estatuaria yacente o que se posa sutilmente sobre dos y hasta tres frontones superpuestos —como en la fachada de la iglesia de los *SS. Vincenzo y Anastasio*— es para nosotros algo casi desconocido en la arquitectura peninsular[15] e hispanoamericana.

Otro tanto podemos agregar respecto del adorno de cresteria o de calados sobrepuestos a un frontón clásico, motivo muy singular que ofrece la fachada —de estilo gótico tardío— de la iglesia de San Pablo, de Valladolid.

Tampoco puede adscribirse a un elevado número de monumentos españoles y americanos el tema plástico que configuran la distribución de guirnaldas y otros ornamentos sobre los frontones de las fachadas, tal como acontece en el Palacio de Monterrey, en Salamanca, y en la Universidad de Alcalá de Henares, dos de los

[15] Cierta influencia italiana acusa la parte superior de la fastuosa portada del Hospicio Provincial de Madrid, que Señala el punto culminante de la obra de Pedro de Rivera.
Domina la composición un frontón curvo interrumpido, cuya parte central se resuelve en volutas al gusto difundido por Miguel Angel. El tímpano contiene otro frontón sobre cuyas cornisas rampantes se recuestan figuras de bulto finamente esculpidas.

monumentos renacentistas más notables levantados en el suelo español.

Con reminiscencias orientales —el palacio hindú de Singh II, en Yaipur (siglo XVIII) — es frecuente encontrar en muchas fachadas religiosas del Perú y Bolivia, un ático macizo, elevado y de contorno circular sobre el que se recorta una cornisa curva, tal como puede apreciarse en la catedral y en la iglesia de Belén, de Cuzco[16], en San Agustín, de Lima, y en muchas otras.

El mismo cuerpo arquitectónico, pero con perfil sinuoso y con un sentimiento más rococó, se da en las fachadas de algunos templos brasileños. Sugieren manifiestamente esta peculiaridad las hermosas fachadas de las iglesias del Rosario en Ouro Preto; del Carmen, en Mariana; y San Francisco, en San Juan del Rey; todas ellas en el Estado de Minas Geraes.

En el mismo orden de ideas, algunas de estas fachadas recuerdan mucho el mismo tema desarrollado por Gregorini en su fachada barroca del último período en la iglesia de Santa Cruz de Jerusalén, en Roma.

Conclusiones

El ático rampante de balaustradas sobre el frontón en el exterior de Santa Susana, en Roma, se trataría de un motivo original de Maderno (en Santa María de la Victoria, de 1605), que no reeditó en sus obras posteriores, ni fue imitado en la arquitectura del viejo mundo. Sin embargo, en nuestra arquitectura colonial aparece un brote de esta singular disposición decorativa. Llevan sobrepuesto el ático de balaustradas el hastial de pie de la catedral de Córdoba y los frontones que coronan los pórticos de las iglesias de Amadores, en Catamarca, y de la misión San Miguel, Brasil, hoy convertida en ruinas.

El mismo cuerpo arquitectónico en pendiente se repite en la fachada que modernamente se le agregó a la antigua catedral de Tunja, Colombia.

[16] La imposta de coronación, igualmente curva, que corona la fachada de la iglesia de la Compañía, de la misma ciudad, se respalda en un ático macizo de perfil escalonado.

Similar ático de balaustradas sobrepuesto en nichos y cornisas curvas (esta última disposición de remota ascendencia bizantina), se da con cierta frecuencia en la arquitectura religiosa mexicana.

En cuanto a los detalles plásticos, tales como la estatuaria yacente, las guirnaldas, cresterías, etcétera, que realzan las cornisas de los frontones, configuran una modalidad decorativa que no hemos visto desplegarse en las fachadas coloniales.

Los barandales, con balaustradas de madera torneada, que coronan la parte superior del exterior de algunos templos limeños parecería tratarse de un remedo del mismo tema desarrollado en piedra en la arquitectura mexicana.

Un ático macizo, liso y de contorno semicircular, sirviendo de respaldo a una cornisa igualmente curva, es un pormenor arquitectónico que se destaca en las fachadas de algunas iglesias peruanas, mientras en ciertos templos del Brasil el contorno de este ático se recorta con sinuosas curvas de gusto rococó.

SANTIAGO A. SOSA GALLARDO

TRANSPOSICIÓN DE ESTILOS EN LA ARQUITECTURA HISPANOAMERICANA DEL SIGLO XVI

SANTO DOMINGO Y MEXICO

LA definición: *transponer un trozo de música*: reproducirlo en una tonalidad diferente, nos conduce a tratar de *transposición de estilos*. Pues un estilo no se exporta intacto. Al cambiar de ambiente, de clima, cambia de tonalidad. Para estudiar el proceso no hay como la América Hispana. La Conquista, habiendo derribado las civilizaciones existentes, introdujo en su reemplazo sus propios programas arquitectónicos. En las iglesias del nuevo mundo dejaron su sello a través de 350 años de acelerada sucesión —desde los procedimientos del románico hasta las exuberancias barrocas y el insípido neoclasicismo— todos los estilos cuya cocción, en Europa, absorbió ocho siglos o más. A cada una de esas olas consecutivas opuso América sus inconscientes defensas, sus recursos materiales, su mano de obra, su temperamento, las violencias de su naturaleza. Son sus divergencias, aceptaciones e innovaciones, las que quisiéramos examinar: las disparidades de tono, los matices que el suelo y el hombre impusieron a las corrientes estilísticas foráneas.

Ni en México ni en los países andinos pudieron los españoles apagar la antorcha de las tradiciones ancestrales. Después del choque brutal, del estupor de la primera generación, el indio reaccionó, se hizo entender y posiblemente escuchar. Para él, y con sus manos, se levantaron las iglesias. Pero no es el caso hablar aquí de arquitectura mestiza, de fusión de culturas ni de supervivencias precolombinas. Es la readaptación de los estilos europeos, su aclimatación, lo que nos interesa.

Repetidamente se ha escrito que los estilos cruzaron los mares con atraso. Será cierto al principio, pero no menos cierto es que, al ponerse *al día* América Hispana hubo novedades cuya transmisión fue casi instantánea: no estructurales, pero sí

decorativas.

Por desgracia escapan a toda encuesta valiosos elementos de juicio:numerosos monumentos desaparecieron en cataclismos e incendios, otros muchos quedaron abandonados o sufrieron irreparables transformaciones. Además la historia del arte hispano-americano es disciplina reciente y apenas queda recuerdo de aquello que se perdió antes de 1900. Sólo podemos juzgar por lo que aún está a la vista: parte de la verdad permanece para siempre oculta.

Santo Domingo

Se acostumbra hablar del gótico de la catedral de Santo Domingo. Concedamos, como primera salvedad, que cuando un escritor de lengua castellana usa esa expresión, entiende gótico español, el postrimero, el de los Reyes Católicos —o sea el isabelino— y no el ojival francés de León o de Burgos. Triunfante, dinástico y florido, ¿qué tiene aún de gótico ese estilo? En otra parte lo calificamos de *gothique émoussé et renourri*, por oposición al acerado, esquelético gótico de la Santa Capilla (París) y de San Maclou (Ruán).

Tuvo el estilo Isabel incomparable brillo, fue vigoroso, apasionado, enamorado de la heráldica, enriquecido con elementos moriscos que quiso incorporar a su arquitectura como a la unidad española acababa de incorporarse Granada. Pero propende a la horizontalidad, a lo que F. Chueca Goitía[1] llama "cuadralidad", da preponderancia a los grandes lienzos de pared y al arco abocinado, antítesis del gótico, que es transparente, atrevido y huidizo. Desprecia el arbotante, sin el cual no hay *iglesia gótica* [2], porque su estabilidad nace de las *leyes del equilibrio* [3], porque al reducir el muro al mínimo posible, es toda nervio y tensión, y

[1] CHUECA GOITÍA, FERNANDO, *Invariantes castizos de la arquitectura española.* Madrid, 1947.
[2] VIOLLET-LE-DUC, E., *Dictionnaire raisonné de l'Architecture Française, du XI au XVI siécle*, 10 Vol. París, 1867
[3] VIOLLET-LE-DUC, op. cit.

en ella l'ossature se charge de toute la fatigue [4].

Pero del isabelino mismo ¿qué quedó en la catedral de Santo Domingo? Hilos de perlas en los soportes de la nave *(fig. 1)* y emblemas reales en el frontis, acabado en 1540 *(fig. 2),* como recuerdo de las intenciones del obispo Geraldini, quien soñaba con un poema en piedra a la gloria de los difuntos Reyes Católicos; luego la bóveda polinervada, anuncio de las gallardas cubiertas estrelladas —*el gótico refugiado en las bóvedas* [5]—, que multiplicarán México y aún Perú y Bolivia.

Para que sea gótica una iglesia no basta con que ostente arcos apuntados y bóveda de crucería. La estructura de la catedral de Santo Domingo es inerte, no "trabaja", nada alivia su pesadez. Su interior, con iluminación de cripta, en realidad da prueba de buen sentido al defenderse contra el exceso de luz y de calor: hasta demuestra lo incongruente que hubiese sido el querer transplantar las formas del gótico genuino a la tropical isla española. Exteriormente (dejamos aparte la portada occidental, ingeniosa composición plateresca) es indigente e informe arquitectura de casamata.

Si creemos poderle negar los apelativos de gótica y de isabelina, en cambio, la catedral de Geraldini tiene valor histórico y representa el esfuerzo de hombres de bien. Pero en materia de estilos sólo es una *leçon de choses* en gran parte negativa.

México monástico

1525-1575

El románico fue arte de monjes. Monástico también, el primer arte cristiano de México. Surgieron uno y otro de *las simples necesidades de la vida religiosa* [6] y la arquitectura ibero-americana, al nacer, tuvo forzosamente que usar los recursos románicos: el arco de medio punto, la bóveda de cañón y el contrafuerte. Los dos

[4] FOSCA, FRANÇOIS, *Cathédrales de France*. Munich, 1959.
[5] ANGULO, DIEGO; MARCO DORTA, ENRIQUE; BUSCHIAZZO, MARIO J., *Historia del Arte Hispanoamericano*, 3 Vol. Barcelona, 1946-50-56.
[6] COURAJOD, LOUIS, *Los orígenes del arte gótico*. Buenos Aires, 1946.

primeros pronto fueron reemplazándose por el arco apuntado y la bóveda de crucería, a veces mera decoración, a menudo estrellada. No por eso, sin embargo, llamaremos góticas las iglesias franciscanas, dominicanas y agustinianas, levantadas entre 1525 y 1575. A ellas se aplica parte de lo que dijimos de la catedral de Santo Domingo. Pero, al contrario de ésta, las iglesias mexicanas tienen "estilo" y éste brota de su mismo aspecto adusto. Por fuera —excepción hecha de la portada, donde concentran sus veleidades de gracia y ornamento no pretenden ser otra cosa que fuertes. Como las iglesucas del siglo XI en Bélgica —mi tierra— con sus fieros campanarios en los que sólo se abren unas troneras (Bertem, próxima a Lovaina; Celles, cerca de Dinant). Y como Saint Pierre de Maguelone (Hérault, consagrada en 1095 por el papa Urbano II cuando atravesó el Mediodía de Francia para ir a predicar la primera Cruzada), que fue catedral y es de tan tremenda desnudez que hace pensar si será humildad infinita o infinito orgullo.

En los templos de las tres grandes órdenes constructoras el esfuerzo sobrepasa el efecto útil. Muralla hay de sobra y los refuerzos de mampostería exceden lo necesario. Sin duda por lo empírico de los cálculos y la escasa confianza depositada al principio en la mano de obra indígena. Apropiándonos una frase de Hendrik Van Loon: *They had to build that way or not at all.*

Prontamente, sin embargo, se vuelve aparatoso lo funcional, casi teatral lo orgánico. Veamos el caso del contrafuerte y observemos al pasar como se queda alejado del gótico.

El primitivo estribo románico se halla prefigurado en la arquitectura asturiana de los tiempos de Ramiro I (842-850 A. D.) y a este arquetipo de contrafuerte externo vuelven las órdenes religiosas en México. Tal retorno a los comienzos es palpable si se confrontan las fachadas laterales de las iglesias agustinianas de Acolman (1539) *(fig. 3)* o Actopan, Hidalgo (1546), con la de Santa María de Naranco (Oviedo, 848). Contrafuertes cuadrangulares, subiendo hasta los apoyos de la bóveda cuyo empuje contrarrestan, terminan en una simple vertiente. Los vemos aún, rudimentarios por igual, en *St.-Julien-le-Pauvre*, París (ca. 1210). En San

Gabriel de Cholula, Puebla (1549), totalmente erizada de almenas, estas siguen el contorno de los estribos *(fig. 4)*. Pero en ninguno de los templos-fortalezas de México encontramos nada que se aproxime a la grandiosa elevación lateral de las iglesias conventuales, ya góticas, de Tolosa (Francia). Prototipo (ca. 1330, la nave) fueron los *Jacobins, chef d'ordre* de la O. P. Entre los contrafuertes se abren allí (han estado tapiados durante el siglo pasado, mientras la iglesia sirvió de cuartel) altos ventanales cobijados por potentes arquerías apuntadas y éstas —uniendo las cabezas de los estribos— soportan un camino de ronda cubierto, el que corre debajo de la cornisa y recibe luz por un óculo en cada tramo[7]. Pocos años más tarde (1344), Clemente VI, el cuarto papa de Aviñón, ensancha la residencia pontificia y repite en la fachada occidental del Palacio Nuevo, con más aspereza y monumentalidad todavía, el sistema de los Jacobinos: el palacio es una inmensa fortaleza y los arcos tendidos entre contrafuertes soportan matacanes en vez de una galería cubierta.

Sorprende que en ninguno de sus grandes templos de México se hayan inspirado los dominicos en la fórmula de Tolosa. Ahí, en la iglesia-madre de su orden, tenían el sencillo y magnífico modelo y no lo usaron: un templo de exterior imponente, con un dejo de contenida combatividad, un templo armado de contrafuertes y camino de ronda, de tejado tan chato que —visto desde la calle— parece techado de terraza como los mexicanos. No lo aprovechan, por ejemplo, ni en Tepoztlán ni en la región oaxaqueña (Yanhuitlan, Coixtlahuaca). ¿Desconocimiento? ¿Timidez? Desde luego nunca hubiesen proyectado grandes vanos, pues para cerrarlos solo contaban con chapas de translúcido *tecali*.

Tan netamente es, en aquel momento, la arquitectura mexicana el antípoda de la diafanidad gótica, de la temeridad gótica, que vemos fachadas laterales totalmente ciegas, como la de Epazoyucán. El lado norte de Acolman también es carente de aberturas y con aprensivo redoblamiento de estribos, pero son reformas del siglo XVII al renovarse la bóveda.

---

[7] REY, RAYMOND, *L'Art gothique du Midi de la France*. París, 1934.

En Epazoyucán los contrafuertes son de resalte progresivamente disminuido, lo que matiza su sequedad, lo mismo que en Yanhuitlán, donde además se recorta un pasaje en su base.

Enseñaban los Jacobinos, de Tolosa, como coronar con pequeñas pirámides las cabezas de los estribos: un ensayo que refleja el fundamental cambio de sistema introducido a fines del siglo XIII al norte del Loira, la neutralización de la acción oblicua mediante una sobrecarga vertical del contrafuerte. Uno de los primeros y más finos ejemplos es el de la catedral de Sées: estribo terminado en una punta o piñón, sobre la cual apoya un pináculo sujetado al muro mediante la gárgola que lo perfora. Enseguida llega el gótico a su expresión más franca y enérgica: el arbotante —que une en el espacio los dos puntos neurálgicos de la estructura, trasladando (Viollet-le-Duc emplea el verbo *soutirer*) parte del empuje del arco toral a un botarel alejado de la pared— combinado con el pináculo, decorativo en apariencia, pero en realidad encargado de evitar, por su presión vertical, una rotura del botarel.

Ni el arbotante ni el pináculo están presentes en la arquitectura monástica de México. Con ellos le falta la esencia misma del gótico. La iglesia franciscana de Tepeaca, Puebla (ca. 1545) muestra contrafuertes terminados en remates piramidales con cierto aire de garitas, que alternan con las almenas y se perfilan sobre el cielo. Más felices y a la vez más funcionales son las auténticas garitas de Actopan *(fig. 5),* encaramadas en los contrafuertes. Es lo más aproximado a pináculos que podemos mencionar.

Ahora sí, en el "monástico mexicano" el contrafuerte se agiganta. Dispuesto oblicuamente y acompañando en toda su altura las aristas angulares de una fachada cobra espectacular énfasis. Le confiere aplomo al imafronte, lo exalta, lo "abre" como un escenario. Donde mejor aciertan en sus proporciones tales contrafuertes esquinados es cuando su resalte es suficiente para dar la impresión de estrechas hojas de tríptico, sin contra riar la verticalidad del conjunto. Los de Huaquechula, Yecapixtla *(fig. 6),* Tlayacapán y Tepeaca son los más impresionantes. Del valor estético, casi físico, de ese elemento nos da la pauta Acolman (*fig. 7),* en cuya

fachada se presenta únicamente en el lado izquierdo: dos producen un efecto teatral, uno solo es una muleta... La falta del simétrico en Acolman se ha de atribuir al deseo de no obstruir la capilla abierta ubicada a la derecha y que perteneció a una construcción anterior. Surge aquí un interrogante, ¿se excluían mutuamente los contrafuertes esquinados y las capillas abiertas?

Las más suntuosas de estas últimas (Teposcolula, Coixtlahuaca) *abren sus brazos* al pueblo congregado en el atrio, mediante estribos oblicuos con fuerte proyección hacia adelante, al estilo, precisamente, de los contrafuertes esquinados. Se nos ocurre que con esa disposición no se buscaba solamente mejor visualidad hacia el altar central de la capilla, sino también permitir, para ceremonias especiales, la habilitación de altares provisorios, de repositorios, de un calvario o alguna estatua de santo, cosa que igualmente facilitaban, a ambos lados de la portada de la iglesia, los estribos oblicuos. Tenemos en ese sentido una indicación en Yecapixtla *(fig. 6),* donde aparece una mesa de piedra al pie del contrafuerte derecho, en su faz interior, ubicación ideal para ostentar una imagen de bulto o instalar un altar movible. Sería lógico que los misioneros, en su viaje a México, hubiesen llevado altares portátiles (pequeñas losas de piedra o mármol, debidamente consagradas y conteniendo reliquias dentro de un minúsculo *sepulcrum*). Estos, que normalmente se guardarían en alguna celda u oratorio privado del convento, su usarían para oficiar al aire libre cuando fuese muy grande la afluencia de indígenas. Desde luego no se justificaban si existía capilla abierta y viceversa. De ahí que sea excepcional la existencia, en un mismo conjunto, de ambos dispositivos, una capilla abierta y dos contrafuertes esquinados flanqueando el imafronte (sólo recordamos dos ejemplos: Huaquechula y Tepejí). Más tarde, y por las mismas razones que las capillas abiertas, habrían caído en desuso los altares portátiles.

En Europa fueron frecuentes los estribos angulares oblicuos (Estrasburgo, portada N.; Bâle, portada N.; Perros-Guirec en Bretaña; Freixo-de-Espada-a-Cinta, Portugal - ca. 1520; catedral de Coria, provincia de Cáceres - 1536), pero sin llegar a la severa potencia de los gigantes mexicanos. Los más expresivos tal vez sean los de

Martel (Lot)[8] y de la catedral de Mende (Lozère). Esta fue edificada en 1365 por Urbano V, originario de la región, el penúltimo "papa de Aviñón". La sencilla calle central de la fachada se halla apretada entre dos torres enormes, cuadradas, con contrafuertes oblicuos en sus cuatros esquinas; ambas torres se completaron en estilo florido a principios del siglo XVI y quedaron terminadas en 1521, exactamente el año en que Hernán Cortés se apoderaba de la capital azteca, Tenochtitlán.

Extraña pobreza y falta de imaginación caracterizan los coronamientos de fachadas en los templos conventuales de México. Sin embargo, las fuentes de inspiración no faltaban en Europa, donde era inagotable la ingeniosidad de los constructores medievales, aun fuera de las grandes catedrales. Del sinnúmero de soluciones inventadas por ellos, eliminemos, por no venir al caso, las torres frontales únicas y el *Westbau* germánico. Las demás, por lo general, se mantienen fieles al concepto esencial del piñón: un lienzo triangular de pared, traduciendo la silueta del tejado, del cual es un corte vertical.

Los hay rudimentarios, cobijando dentro de su abertura de compás un *loggiato* (San Ambrosio, Milán), arquillos lombardos (Santa María, Tarrasa) o un deslumbrante rosetón (Grada, Santarem; Santo Domingo, Soria). Levantando un sencillísimo triángulo entre las moles gemelas de dos torres occidentales (Caen; Jumiéges, Seine-Maritime; Paray-le-Monial, Saone-et-Loire; Durham) o dándole preeminencia entre dos torrecillas (Salisbury). Unidos por una galería a ambas torrecillas (San Martín, Laon) o enrasados mediante un muro almenado (Elne, Pirineos Orientales). Hay piñones desmesurados (Ruvo di Puglia), otros alzados en el vacío (hastial de la catedral de León; Vouvant, Vendée). Muchos tienen los derrames interrumpidos, acusando francamente las naves laterales (Travanca, Portugal; San Nicolás, Bari; duomo de Pisa, con cuatro órdenes de *loggette)*. Vézelay ostenta un piñón formado de dos curvas que dibujan sobre el cielo un arco ojivo.

En vez de un piñón triangular puede haber una pantalla cuadrada, para dar

[8] REY, RAYMOND, *Les viernes Eglises fortifiées du Midi de la France*. París, 1925.

más amplitud al rosetón (Toscanella, Lazio). A esa pantalla de piedra, el estilo Isabel le da altivo, brioso —y ciego— desarrollo, cubriendo con ella todo el imafronte (Aranda de Duero).

Por otra parte, España nos muestra, en violento contraste de frugalidad, coronamientos indigentes en Palencia (puerta de los Reyes), en Avila (Santo Tomás), hasta en Salamanca (San Esteban).

Interesantísimos, por el contrario, los de las iglesias del Mediodía de Francia, cuyas espadañas, de múltiples huecos (*clochers-arcades*), se alzan modestas (Lalande de Libourne) o intrépidas, como la del Taur de Tolosa, la de Montgiscard (Alto Gatuna) y la Mont-cabrier (Lot), que se aproxima a los *peignes* de Auvernia. Y no nos olvidemos de la robusta espadaña de Vila Nova de Fozcoa, Portugal, a un paso de la frontera española.

Abundaban, pues, los modelos más diversos. Si bien algunos, como las finas arquerías góticas, superaban las posibilidades de la mano de obra indígena, la mayoría eran de fácil ejecución. ¿A qué se debe entonces el desinterés que los misioneros —todos en México, agustino, franciscano y dominicos— afectan por el coronamiento de sus fachadas? Es muy cierto que sus iglesias carecían de naves laterales, lo que excluía el atrayente frontón de vertientes quebradas. Por otra parte, la ausencia de tejado descartaba el piñón funcional: sin ser sostenido por la armadura de una techumbre, hubiese estado peligrosamente expuesto a los vendavales y a los movimientos sísmicos. No sin cierto motivo, por consiguiente, parecen los constructores haberse quedado cortos, como cohibidos, al alcanzar la fachada el nivel de la cornisa. Algunos, con sentido práctico, recurrieron a la solución de la espadaña de los viejos santuarios fortificados del Languedoc, nacido de las mismas dificultades y limitaciones con que se luchaba en México. Hubo en el Sur de Francia espadañas concebidas como parte del camino de ronda que ceñía el frente de esas iglesias-fortalezas, a la vez atalaya y refugio en caso de alarma, cuando tocaban a rebato las campanas... Más de un monje recordaría además las tranquilas espadañas de la Península (la de San Juan de los Reyes; la de la Oliveira,

cerca de Ribadavia; la de Santa María de Huerta, provincia de Soria). Grandes aciertos son las auténticas espadañas de Tlayacapán, Meztitlán y Acolman *(fig. 7),* de cinco, siete y tres huecos respectivamente; mezquinas, en cambio, las de Yecapixtla y Huaquechula.

Ninguna otra solución satisface. Ni la tentativa de frontón ondulante de Yanhuitlán, ni el arco combado de Zacatlán, ni las inconsistentes almenas escalando los piñones de San Gabriel, de Cholula y de Actopan *(fig. 8),* ni el dado de mampostería de Atlixco; menos aún la seca horizontal de Coixtlahuaca y Epazoyucán, la abominación de Cuautinchán. ¿Cuál sería el pensamiento de los frailes que los edificaron? Desprecio del lujo exterior no era, ya que lo prodi-gaban alrededor de las portadas. ¿Descuido de las partes que estaban fuera del alcance de la mano o de la vista? ¿Fingida sumisión ante las advertencias del virrey Mendoza sobre *traza moderada?* Nada de eso nos convence y sólo resta constatar cierta falta de visión estética, ya perceptible, como lo apuntamos, en algunas iglesias españolas.

Uno quisiera poder creer en una arquitectura deliberadamente empobrecida, como la del Císter, cuyas abaciales nos conmueven *parce qu'elles comblent en nous un besoin de silence* [9]. Pero la ornamentación interior desmiente en México la parquedad de la envoltura y además, lo repetimos, están las portadas, por donde se exterioriza. No tengamos por ascetismo lo que era introversión. Las masas inertes, las desgraciadas torres (la de Yecapixtla tal vez sea la única con cierto carácter), los coronamientos insulsos fueron ropaje de indiferencia, hermetismo y rusticidad. Sólo en la portada —rostro de la iglesia— trasciende su alma, su dilección íntima por lo refinado, lo exornado, a veces lo ampuloso.

Con el prurito de monumentalidad, el deseo de atestiguar —aunque sólo fuese por el volumen— la supremacia de un Credo que acababa de conquistar un mundo, se combina aquí el concepto muy español de la portada considerada como centro activo de toda la composición. Proyectada sobre un vasto fondo despojado de adorno, ya nada tiene que ver con el portal gótico, ahondado en el imafronte y

[9] *Fetes et Saisons,* nº 176. Paris.

poblado de figuras surgidas de ambos Testamentos. Ni profundos alfeizamientos, ni tímpano, ni parteluz. La portada aquí vive por su encuadramiento. La envuelve y magnifica una decoración plástica, adherida al muro. Ya llegó a América el plateresco peninsular, viejo apenas de algunas décadas y se mezcla con el isabelino del reinado anterior. Poco falta para que México esté al día.

Los monjes, en México, eran sus propios fundadores. Para ellos no había Condestable, ni Gran Cardenal. Nada debían a la munificencia de un Fonseca, no edificaban a la gloria de ningún noble linaje. El isabelino pierde, pues, entre sus manos, su dominante aderezo de blasones. Sin embargo, la O. F. M., con heráldica nostalgia, gusta de estampar en fachadas y enjutas, en forma de escudo, el símbolo de los estigmas de su santo patrono: cinco racimos de uvas de los que gotea sangre. También perpetúa, lógicamente, como elemento decorativo, el cordón franciscano al que tanto realce dio, en Burgos, el palacio donde murió Felipe el Hermoso.

En cambio, es general, en el período monástico, la adopción del alfiz o *arrabá*. A tal punto se naturaliza, que son pocas las iglesias conventuales cuyas portadas no se inscriben dentro de ese recuadro rectilíneo, a veces sencillísimo, a veces enriquecido con rosetas o clavos floreados. El alfiz, elemento islámico (prolifera desde Marrakech hasta Ispahan), se infiltró en toda la cuenca del Mediterráneo: en Al Andalus como en Valencia, como en Rodas, como en Puglia (Castel del Monte, corona de todo lo que edificó allí el arabizante emperador Federico II). Los Reyes Católicos le impusieron su sello personal, rehundiéndolo, y de ambas formas —simple o quebrado— se posesionó de México con igual entusiasmo.

De tradición aun vigorosamente isabelina, acentuada por el arco carpanel de la puerta, es el alfiz de Chimalhuacán, México *(fig. 9):* es quebrado, con campo reticulado a la musulmana y ostentando excepcionalmente las armas reales, a las que acompañan discos (tema digno de un estudio aparte) con la cruz flordelisada de los dominicos. Molduras redobladas dibujan el recuadro y es éste otro rasgo isabelino: recuérdese el redoblamiento lineal en las portadas de la Catedral Nueva, de Salamanca.

Sabor salmantino tiene también el arrabá de Erongarícuaro, Michoacán, tachonado de veneras; pero éstas muestran la faz interior de la valva.

Huejotzingo (Puebla) posee sin dudas dos de los alfices más destacados. El de la sacristía es floreado-reticulado. El de la portada norte *(fig.10),* de jugosa ornamentación, ofrece la particularidad de sobresalir de las jambas a ambos lados. Veremos a continuación que tal resalte se opone precisamente a la tendencia al verticalismo decorativo de los imafrontes en el tercer cuarto del siglo XVI. Queda desproporcionada la portada y causa cierta extrañeza, intrigando en su sensibilidad a cualquier observador europeo.

En Acámbaro (Guanajuato) el alfiz dibuja un rectángulo alrededor de la ventana del coro alto, pero sus rebordes laterales se prolongan hacia abajo, como colgantes, de cada lado de la puerta, sin apoyarse en el suelo: *decoración suspendida* [10]*,* de tipo salmantino (Igl. Sancti Spiritus; Convento de las Dueñas), que también ennoblece una de las más venerables casonas de Madrid (Hospital de la Latina) y que hemos vuelto a encontrar en el arzobispado de Las Palmas (Gran Canaria), con su sobrio alfiz quebrado en piedra azul de Arucas.

Plateresca se afirma ya la portada de Uruapán por su ornamentación tupida, de escaso relieve y apretada contextura. Trae a la memoria la antesala capitular de Toledo y parece una emanación del estilo Cisneros, en la cual el capricho hubiese desalojado la geometría. Manifiesta es la intervención de manos indígenas y es irresistible pensar que los frailes constructores usaron el arrabá y su bien delimitado recuadro como inocente freno a la exuberancia decorativa, *horror vacui* de los artistas nativos.

En febrero de 1943, con motivo de la erupción del volcán Paricutín, un grupo de periodistas invadió la vecina localidad de Angahua, a unos 50 kilómetros al oeste del lago Pátzcuaro, y "descubrió" la capilla aldeana, cuya portada es notable por la superposición de tres alfices cargados de hormigueante, musgosa ornamentación. Van decreciendo de abajo para arriba las dimensiones de los alfices, el último de los

[10] CHUECA GOITÍA, Op. Cit.

cuales encuadra la ventana del coro alto: los dos vanos tradicionales de la fachada quedan así unidos en una composición escalonada de llamativo efecto. Pero aquí resurge lo insólito de Huejotzingo. Dos de los alfices —el superior y el inferior— sobresalen lateralmente de los pies derechos. Nuevamente experimentamos un ligero desconcierto, algo así como una extraña presencia. No quisiéramos sugestionarnos, pero ahora se nos ocurre que frente a otra arquitectura —otro mundo, otro tiempo— hemos percibido análoga sensación: frente al Maya clásico, de Uxmal y Chichen Itzá, Yucatán, cuyos paramentos inferiores, lisos y desnudos, son dominados por altísimos frisos en saledizo, donde la escultura ornamental se concentra. Un poco pesados, pero ponderados más que aplastados por sus frisos salientes, son el Templo de las Tortugas, el Palacio del Gobernador, el Edificio Poniente del Cuadrángulo de las Monjas en Uxmal, la Iglesia y el Templo de los Tres Dinteles, en Chichen Itzá, todos pertenecientes al llamado estilo *puuc,* anterior a la intrusión tolteca. Allí en Yucatán, en Angahua y en la puerta de Porciúncula de Huejotzingo *(fig. 10),* siéntese como una gravitación común, una misma genialidad, manifestadas acá por un simple recurso plástico, acullá por la sublimidad de la masa.

La composición escalonada iba a condicionar la última fase, plateresca, de la evolución de las fachadas en el período monástico. Dejaremos a un lado las minucias, las preciosidades de un estilo que, aunque expresión del imperial *plus ultra* de España en tiempos de Carlos V, mucho se resiente del italianismo. ¿No escribió alguien que los verdaderos vencedores de Pavía fueron los marmoleros italianos? Arabescos, nichos avenerados, abalaustrados candelabros y medallones de Césares fueron el aporte menudo del plateresco. Pero de los templos-fortalezas de México ha quedado cierto rigor que atempera la volubilidad del ornamento, lo enmudece, lo cercena. Véase como la fachada de Acolman (1560) *(fig. 7*) envuelve la portada plateresca en uno de esos *grandes silencios de piedra* de que habla F. Chueca Goitía; aun incluyendo en ella la estatuaria de los intercolumnios laterales y el rico vano del coro alto, el piramidal conjunto de la portada no cubre más de un tercio del

imafronte. Encima del entablamento, el dispersado ornato (candelabros, canéforas, dos pequeños escudos, la mitra del vértice) se inscribe dentro de un imaginario triángulo isósceles, coronando el conjunto con liviandad, con geométrica mesura y, finalmente, llevando la vista hacia la total quietud del paramento superior. Considérese luego, a guisa de antítesis, la saturación de la portada de la Pellejería, en Burgos, y como le escatima el espacio el arco que la cobija.

Otra fachada agustiniana, la de Cuitzeo, Michoacán, se aproxima a la perfección en el ritmo escalonado. Concentra toda la decoración en una calle central entre dos laterales de absoluta desnudez. A los dos vanos tradicionales se suma una hornacina. Las sombrías y decrecientes aberturas son separadas —en realidad ligadas— por entablamentos y columnas abalaustradas, con agudo sentido de proporciones y de ascendente gradación, mientras a los costados motivos discretos (nichos bajos, cornucopias, pequeños escudos) los acompañan tres veces, animando la composición y confiriéndole aplomo. La muda sinfonía de los grandes paños laterales da al conjunto un equilibrio cuyo lujo, cuya prodigalidad sólo se aprecia cuando se compara con la exigüidad de las torres de San Pablo de Valladolid, únicos "blancos" de su hiperbólico decorado.

La transición entre el alfiz quebrado y la formación escalonada tal vez se tenga que buscar en la escueta fachada de Otumba, México, donde dos campos audazmente desnudos se sobreponen, uno encima de la portada, otro encima de la ventana del coro alto, uniéndose ya en un ritmo ascendente de bien estudiada resonancia.

Encontraríamos antecedentes españoles en el Palacio de los Golfines, en Cáceres, con su alfiz estirado y dos veces quebrado, así como en el imafronte de la catedral de Coria, provincia de Cáceres (1536), más feliz y sobre todo más aproximado a Cuitzeo, a su espléndido ajuste de las proporciones entre movimiento y descansos[11].

[11] Curioso es confrontar el verticalismo de Cuitzeo con las calles entre órdenes de pilastras de algunos castillos de Turena, en especial con Azay-le-Rideau (1521. También con los recuadros en forma de *cuello de botella* —labrados en ladrillo e involucrando los vanos de varios pisos— típicos de la arquitectura civil de Brujas, Bélgica, en los siglos XV y XVI. Por otra parte, la composición escalonada entre dos zonas de "silencio" revivirá en el barroco levantino de la

En el concierto de la arquitectura monástica, donde el "solo" de la portada cobra tanta importancia, lanza un *vivace* Yuriría (Guanajuato). Estructuralmente se trata de una réplica de la portada de Acolman, pero a partir del entablamento trepan por el paramento, como yedra, gráciles atauriques enriquecidos con ganchos y entre los cuales se disimulan curiosamente dos pequeños arqueros. La simétrica ornamentación recuerda los roleos, frontispicios y recuadros del estilo Floris, al cual —después del profesor Santiago Sebastián— aludimos en el nº 20 de ANALES, composiciones éstas que servían como modelos tanto para grabados y esculturas como, reproducidos en madera recortada, para las solemnes entradas de personajes reales. Entre 1550 y 1598, las múltiples publicaciones de Pierre Coecke y de Vredeman de Vries las vulgarizaron con inusitada fortuna en los Países Bajos, españoles. Es pues un caso de transposición relámpago, ya que la portada de Yuriría se ejecutó hacia 1566.

De filiación bastante azarosa, en cambio, resultan las fachadas compartimentadas: Yanhuitlán, Coixtlahuaca *(fig. 11)*. Precedente isabelino habría en Valladolid, no en el vibrante San Gregorio, pero sí en el casi lindero San Pablo, donde la cuadriculación tiene insistencia de diagrama. También, de fecha más cercana —y renacentista— en San Bernardino de *Aquila degli Abruzzi* (1527: entonces bajo dominio español). Pero es gotizante (1458) el basamento a recuadros de San Zacarías, de Venecia, y gótica (1389) la fachada de los santos Vicente y Anastasio, en Ascoli Piceno (Marche), un enrejado de 64 compartimentos. De modo que queda por resolver si Yanhuitlán y Coixtlahuaca configuran un retroceso o un avance. De cualquier modo, ahí las sombras no son arrojadas sobre el muro por una ornamentación aplicada: son rehundidas. Y los nichos albergan —o aún esperan— su cohorte de santos.

Santa Faz, Alicante.

Fig. 1. Catedral de Santo Domingo, República Dominicana

Fig. 2. Catedral de Santo Domingo, República Dominicana.

Fig. 3. Templo y convento de Acolman, México. (foto D. M. C.)

Fig. 4. Templo y convento de San Gabriel, Cholula, México. (foto D. M. C.)

Fig. 5. Convento de Actopan, México. (foto Buschiazzo)

Fig. 6. Templo del convento de Yecapixtla, México. (foto D. M. C.)

Fig. 7. Templo del convento de Acolman, México.
(foto Buschiazzo)

Fig. 8. Templo del convento de Actopan, México
(foto Buschiazzo)

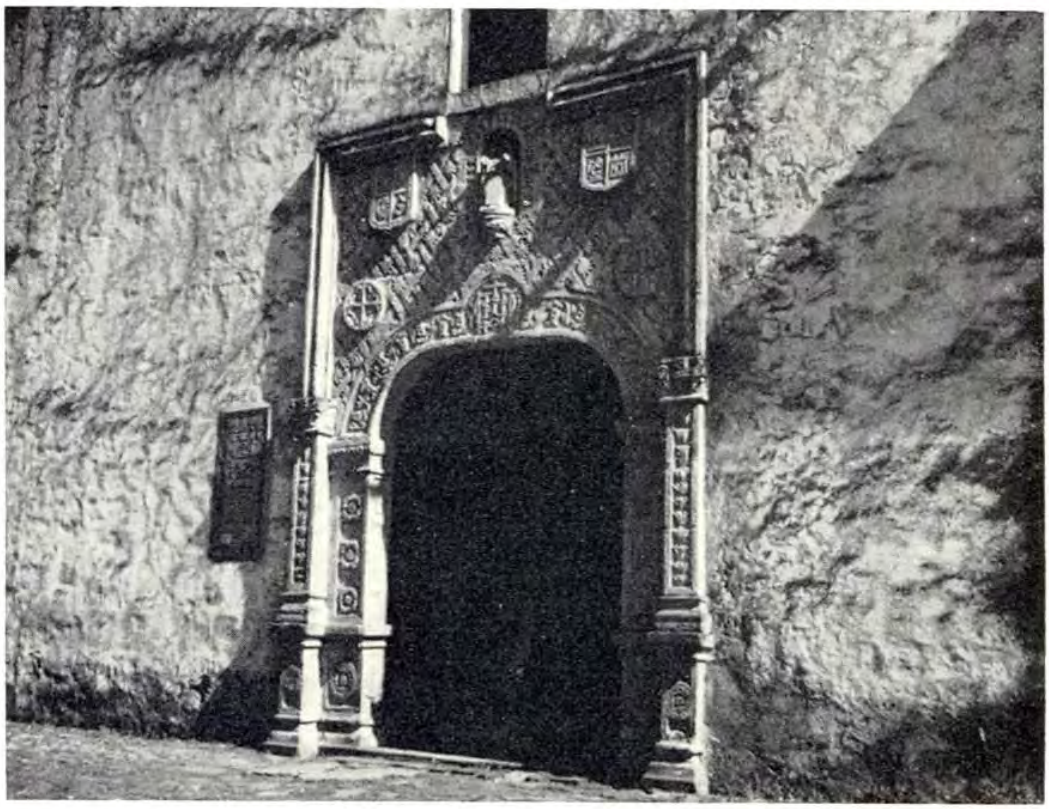

Fig. 9. Portada de la iglesia de Chimalhuacán, México.
(foto Buschiazzo)

Fig. 10. Puerta de Porciúncula, convento de Huejotzingo, México.
(foto Buschiazzo)

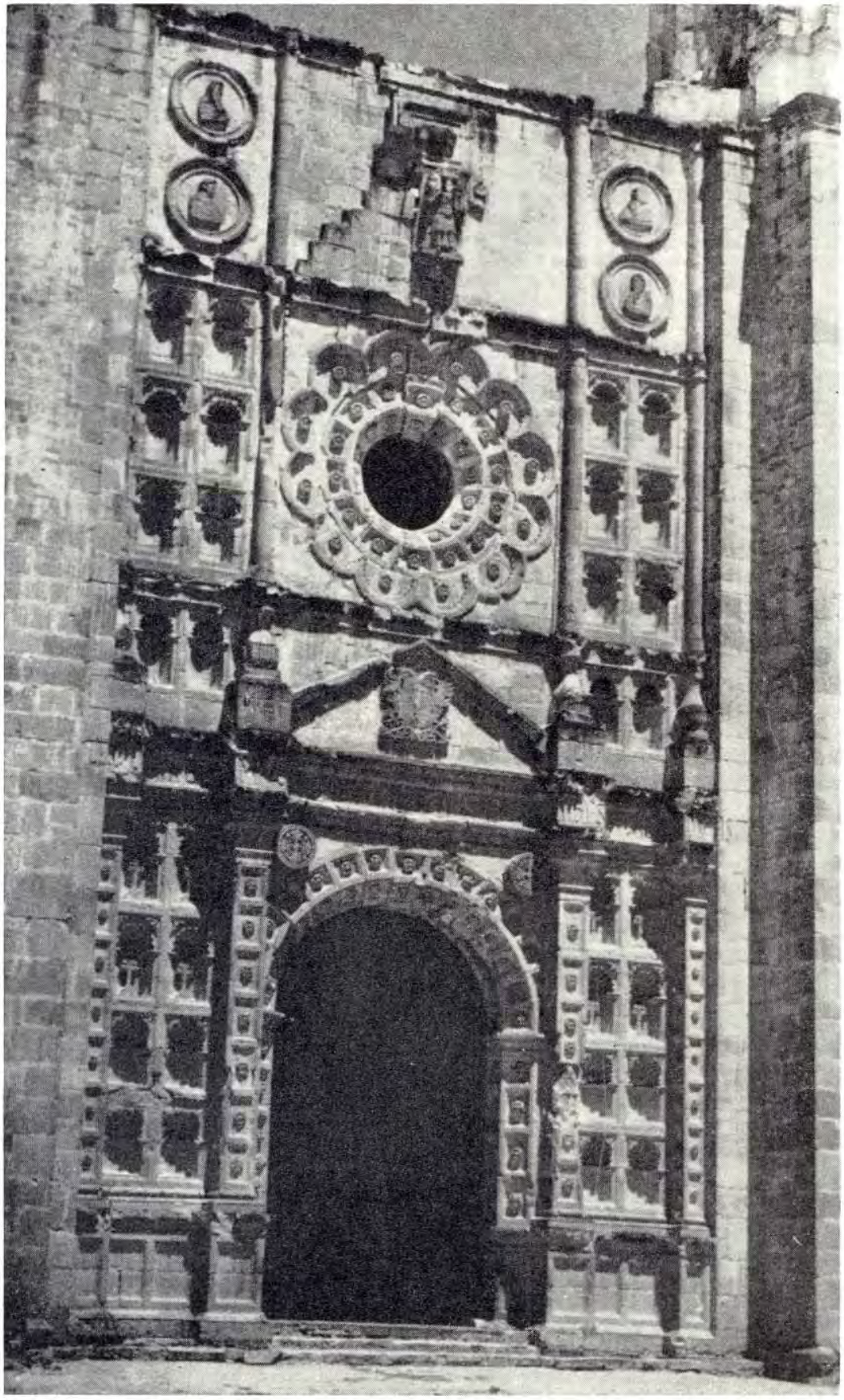

Fig. 11. Iglesia de Coixtlahuaca, México. (foto D. M. C.)

De toda la Corte celestial fueron los ángeles los que tuvieron preferencia en la escultura figurativa de portadas y posas en la época monástica. Después, en tiempos barrocos, iban a invadir con tenacidad de obsesión los altares, pechinas y cúpulas, pero el primer florecimiento de tales representaciones en la arquitectura conventual de México coincide con el Concilio de Trento (1545-1563), el cual propició las nuevas devociones y la nueva iconografía de la Contra-Reforma (o mejor dicho, de la Reforma católica). Por lo general, los celestes mensajeros se ven arrodillados, vestidos de larga túnica y sostenidos por una nube, con las alas extendidas (Calpan), a veces flotando por los aires (Huejotzingo), presentado aromas, un copón o instrumentos de la Pasión, soplando en un trombón de vara, etcétera), a veces tocando el *tuba mirum* (Huaquechula) o soportando un escudo o una corona (Texcoco) . Tales apariciones sobrenaturales, esos *étres de rêve, créatures éloignées de toutes les apparences du monde réel* [12], harían fuerte impresión en la mente de los neófitos de Nueva España y por ser aladas —es decir, "emplumadas"— tal vez despertarían en el lejano subconsciente de algún artista indígena vagas reminiscencias de ceremonias toltecas o aztecas. ¿No ostentan los ángeles de Huejotzingo, de añadidura, una larga estola agitada por el viento, remedando ciertos aderezos en las procesiones precortesianas.

Vimos las fachadas de los templos conventuales reflejando la decoración sin profundidad creada en la península por el estilo isabelino y por el plateresco: el primero con los alfices y la decoración colgada, el segundo con la riqueza de sus composiciones y su tendencia escalonada o piramidante. Otra solución más había imaginado en ese tiempo la arquitectura religiosa española: la antecapilla[13], una hornacina colosal[14] que preferimos calificar de porche triunfal, porque reproduce al exterior la silueta de la entrada del presbiterio (arco triunfal). Hay tres ejemplos insignes: la Pellejería, de Burgos (1516); Santa Engracia, de Zaragoza (1519); San Esteban de Salamanca (1524) . En cada caso la portada entera queda envuelta

[12] TAPIÉ, VÍCTOR L., *Baroque et Classicisme.* París, 1957.
[13] CHUECA GOITÍA, op. cit.
[14] BUSCHIAZZO, MARIO J., *La arquitectura colonial en Iberoamérica.* Bunos Aires, 1961.

dentro de un arco amplio, de medio punto y profundo intradós, que la cobija y traduce el espacio interior. Así aparece la portada como una réplica en piedra del retablo de madera que domina el altar mayor. Y ella se presenta en idéntica perspectiva.

No encontró aceptación en México, donde el ornato de las fachadas se rebaja a la escala de la puerta, que es la escala humana, o se estira, como lo observamos, en una estrecha calle vertical. Se ha visto que tampoco se habían adoptado los grandes arcos de Tolosa, tendidos entre contrafuertes. Parecería, en uno y otro caso, que los monjes constructores recelasen de las sombras, de la franja de oscuridad que tan pesada ceja de piedra vertía hasta los pies del muro cuando el sol la alumbraba de costado... Pero además tenían ya, donde falta hiciera para ceremonias al aire libre, una antecapilla a usanza propia: la capilla abierta.

Desde 1555 los frailes se hallan envueltos en conflictos de jurisdicción con los obispos. En 1574 una Real Cédula, inspirada en las decisiones del Concilio de Trento, coloca a las Ordenes Mendicantes bajo el control del clero diocesano. Finalizan las campañas monásticas de construcción. Los conventos son secularizados en 1583, mientras van surgiendo las grandes catedrales. El clasicismo purista barre con el expresionismo —de acento a veces rudo, a veces refinado— como si hubiese sido impuro. Durante un siglo, hasta 1675, se dedicará México a levantar monumentos sin carácter autóctono. Ya *murió el primitivo espíritu,* había escrito Mendieta[15].

PAUL DONY

[15] MENDIETA, FRAY JUAN DE, *Cartas de religiosos de Nueva España,* en J. GARCÍA ICAZBALCETA, *Nueva Colección de documentos para la historia de México.* México, 1870.

LA EVOLUCIÓN DEL SOPORTE EN LA DECORACIÓN ARQUITECTÓNICA DE SANTA FE DE BOGOTÁ

AL realizar esta investigación sobre material colonial de Bogotá espero contribuir a esclarecer la evolución estilística del arte bogotano. El análisis que llevo a cabo muestra la persistencia de ciertos tipos arcaizantes, mantenidos con escasas variantes por los artesanos santafereños; los tratados y los artistas extranjeros introdujeron los soportes manieristas. El barroco tuvo poca vitalidad y solo con el epílogo del rococó se inició una tendencia muy original, representada por el poco conocido tallista Pedro Caballero, pero la reacción neoclásica apresuró su ocaso, quedando unas pocas obras que, por su fantasía y libertad interpretativa, contrastan con la pobreza del desarrollo anterior. Debido al coleccionismo, Bogotá tiene modelos de soportes que son extraños al devenir de la escuela santafereña; forman lo que se llama el característico "arte de aluvión"; por ello no los incluiremos aquí.

El primer problema que se presenta es el de la dificultad de hacer una clasificación de los soportes con arreglo a la terminología de los siglos XVII y XVIII. Las dificultades surgen, ya porque no se conocen los contratos en los que se especificaría la obra con los tecnicismos propios, ya porque los documentos no descienden a la descripción técnica y se limitan a hacer referencia de la traza presentada. Por lo que respecta al arte español de la Península apenas se han realizado estudios críticos que hubieran desbrozado el camino[1]. Por todo ello utilizaremos los documentos cuando estos existan, pero, en general, nos veremos obligados a establecer una clasificación formal como hipótesis de trabajo. Las dificultades metodológicas que entraña la investigación de las formas decorativas hace que ésta apenas haya avanzado entre nosotros. Ella es de gran utilidad cuando

[1] Un estudio de excepción es el de C. SÁENZ DE LA CALZADA, *El retablo barroco español y su terminología artística.* Sevilla. Archivo Español de Arte, vol. XXIX. Madrid, 1956.

se pretende valorar la aportación artística de zonas provincianas; investigaciones concretas y básicas podrán señalarnos con toda nitidez el grado de evolución, la sensibilidad, la preferencia por ciertos tipos y hasta descubrimientos sorprendentes por lo inesperado[2].

La columna melcochada

Cronológicamente es el primer tipo a considerar, afortunadamente documentado, pues en el contrato realizado entre el convento franciscano y el ensamblador Ignacio García de Ascucha (1623) se especifica este tipo de soporte; así reza en una de las cláusulas: *Yten las primeras colunas que bienen sobre este pedestal que son catorce an de yr melcochadas como todas las del dicho retablo...* [3]. Pero el término *melcochada* es un poco vago, según veremos al analizar los soportes que nos presenta el retablo, ya que éste tiene dos variantes de soporte: a) la columna de fuste estriado helicoidalmente en su totalidad, y b) la columna con tercio inferior decorado con acanaladuras dispuestas verticalmente y el resto del fuste con estrías helicoidales.

Para aclarar ideas hemos de ver antes lo que se decía en el siglo XVII acerca de la columna con fuste estriado helicoidalmente, ya que este carácter es común a las dos variantes del retablo bogotano de San Francisco, que según contrato debían ser *melcochadas*. Parece que había cierta ambigüedad, ya que a los fustes o cañas con estrías helicoidales tanto se los llamaba columnas entorchadas como melcochadas. Fray Lorenzo de San Nicolás —recordado por Sáenz de la Calzada— define así la columna entorchada: *Otras veces las estrías van circundando a la columna desde la planta arriba, o desde el primer tercio a los dos últimos, que comúnmente llamamos entorchado, ha de dar*

---

[2] Siempre que me ha sido posible he procurado hacer aportes en este campo de la investigación formal. S. SEBASTIÁN, *El soporte antropomorfo de los siglos XVII y XVIII en Colombia.* Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, n° 17. Buenos Aires, 1964. S. SEBASTIÁN, *La ornamentación arquitectónica en la Nueva Granada.* Tunja, 1966. S. SEBASTIÁN, *La influencia de los modelos ornamentales de Serlio en Hispanoamérica,* Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, nº 7. Caracas, 1967. S. SEBASTIÁN, *El retablo del siglo XVIII en Popayán,* Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de La Paz, nº 1.

[3] G. HERNÁNDEZ DE ALBA, *Teatro del arte colonial,* 73. Bogotá, 1938.

una vuelta a la columna de suerte que a plomo ha de estar la canal por la parte alta donde remata con la basa donde empieza. Acerca de la columna melcochada nada nos dicen los tratadistas y poco aclaran los contratos. *El término melcochada debe tener un origen culinario: de miel cocida; de dulces hechos con ella. Dulces que aún hacen en Canarias y que tienen, aunque no siempre, forma larga y retorcida. Melcochada era también, entre los bordadores, la labor en espiral. Creo que la forma en espiral de la columna melcochada es indudable, pero ignoro si basta este solo requisito* [4].

La variante de tipo a) aparece por parejas, flanqueando los paneles del primer cuerpo del citado retablo de San Francisco. La novedad más importante que introdujo García de Ascucha en este retablo y que tendría trascendencia, fue el hecho de colocar grupos de tres columnas flanqueando la calle central (hoy desaparecida), según especifica el susodicho contrato; el hecho de resaltar la calle mayor se debe a una tímida manera de manifestarse el barroco, pero el detalle hizo escuela en el ambiente bogotano del siglo XVII. El motivo del grupo "trístilo" parece derivar del foco hispalense, donde en forma semejante se hallaba en el retablo desaparecido de Cazalla de la Sierra (Sevilla) , obra de Juan de Oviedo "El Joven" (1592); también existió en un ejemplo anterior fuera de lo hispánico, en el pórtico del Ayuntamiento de Colonia (1569-1573), obra de Vernukken.

Este tipo de columna melcochada figuró ya en el repertorio del llamado "plateresco", siendo usada hacia 1540 en la Sacristía Mayor de la catedral de Sevilla, quizá por sugestión de Diego de Siloe, que bien la pudo llevar de Italia. Allí existe en un ejemplo anterior al sevillano, la fachada del palacio de Bevilacqua, en Verona, empezado en 1530 por Sanmicheli. El modelo bogotano de San Francisco tendría una primera repercusión en el primer cuerpo del retablo mayor de Santa Clara (1672), y una segunda en la portada de la capilla del Sagrario (1689). Si el modelo inspirador de esta portada fue el grabado hecho sobre el original de Miguel Angel para la Viña Grimani, es interesante observar cómo la fuerza hispánica de la portada-retablo hizo transformar las columnas toscanas de fuste liso del modelo

[4] C. SÁENZ DE LA CALZADA, ob. cit., 223.

italiano en columnas melcochadas en piedra. A fines del siglo XVII aun se producirían nuevas imitaciones en madera del modelo traído a Bogotá por el ensamblador García de Ascucha, tal se ve en los retablos de la Virgen del Campo (en la Recoleta de San Diego) y en el mayor de la iglesia de Las Aguas, aunque este último presenta la novedad de tener el fuste revestido de cintas y guirnaldas de frutas *(fig.1)*.

La columna con tercio inferior decorado con acanaladuras o molduras dispuestas verticalmente y el resto del fuste con estrías helicoidales es una variante de la melcochada, que apareció en el medio bogotano, también en el aludido retablo de San Francisco. Quizá la primera imitación sería el pie del facistol del coro de la misma iglesia bogotana; se encuentra también en el retablo mayor *(fig. 2)* de Santa Clara (1672), donde tiene el aditamento de una guirnalda en la parte superior. Nuevas imitaciones se llevarían a cabo en los retablitos que cubren las paredes de la iglesia conventual de Santa Clara, tal como en el retablo del Señor de la Humildad. Pronto fue incorporado este tipo de soporte al repertorio artesanal del mueble; así aparece en el púlpito de San Agustín. La conclusión más importante es que el retablo mayor de Santa Clara, realizado en la segunda mitad del siglo XVII, fue una consecuencia del mayor de San Francisco, sin que se consiguiera en él avance alguno.

La variante b) de la columna melcochada fue uno de los modelos preferidos de Francisco Ignacio de Escucha, del que desconozco la relación que pudiera tener con el ensamblador García de Ascucha; Francisco Ignacio destacó como tallista entre 1650 y 1670[5]**.** Este tipo de columna se encontraba en el retablo mayor de la desaparecida iglesia del Carmen (1659), modelo que volvió a repetir en el retablo mayor de la igualmente desaparecida iglesia de Santa Inés (1668), pero que hoy se encuentra en La Soledad *(fig. 3)*. Este modelo de columna derivaba del empleado por García de Ascucha en el aludido retablo franciscano, con la diferencia de que el tercio inferior estaba decorado con un medallón más o menos circular y roleos

[5] G. HERNÁNDEZ DE ALBA, ob, cit., 143.

vegetales. Esta variante se repetiría en dos retablos de San Agustín, atribuibles a este maestro, los de San José y Jesús Nazareno, que deben ser posteriores a 1668. Dentro de este grupo está un problemático retablo de la nave izquierda de la iglesia de San Ignacio, cuya fecha desconocemos; si en él hubiera intervenido Loessing, su importancia sería decisiva en la génesis de la columna melcochada en Bogotá *(fig. 4)*.

Los modelos manieristas introducidos por Loessing

En el primer tercio del siglo XVII surgió en Bogotá un ensamblador comparable a García de Ascucha; era el hermano coadjutor Diego Loessing, de la Compañía, que fue castellanizado como Luisinch. Era oriundo de Freissing (Alemania) y a los 23 años de edad llegó a la Nueva Granada, en 1618; murió en Bogotá el 7 de febrero de 1675[6]. Fue *gran ensamblador* —según Flórez de Ocáriz— *con que dio mucho provecho a su religión, de mas del ahorro en sus propias obras de la fábrica de la casa, como de todos los tabernáculos que tiene su iglesia y del altar mayor, púlpito, y aforros del coro y corredores, todo de muy buena obra, y sin embargo de haber cegado, continuó de superintendente de obras de su oficio, dando modo y disposición para ellas* [7]. Dedicado el templo bogotano de San Ignacio, en 1635, poco después se debió empezar la decoración, creando Loesssing el retablo mayor, en el que el artista germano se hizo eco del manierismo, puesto que vivía en un medio muy propenso a esta corriente estilística; allí en Bogotá conoció a otro manierista, el italiano P. Coluccini. En cuanto al retablo no solo es manierista en el pequeño detalle ornamental, sino hasta en la estructura misma del retablo, cuya calle central manifiesta una típica falta de tensión barroca. El retablo haría escuela, por lo que vamos a considerar los principales tipos de soportes que se manifiestan en él.

I. *La columna anillada con el tercio inferior revestido de ornamentación manierista y dos*

[6] J. M. PACHECO, *Los jesuitas en Colombia,* I, 112-113.
[7] FLÓREZ DE OCÁRIZ, *Genealogías...* cit. PACHECO, ob. cit., I, 113.

tercios con estriado en espina. Fue modelo que pronto tuvo otras imitaciones dentro del mismo siglo XVII; así aparece en los retablos de San José y de Jesús Nazareno, en San Agustín; los ejemplares de estos se diferencian del modelo de San Ignacio en cuanto que la decoración del tercio inferior tiene ya cierto aire barroco y la ornamentación de gusto metálico ha sido sustituida por la cabeza de un serafín, rodeada de hojas muy carnosas; los retablos agustinianos deben ser posteriores a la fecha de 1668, que figura en la portada de la iglesia y se toma como fin de la obra arquitectónica; estos retablos aparecen relacionados con la obra de Francisco de Escucha, en Santa Inés[8]. La versión más próxima al modelo de Loessing aparece en el marco del lienzo de Baltasar de Figueroa "La institución de la indulgencia de San Gregorio", en la iglesia conventual de Santa Clara, a mediados del siglo XVII.

II. *La columna anillada con tercio inferior decorado en forma imbricada y dos tercios de fuste estriado verticalmente.* Solamente conozco una versión de este tipo, que Loessing usó en el segundo cuerpo del retablo mayor de la Compañía, me refiero a las columnas que flanquean el lienzo de Gaspar de Figueroa, "San Martín partiendo su capa" (1647), en la iglesia de Santa Clara. El ornamento imbricado se repitió en otras obras artesanales, y este detalle nos interesa, porque puede relacionarse con otro semejante del gótico isabelino que, en forma diferente, apareció a fines del siglo XVI en la portada de la catedral de Tunja, obra ya decorada al gusto manierista. Es un hecho de sobra conocido la relación que el manierismo presenta con algunos aspectos del gótico. Una variante de este tipo podría ser el soporte que figura en la portada de la capilla del Colegio Mayor del Rosario (1654), donde la decoración imbricada ha sido sustituida en el tercio inferior por una composición de una flor central y roleos vegetales; puesto que se trata de una portada-retablo no es de extrañar que se haya interpretado en piedra, con ligeras variantes, un modelo de soporte que existía en madera en los retablos de la época[9].

---

[8] G. HERNÁNDEZ DE ALBA, ob. cit., 121.
[9] Marco Dorta, en ANGULO, *Historia del Arte Hispanoamericano,* II, 91.

III. *La columna anillada con los tercios superiores de estriado en dirección cambiante.* Diego Loessing usó este tipo en el tercer cuerpo del retablo mayor de San Ignacio *(fig.* 5); el estriado de dirección cambiante: helicoidal, vertical y helicoidal es un rasgo más de esa ornamentación manierista que hemos visto en el retablo. Lo imitaría Francisco de Escucha en el retablo mayor de la desaparecida iglesia del Carmen (1659). Este tipo de ornamentación se relaciona con el gótico final, así en la portada de San Francisco de Evora (segunda mitad del siglo XV) vemos que los soportes están formados por haces de baquetoncillos que cambian de dirección no solo en el fuste, sino también en la arquivolta, donde se continúan[10]. Estos rasgos del manuelino no se perdieron, ya que fueron acogidos dentro de las libertades del plateresco tardío, y a mediados del siglo XVI aparecieron en los trabajos de Donzel y Pedro de Salamanca en el trascoro de la catedral de León[11]. No deja de llamar la atención el hecho de que la obra del decorador germano presente tantos puntos de contacto con la tradición peninsular. El día que se conozca mejor la biografía del gran ensamblador quizá puedan explicarse algunos aspectos de su obra.

Los soportes barrocos

Las libertades propias del nuevo estilo llevaron al ámbito santafereño una gran variedad de modelos que veremos a continuación:

I *La columna de fuste revestido de ornamentos.* Generalmente presenta el característico anillo en el tercio inferior; siguiendo la constante mudéjar de lo hispánico, revistió su fuste con elementos vegetales dispuestos en forma que no responde ni al grutesco a *candelieri,* característico del plateresco, ni a las guirnaldas helicoidales, típicas de las más neta columna barroca. Ejemplares de gran finura de talla son las columnas laterales del retablo mayor de Santa Bárbara *(fig. 6)* —quizá

[10] F. PÉREZ EMBID, *El mudejarismo en la arquitectura portuguesa,* 117, lám. 24. Madrid, 1955.
[11] J. M. AZCÁRATE, *Escultura del siglo XVI,* 220, fig. 203.

de fines del siglo XVII—, cuyos dos tercios superiores tienen el fuste revestido por el tallo de una planta con flores, pero sin seguir un ritmo determinado, tan solo con el fin de enmascarar el fuste. A la segunda mitad del siglo XVII pertenece el retablo de Nuestra Señora de Loreto *(fig. 7),* en San Ignacio, donde hay un interesante modelo de columna anillada, pero la decoración no está superpuesta sobre la caña, sino que se ha logrado rehundiendo la superficie de ésta; lo excelente de la talla nos hace pensar en el maestro anónimo que hizo el retablo mayor de Santa Bárbara. Modelos de columnas anilladas de tipo netamente artesanal son las del púlpito de la Candelaria, que presentan tanto en el tercio inferior como en la parte superior la reiteración de una flor que le da un carácter mudéjar.

Las libertades propias del rococó tendieron a la complicación de este tipo de soporte; así en la hornacina central del retablo mayor de Santa Clara *(fig. 8),* reconstruido en 1764, se añadió a la columna anillada en su parte inferior un trozo, separado del anterior por medio de un profundo astrágalo y de una prominente fila de hojas. Siguiendo las tendencias estilísticas del rococó esos elementos vegetales se van transformando en rocalla. El artífice del rococó, en otros casos, en lugar de inventar más anillos, suprimió todos, y se limitó a enmascarar el fuste liso con elementos típicos de ese estilo, es decir, a base de rocalla, tal es el caso de los soportes del retablo de San Francisco de Paula, en San Juan de Dios; en este caso la novedad del rococó cambió la estructura tradicional, colocando los soportes en ejes divergentes. A los últimos años del siglo XVIII debe pertenecer esta obra *(fig. 9).*

II *La columna salomónica de fuste liso.* Es difícil precisar cuándo apareció este modelo de soporte en Bogotá. Existe en un retablo de la iglesia de San Ignacio, y si fuera del hermano Loessing, habría que fecharlo a mediados del siglo XVII. Lo único que conocemos se refiere a las columnas en piedra de la portada de la capilla del Sagrario, que debieron ser realizadas hacia 1689, fecha inscrita en la clave del arco de la puerta. *En ella aparece, quizá por primera vez en toda la América del Sur, un elemento típico del estilo: nos referimos a la columna salomónica, cuyo empleo se generalizaba en*

España allá por aquellos años. El arquitecto no las hizo con las seis vueltas típicas, según las labró Bernini; tal vez porque lo exigía así la escala de los dos últimos cuerpos, torció los fustes de las columnas con solo cuatro espiras, dejándoles la superficie completamente lisa [12]. Realmente la columna salomónica de fuste liso no fue de los tipos preferidos por los tallistas bogotanos.

III. *La columna salomónica anillada, de fuste revestido de ornamentación vegetal.* Fue una de las variantes que tuvieron más aceptación; dentro de este modelo hay dos subtipos que se diferencian por la decoración del tercio inferior. Ejemplifican el primero las columnas de los retablos del crucero de San Ignacio *(fig. 10),* que muestran en su tercio inferior un grutesco de media figura, a la que dos amorcillos pretenden colocar una flor en la cabeza; el fuste en sus dos tercios superiores es de tipo salomónico, pero revestido de pámpanos con racimos que siguen el movimiento del fuste; completan la decoración unos amorcillos que trepan por los pámpanos. No sabemos con certeza si el modelo bogotano fue diseñado primeramente por Loessing, pero con las consiguientes variantes fue seguido en dos retablos de San Francisco, uno situado al lado izquierdo y el otro en la sacristía; en todos estos ejemplares de fuste revestido hay que señalar que la profundidad de las espiras es mínima y que casi no se aprecia el fuste salomónico por la fronda que las recubre. La otra variante de este modelo se diferencia por la ornamentación existente en el tercio inferior, que es una flor anillada, en lugar de la media figura. El primer ejemplar debe ser el que hay en un retablo de San Ignacio, repetido en otros de Santa Clara y teniendo su último eco en los dos primeros cuerpos del retablo mayor de La Candelaria (1703), calificado por el gongorino Fr. Carlos de San Diego como *ostentoso, gallardo, bien discurrido y majestuoso* [13], pero, dicho sea de paso, nada nuevo hay en la estructura ni en la decoración que justifique tal calificación; con razón se dejó en el anonimato al artesano que lo hizo.

---

[12] MARCO DORTA, en ANGULO, ob. cit., II, 93.
[13] G. Hernández de Alba, ob. cit., 157.

IV. *Columna anillada de fuste liso, aunque enguirnaldado.* Muy tardíamente las estructuras de diseño movido hicieron su aparición en Bogotá con la irrupción del rococó. El maestro que hizo esta innovación trabajó la parte central del retablo mayor de San Francisco, que había sido hecha por García de Ascucha, y que fue sustituida por un nuevo retablo de tres cuerpos en 1789[14]. Allí se empleó este tipo de columna anillada en su tercio inferior, con fuste liso aunque enguirnaldado de flores. Presenta dos variantes: una con una fila de hojas en el imóscapo, y otra con el anillo decorado con un festón de borlas, que es un recuerdo de la guardamalleta berninesca *(fig. 11)*. El mismo tipo de estructura y soportes se repite en la parte central del primer cuerpo del retablo mayor de San Ignacio, que es de la misma mano, como indicó Marco Dorta *(fig. 12)*. El punto de origen de este modelo pudiera ser Quito.

V *El soporte estipitesco.* Tanto en el altar mayor de Santa Bárbara *(fig. 13),* como en un lateral de San Agustín, existe un original tipo de columna estipitesca, de fuste doblemente anillado y recubierto de guirnaldas *(fig. 14)*. Ambos modelos responden al mismo diseño, pero dudo que sean de la misma mano; quizá se puedan fechar a fines del siglo XVII. ¿Fue imitado uno del otro? ¿O proceden ambos de un mismo grabado? El modelo no es completamente extraño ya que en San Francisco, de Quito, en el crucero, existe también un tipo de columna estipitesca, con dos anillos y guirnaldas, aunque de diseño diferente. Si el modelo de Quito es anterior, habrá que pensar en una temprana influencia; tampoco hay que descartar la existencia de una fuente común, de la que puedan derivar los ejemplares de Quito y de Bogotá.

Es de sobra conocida la poca aceptación que tuvieron en Bogotá los soportes típicamente barrocos, como el estípite. En cuanto a la pilastra-estípite conozco un solo ejemplo, me refiero a las pilastras estipitescas que hay en el cancel o vestíbulo de San Agustín, que deben corresponder ya al siglo XVIII.

[14] ANGULO, ob. cit., III, 269.

Fig. 1. Retablo mayor de Las Aguas, Bogotá (foto Sebastián)

Fig. 2. Retablo mayor de Santa Clara, Bogotá (dibujo Corredor)

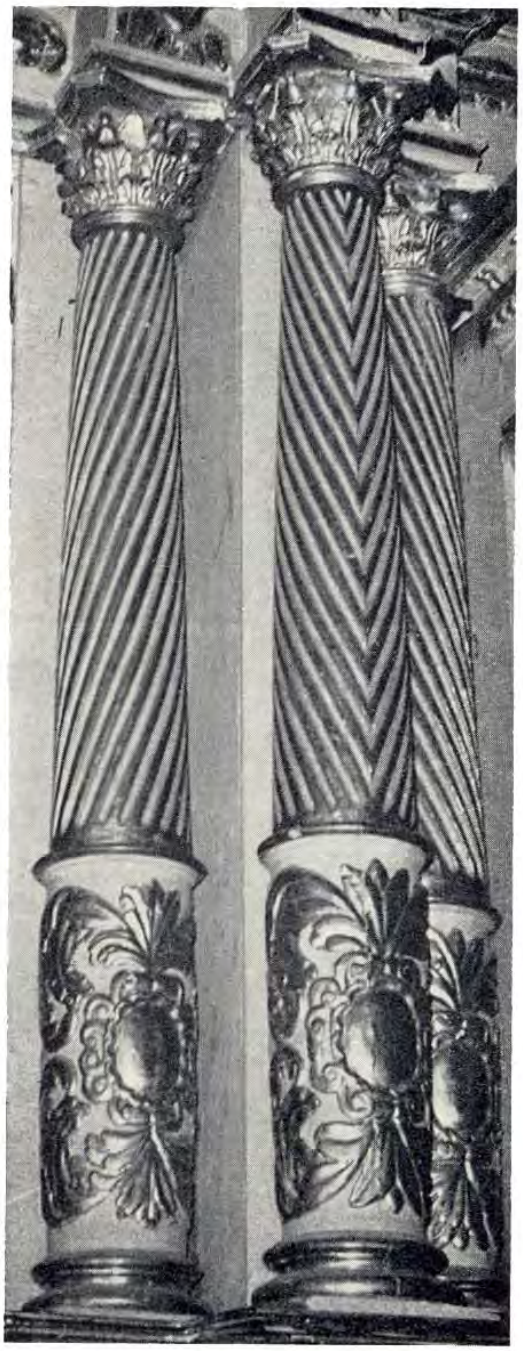

Fig. 3. Retablo mayor de Santa Inés, hoy en La Soledad, 1688. (foto Sebastián)

Fig. 4. Retablo de la nave izquierda de San Ignacio, Bogotá (foto Sebastián)

Fig. 5. Retablo mayor de San Ignacio, Bogotá (dibujo Corredor)

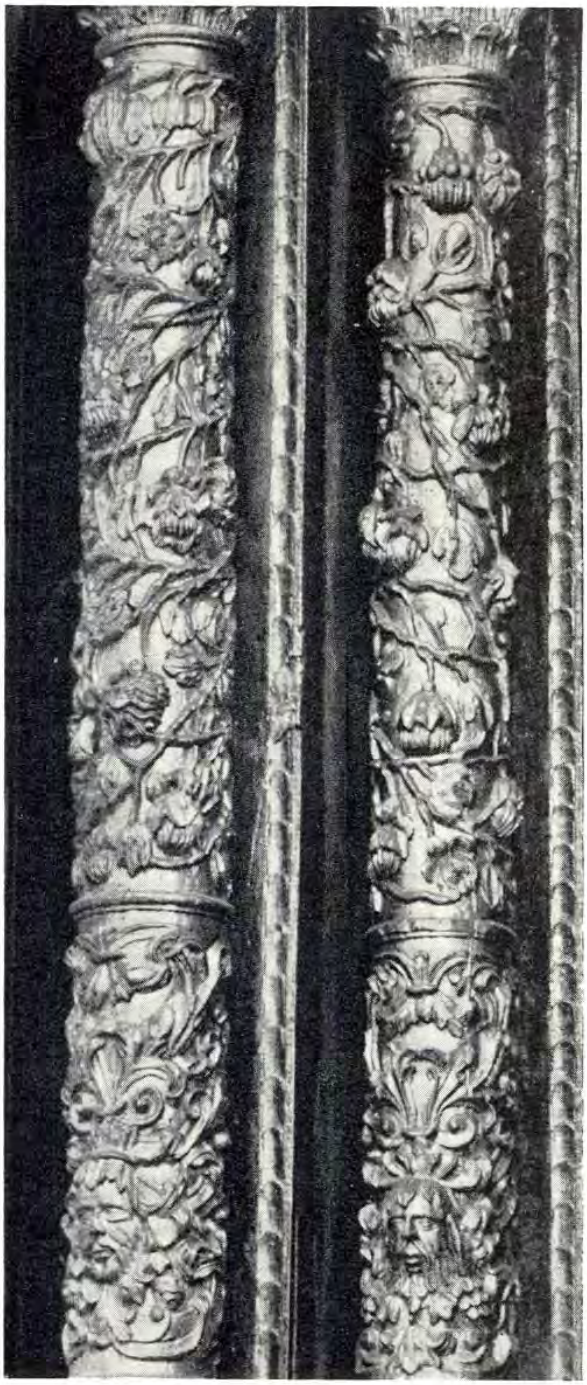

Fig. 6. Retablo mayor de Santa Bárbara. Bogotá (foto Sebastián)

Fig. 7. Retablo de N. S. de de Loreto, en S. Ignacio, Bogotá (foto Sebastián)

Fig. 8 Retablo mayor de Santa Clara, Bogotá. 1764. (foto Sebastián)

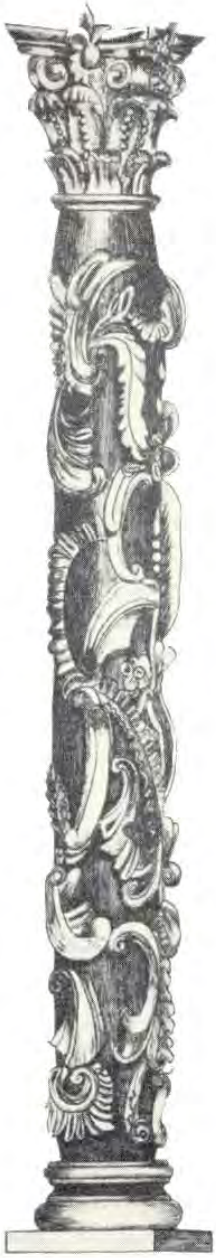

Fig. 9. Retablo de S. Francisco de Paula, en San Juan de Dios, Bogotá (dibujo Corredor)

Fig. 10. Retablo del crucero de San Ignacio, Bogotá (foto Sebastián)

Fig. 11. Retablo mayor de San Francisco, Bogotá. 1789 (dibujo Corredor)

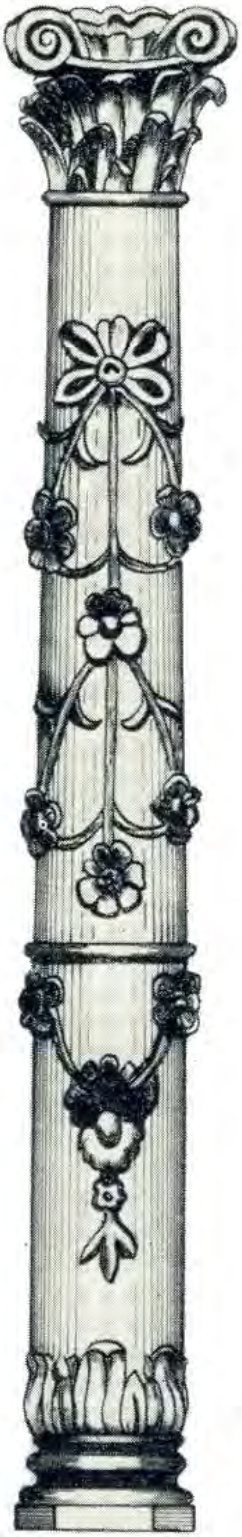

Fig. 12. Retablo mayor de San Ignacio, Bogotá. 1789 (dibujo Corredor)

Fig. 13. Retablo mayor de Santa Bárbara, Bogotá (foto Sebastián)

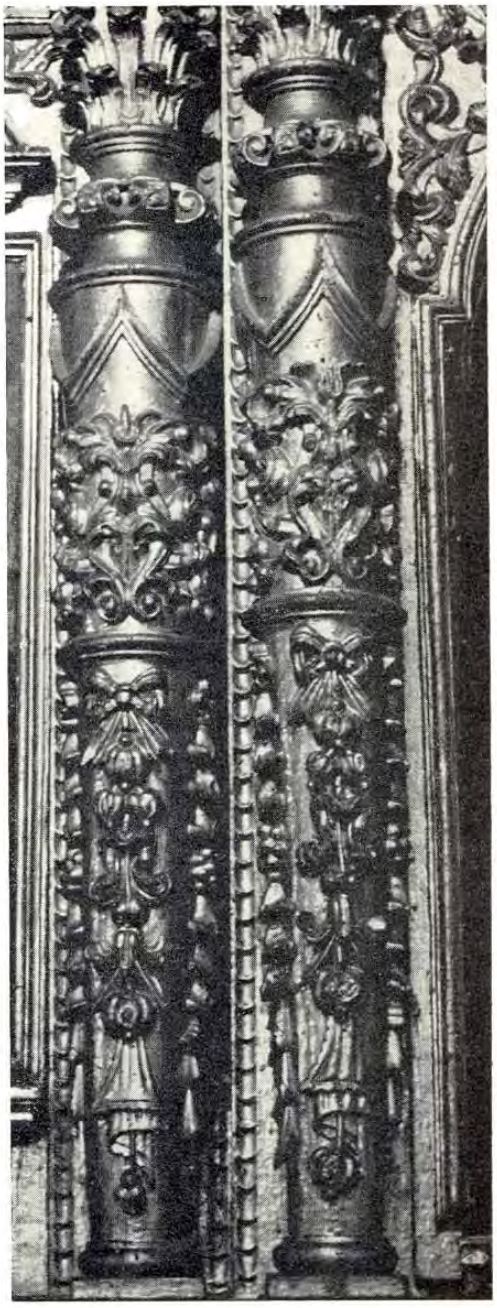

Fig. 14. Retablo lateral de San Agustín, Bogotá (foto Sebastián)

Fig. 15. Retablo de la Orden Tercera, Bogotá (dibujo Corredor)

Fig. 16. Retablo de la Orden Tercera, Bogotá (dibujo Corredor)

Fig. 17. Retablo de la Orden Tercera, Bogotá (dibujo Corredor)

Fig. 18. Retablo de la Orden Tercera, Bogotá (dibujo Corredor)

Fig. 19. Retablo mayor de la Orden Tercera, Bogotá (dibujo Corredor)

Fig. 20. Retablo mayor de la Orden Tercera, Bogotá (foto Sebastián)

Fig. 21. Retablo mayor de la Orden Tercera, Bogotá (dibujo Corredor)

La fantasía de los soportes ultrabarrocos

El arte santafereño, tan apegado a la tradición y afecto a los arcaismos, no produjo obras novedosas que llamaran la atención y merecieran un puesto de honor en la evolución estética de los elementos formales de la arquitectura. Este tradicionalismo en los gustos arquitectónicos no solo se manifestó en los soportes, sino también en otros aspectos, tal como en la decoración mudéjar, que persistió hasta el siglo XIX reiterando sus fríos esquemas geométricos. Sin embargo, en la evolución del retablo se produjo a fines del siglo XVIII un verdadero milagro, cuyo autor parece ser la figura poco conocida del entallador Pedro Caballero, a quien se atribuyen los retablos de la iglesia de la Orden Tercera, que quedaron sin terminar, de tal manera que contrasta su color de madera de cedro frente a los conjuntos dorados de las otras iglesias. Lamentablemente los retablos han sido completados con imágenes en serie adquiridas en el comercio, verdaderos adefesios que no se avienen ni en color ni en formas con los bellos marcos arquitectónicos que dejó Caballero.

Uso aquí un término muy discutido: "ultrabarroco", acuñado por el doctor Atl y que ha hecho fortuna entre los historiadores mexicanos. El estudio de la obra de Pedro Caballero viene a demostrarnos que el ultrabarroco no es un sello personal del arte mexicano del siglo XVIII, como pretenden algunos críticos de aquel país. Será preciso estudiar la vida y la obra en este entallador, para ver hasta qué punto está emparentada con el arte mexicano o más bien si se trata de una figura solitaria, que se ha formado en el rococó europeo. Tratemos ahora de establecer algunas observaciones.

La estructura arquitectónica de sus retablos es movida, de acuerdo a los ideales de la época, pero nada especial hay en ello; lo que si nos interesa de la aportación de Pedro Caballero es su variedad de soportes, en cuyo diseño dio rienda suelta a su fantasía, que no cesaba de transformar los elementos legados por la

tradición barroca, bajo el impulso de una voluntad evidentemente anticlásica[15].

La columna salomónica fue el elemento que más respetó Caballero, ya que tan solo se limitó a acentuar las espiras con guirnaldas florales, pero estos elementos vegetales tienen una textura especial, pues su naturaleza es un tanto equívoca: fluctúa entre lo vegetal y lo inorgánico; otro tanto puede decirse de los capiteles, en los que adquiere una insólita proyección la doble fila de hojas del supuesto acanto, incurvándose éstas por sus extremos y formando voluminosos coleos *(fig. 15)*.

En los retablos laterales se encuentra un tipo de soporte adosado, de forma abalaustrada, con dos astrágalos, y rematado por un prominente capitel corintio *(fig. 16)*. Los soportes que flanquean los cuerpos superiores tienen el fuste cubierto con grandes hojas y flores, de tal forma que su naturaleza arquitectónica queda completamente enmascarada *(fig.17)*. Más extraños son los soportes laterales del primer cuerpo, cuyo fuste abalaustrado está formado por dos trozos bulbosos y uno central casi circular; el fuste carece de líneas de composición, puesto que parece formado al azar por acumulación de flores, hojas, rostros humanos, rocalla, etcétera *(fig. 18)*. Hacía tiempo que la columna no desempeñaba sino una función meramente decorativa, pero todavía conservaba la forma. Solo una mente en delirio ha podido crear unas formas tan inconexas, tan faltos de lógica. Este movimiento irracional apuntaba a los desvaríos del arte moderno, pero todavía el clasicismo no había perdido su prestigio y fue posible una reacción hacia la razón, el orden y la medida, el neoclasicismo, inspirado en la Antigüedad y en el Renacimiento, que supuso una pausa en esa tendencia, que un siglo más tarde se pondría en evidencia completamente.

Del retablo mayor de la Orden Tercera es preciso destacar un tipo de columna corintia, cuyo fuste semeja el tronco de un árbol cubierto de plantas trepadoras, cuyas hojas penden formando graciosas curvas; al fin, el ultrabarroco, con su exacerbada inclinación a lo simbólico-expresivo, acabó proclamando la

[15] S. SEBASTIÁN, *Notas sobre la arquitectura manierista en Quito,* Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, I, 113. Caracas, 1964.

superioridad de esto sobre lo lógico-constructivo[16]. En el retablo de la capilla profunda de la cabecera se ha llegado a la completa desintegración de ciertos elementos arquitectónicos, que parecen estar formados por los fragmentos recogidos después de una explosión. Allí no existen elementos de una forma determinada, sino que los ornamentos surgen esporádicamente como si la madera sudara una extraña resina que se hubiera petrificado. Es una decoración perfectamente antitectónica que no acompaña ni exalta las líneas de la construcción y, sobre su naturaleza, cabe decir que las decoraciones de la flora se han convertido en una abigarrada masa, que no se sabe con certeza si pertenece al reino vegetal o al animal *(fig. 19)*.

En el segundo cuerpo del retablo mayor aparece una forma estipitesca *(fig. 20),* poco conocida en el arte neogranadino, pero que bien puede servir de nexo con el arte mexicano al evocarnos los estípites bulbiformes de la iglesia del Carmen, en San Luis de Potosí. En este caso, Caballero fue bastante respetuoso de la forma arquitectónica, cuyas líneas geométricas respetó en buena parte, limitándose a superponer rocalla sobre las caras; más feliz estuvo en la parte superior, donde soslayó la composición geométrica y le dio cierto carácter orgánico; para evitar la sequedad de las aristas las recubrió con grandes hojas.

A la serie de soportes de la Orden Tercera hay que añadir uno muy singular que forma parte de un magnífico dosel, que decoró el Palacio de los Virreyes y que hoy se encuentra en el Museo Colonial *(fig. 21)*. Es pieza atribuible al maestro Caballero. Los dos soportes que flanquean el vano conforman un modelo estipitesco, con astrágalos muy profundos en la basa y en el capitel. Frente al ejemplo anterior, aquí ha desaparecido todo rasgo geométrico que pudiera darle aspecto arquitectónico, así pues que parece por la decoración de rocalla una formación arbórea con el tronco cubierto de florecitas. Al ejemplar mexicano que más recuerda es a un estípite del templo de la Valenciana, en Guanajuato, de la misma época, es decir, fines del siglo XVIII.

De no haber sido por la figura de Caballero, la evolución del soporte hubiera

[16] M. GONZÁLEZ GALVÁN, *Modalidades del barroco mexicano.* Anales del Instituto de Investigaciones Estética, nº 30, pág. 57. México, 1961.

quedado trunca en Bogotá. Si se exceptúa a la columna plateresca, que casi no existe en la Nueva Granada, todos los soportes están representados en Santa Fe. Aquí el soporte columnario llevó a cabo un ciclo bastante completo; a su historia podríamos aplicarle aquellas palabras de Diez del Corral: *Las columnas, que a la par de los mitos y fábulas helénicos atraviesan la historia entera de Occidente, padecen igual que ellos tremendas experiencias, que torturan, desgarran y aniquilan sus corps éclatants* [17]. Déspués de la figura iconoclasta del entallador Pedro Caballero vino a Bogotá un arquitecto español, el neoclásico Petrés, que todavía antes de terminar la Colonia dejaría muestras de soportes que recordarían el arte grecorromano, pasado por el tamiz purificador del Renacimiento italiano.

SANTIAGO SEBASTIÁN

EL PROBLEMA DEL ARTE MESTIZO

No encuentro palabras más apropiadas para comenzar este estudio sobre el arte hispanoamericano, que las que escribiera don Vicente Lampérez y Romea, allá por el año 1922: *La iglesia de San Lorenzo de Potosí es el ejemplar donde el criollismo se presenta más terriblemente, si vale el calificativo. La composición de la portada es genuinamente "plateresca española", sin quitar ni poner un solo elemento, como los detalles, que lo cuajan todo, lo son también. Pero, ¡qué interpretación tan india hay en aquella profusión, en aquellos entrelazos, en lo plano de la factura, en lo anguloso del dibujo, en lo absurdo de la molduración!* [1]. No porque signifiquen una definición o una solución al problema, sino por el valor de temprana apreciación que entrañan. Antes de Lampérez y Romea sólo Martín Noel, en una conferencia pronunciada el 21 de setiembre de 1914, publicada al día siguiente en *La Nación,* de Buenos Aires, se atrevió a hablar tímidamente de una arquitectura hispanoamericana, pero sin llegar a la valentía del gran maestro español. No debemos olvidar que, cuarenta años atrás, la crítica vivía una época romántico-literaria, en la que los juicios se emitían sobre fotografías o descripciones de viajeros, y sólo se tenían ojos para juzgar lo español a través de sus grandes ejemplos peninsulares. La arquitectura hispana en el Nuevo Mundo era tenida en ese entonces por una manifestación provinciana, bastarda, obra de alarifes improvisados o artesanos segundones. La postura de Lampérez y Romea entrañaba no sólo un juicio estético, sino también un desafío y una reivindicación.

El enfoque formal

Precisamente Lampérez, como Noel en su conferencia citada y en toda su obra posterior, inician la apreciación del arte hispanoamericano desde un punto de vista estrictamente formal, es decir, objetivo y aparente, sin detenerse a desentrañar

[1] Vicente Lampérez y Romea, *La arquitectura hispanoamericana en las épocas de la colonización y de los Virreinatos,* en *Raza Española,* nº 40, abril de 1922.

otros aspectos que pudiera haber, más escondidos pero acaso no menos importantes. Casi todos los escritores que después de ellos se han ocupado del tema —Guido, Toussaint, Navarro, etc.— han abordado el problema desde el lado formal, comenzando por estudiar los motivos utilizados en la decoración, para continuar con la técnica lapidaria y deducir sin mayores preocupaciones que los autores de los edificios analizados eran indígenas. Ninguno de ellos se ocupó de rastrear *documentalmente* la verdad sobre los autores, y los más aceptaron ciertas versiones como si fuesen verdades reveladas, sin preocuparse de buscar la certificación probatoria y fehaciente, acaso porque así convenía a la postura crítica adoptada. El caso más conocido es precisamente el de San Lorenzo de Potosí, a que se refería Lampérez y Romea. Un eminente historiador potosino, lanzó un día la conseja de que el autor de dicha iglesia era un indio llamado José Condori. Pero esa afirmación no se basaba en documento alguno; era una simple conjetura, o mejor dicho, fantasía, cuyo valor se diluía al saberse que Condori es el más popular de los apellidos quechuas, algo así como García en español o Smith en inglés. Guido aceptó sin titubeos lo que dijera Subieta Sagárnaga, y levantó todo el andamiaje de su teoría indigenista sobre ese nombre indocumentado. Claro está que por encima del presunto artista estaba la obra misma, que rezuma americanismo por los cuatro costados, pero su interpretación fue más allá de lo puramente objetivo para adentrarse en lo político, como veremos más adelante.

Fundamentalmente, tres eran las razones que adoptaban como base de sus argumentaciones quienes compartían la posición indigenista: a) los temas utilizados; b) la técnica empleada; c) la interpretación arbitraria de las formas europeas.

El catálogo de los temas llega a ser frondoso, pero confieso que, habiendo estado personalmente en la mayoría de los edificios que sirvieron a diversos autores para hacer esa nomenclatura, no he visto o encontrado sino una parte de ellos. Veamos a continuación los que mencionan dichos investigadores, para luego hacer su discriminación y análisis.

Motivos americanos o europeos de interpretación americana

MOTIVOS ANTROPOMÓRFICOS

Indios o indias (San Francisco de La Paz, *Santiago de Pomata)*

Sirenas *(San Lorenzo de Potosí,* Santiago de Huaman, *Compañía de Arequipa, catedral de Puno, San Miguel de Pomata,* casa en Ayacucho, *San Ignacio Mini, catedral de Tegucigalpa)*

Mujeres con doble fila de senos (Belén de Cajamarca, *San Ignacio Mini)*

Indiátides o canéforas *(San Francisco de Popayán, Santiago de Pomata,* catedral de Zacatecas, *altar de la capilla del Rosario en Santo Domingo de Tunja, Yaguaron, Piribebui,* Pampachiri)

Atlantes *(Pomata, Santo Domingo de Tunja, altar del Rosario en Santo Domingo de Tunja, San Francisco de la Paz)*

Caciques *(San Pedro de Zepita)*

Negro *(casa Otoya, en Cali;* San Francisco de Veraguas)

Calaveras *(Santa Cruz de Juli, capilla abierta de Tlalmanalco)*

MOTIVOS ZOOMÓRFICOS

Pumas *(casa Ugarteche en Arequipa, catedral de Puno, casa del Moral en Arequipa)*

Monos *(casa Mancipe en Tunja, Santa Cruz de Juli, Santo Domingo de Tunja, San Francisco de Bogotá)*

Loros *(San Pedro de Zepita, Santiago de Pomata)*

Pájaros no identificados *(catedral de Puno, Santiago de Pomata)*

Chinchilla *(Santiago de Pomata)*

Colibríes *(palacio Villaverde, de La Paz)*

Garza *(Santa Clara de Tunja)*

Tucán *(Santo Domingo, de la Paz)*

Alkamari *(San Francisco, de La Paz)*

Murciélago *(Santo Cosme y Damián, Paraguay)*

Cóndor

Pájaros de copete

Ibis

Lagarto *(casa Marqués Totora, en Ayacucho)*

MOTIVOS FITOMÓRFICOS

Uvas *(Santa Cruz de Juli, Santiago de Pomata, etc.)*

Piñas (Santo Domingo de La Paz, San Juan de Juli, San Francisco de Popayán)

Cacao *(Santa Cruz de Juli)*

Kantukta *(casa Ugarteche, Arequipa)*

Chirimoyas

Zapallos

Maíz (Santo Domingo de Tunja)

Flor de cardón

Aguacate

Cocoteros *(San Francisco de Bogotá)*

Plátanos

Limas

Papayas *(Santo Domingo de Tunja)*

Mangó *(Santo Domingo de Tunja)*

Flor de maguey *(Calpán)*

Pencas *(Huejotzingo)*

Granadilla *(casa Otoya, en Cali)*

Margaritas silvestres

Nukchu

Panti

Pacaes

MOTIVOS GEOMÉTRICOS INDÍGENAS

Decoración chibcha *(Sagrario de Bogotá)*

Signo escalonado (casa Canónigo Bernardo de Santa Cruz y Guayanechea, en Ayacucho)

MOTIVOS MÍTICOS Y ASTROLATRICOS

Sol *(San Lorenzo de Potosí, monasterio de la Concepción en Antigua, Santa Clara de Tunja)*

Luna *(muchas casas de Potosí, la Concepción en Antigua, Tepalcingo)* Estrellas *(San Lorenzo de Potosí)*

MOTIVOS FOLKLÓRICOS

Flechas

Faldas emplumadas

Medallas

Trenzados

Anillos

Broches

Los ejemplos mencionados anteriormente con letra cursiva he podido verificarlos personalmente. Esta nomenclatura ha sido formada tomándola de los diversos autores que se mencionan al pie[2].

[2] ANGEL GUIDO, *Redescubrimiento de América en el arte,* Buenos Aires, 1944; JOSÉ URIEL GARCÍA, *Un notable artista peruano de la* época *colonial,* en La Prensa, Buenos Aires, 24 abril 1938; SANTIAGO SEBASTIÁN, *El mestizaje de las culturas,*

Pero este inventario o catálogo de formas, relativamente abundante, disminuye un tanto de valor si nos atenemos con rigorismo científico a los motivos que son realmente americanos. Así, ciertas figuras de cariátides y atlantes, los negros, el sol, la luna, las estrellas, las sirenas, las calaveras, los monos, los colibríes, el murciélago, las uvas, los cocoteros y los plátanos no son oriundos de América, y la mayoría de ellos fueron utilizados en la decoración artística desde mucho antes del Descubrimiento.

Estrictamente americanos son las efigies de indios o indias, representados naturalmente o a manera de cariátides y atlantes, los pumas, loros, chinchillas, tucanes, alkamaris, cóndores, piñas, cacao, flor de kantukta, chirimoyas, maíz, papaya, flor de maguey, flor de cardón, mangó, pacaes, ñukchu y pantis. Pero aun dentro de este repertorio cabría honestamente aguzar la vista, dejando de lado absurdos nacionalismos, para reconocer que algunos de los motivos citados no son estrictamente identificables. Me refiero especialmente a algunas frutas, cuya tosquedad de ejecución, ya sea por inhabilidad del artista, dureza del material o desgaste de la piedra por el tiempo, impiden afirmar terminantemente lo que son. Rostros que se nos antojan de indígenas podrían muy bien no serlo; caciques con espada desenvainada que resultan ser arcángeles: chinchillas que podrían ser conejos. Todo esto nos lleva a juzgar con mucha mesura este repertorio formal, en el que hemos creído a pies juntillas durante mucho tiempo llevados del entusiasmo por nuestra posición americanista.

Desde luego, no quiero con esto desdecirme por completo de afirmaciones escritas muchos años atrás, ni pretendo negar la existencia de una arquitectura americana, o por lo menos de un modo de decoración arquitectónica americana. Busco tan sólo encontrar honestamente la verdad, convencido de que nuestra causa ganará adeptos si, a despecho de una abundancia dudosa, nos apoyamos en reducidos ejemplos, pero verdaderos, irrefutables.

---

en El Tiempo, Bogotá 27 octubre 1963; MANUEL TOUSSAINT, *Iglesias de México,* tomo Vi, México 1927; MANUEL TOUSSAINT, *Paseos Coloniales,* México 1939.

Los indígenas que en profusión llenan la fachada de San Francisco, de La Paz, ¿son todos indios o simples figuras humanas mal ejecutadas? El negro del pilar de la Casa Otoya, en Cali, ¿es tal negro o un grotesco mascarón? Y admitiendo que sea de verdad un negro, ¿significa algo a favor de nuestro enfoque? Las cuatro mujeres del altar de San Francisco de Veraguas, en Panamá, ¿son realmente una morocha, una rubia, una india y una negra, como dicen y repiten la tradición local y las guías de turismo? Las papayas, zapallos, mangós y tantas otras frutas que se repiten a lo largo del continente, ¿son en verdad tales, o simples estilizaciones de frutas irreconocibles? Las canéforas de San Lorenzo de Potosí, ¿son danzarinas indígenas? No olvidemos que para Giulio Arístide Sartorio eran bailarinas javanesas. Claro está que esto último es un simple dislate, pero sirve para frenar nuestra imaginación, evitando que por la pendiente proclive de lo americano caigamos en el absurdo.

El enfoque tecnicista

Otro argumento repetidamente esgrimido en favor de la tesis americanista es el de las formas y manera en que se ha labrado la piedra, especialmente en la arquitectura del sur del Perú y noroeste de Bolivia. Es indudable que se tata de una labor de incisión profunda, dura, angulosa, con los bordes tallados a bisel, lo que produce un acentuado claroscuro. Esto, que a primera vista podría parecer consecuencia de la dureza del material utilizado, no lo es si recordamos que la misma o parecida técnica lapidaria se usó en la zona de Arequipa, cuya "piedra sillar" es sumamente blanda y se presta fácilmente para esculturas de bulto y formas mórbidas.

Es evidente que la imaginación de los artistas —indígenas, mestizos o españoles— que trabajaron en la mayoría de los edificios del período virreinal prefirió un sistema de decoración profusa, desparramada por la fachada de los edificios a manera de tapiz o de enredadera, pero sin mayor relieve. Es como si se aplicase una puntilla o encaje de piedra al muro. La decoración, exenta o

semiexenta, de altorrelieve y formas más blandas, aparece en las grandes catedrales y templos en los que consta que actuaron arquitectos y canteros españoles. El otro sistema, más americano, es el que predomina en las arquitecturas populares, en las que se supone que los artistas fueron nativos y gente del pueblo.

Se ha querido ligar este achatamiento, esta planitud de la decoración con una bidimensionalidad de la visión, propia de los indígenas. Es indudable que ese "planismo" se encuentra en todas las obras de arte precolombinas, desde México hasta Sudamérica. Pero no debemos olvidar que algo similar se ha producido en todos los tiempos y regiones, en arquitecturas generalmente ligadas a un proceso primitivo de gestación. Las decoraciones lapidarias de las iglesias armenias del lago Van, las de Kalat-Semán y demás conventos sirios, las decoraciones preislámicas de M'Schata y Coseir-Amra, las arquitecturas del Egipto copto, ciertas formas románicas, etc., surten abundantes y conocidos ejemplos de un tratamiento de la piedra sumamente parecido al de los edificios americanos de los siglos XVII y XVIII.

Uriel García ha dado una muy discutible explicación, en la que se trasunta una belicosa postura indigenista, lo que le resta valor al alejarse del problema estético para llevarlo al campo social. Sostiene dicho autor que *el arte plástico indio es rudo, basto. ¿Por qué? Acaso porque lo deforme tiene su energía expresiva, y es, como el ácido, eficaz ingrediente para la intuición artística de nuestros pueblos, hasta ahora. La forma dura, el volumen anguloso, corresponden mejor que la curva mórbida o la línea gracil a la grandeza del mundo que se dilata a la vista* [3].

Cabe entonces preguntarse si en verdad se trata de algo privativamente americano, o si es una forma de expresión ligada a ciertos estadios o niveles artísticos primitivos. Una vez más, insisto en que no estoy negando posturas mías pretéritas, sino tan sólo repreguntando, interrogando, afinando la apreciación para no dejarme llevar por entusiasmos que todavía siento, pero que deseo frenar con el raciocinio.

En todo caso algo que no puede negarse es esa tendencia a la ocupación o decoración total, sin descanso para la vista. En tanto, que por lo general, la

[3] JOSÉ URIEL GARCÍA, *La plástica popular peruana,* en La Prensa, Buenos Aires, 18 febrero 1934.

arquitectura española ha preferido concentrar la decoración en los puntos esenciales —portadas, ventanas, cornisamentos—, en toda América se produjo un verdadero desborde, contenido sólo por los cubos de las torres. Cuando se usaba la decoración total en las fachadas españolas —casa de los Picos, palacio del Infantado, casa de los Maldonado— tenía otro sentido, a manera de acusada textura, de ritmo y repetición ligados al mudejarismo ancestral, sin esa violencia tremenda de lo arequipeño o de la catedral de Zacatecas.

Y aquí se plantea otro interrogante: si en esa euforia decorativa debe verse una expresión netamente indígena, ¿cómo se explica que la arquitectura incaica haya sido totalmente desnuda, absolutamente desprovista de decoración parietal? En alguno de mis libros he tratado de explicar este fenómeno diciendo que uno de los problemas más tremendos con que tropezó el artista indígena en los primeros tiempos de la colonización fue la captación del sentido occidental del espacio.

Lo suprahumano era vencer el miedo al espacio cerrado, concebirlo con sentido arquitectónico, despojarse de un lastre amontonado en miles de años. Logrado eso, ya se había dado el paso decisivo, pero conseguirlo no fue fácil, y su logro llevó gran parte de la centuria inicial. Pero aún faltaba algo tan difícil como lo anterior: evolucionar del sentido mítico al plástico, concebir las formas como creaciones del espíritu artístico y no como representaciones idolátricas que podían producir el bien o el mal. Mientras la arquitectura estuvo en manos de artistas laicos o religiosos venidos de España, ese problema no existió para el indígena, puesto que su labor fue auxiliar, concretándose a colaborar con sus maestros y haciendo aparecer de tanto en tanto un detalle de inspiración local como a escondidas de sus amos. Pero cuando la pacificación y el progreso del país exigieron gran cantidad de obras en las que los indios tuvieron que actuar como creadores, como semidioses ellos mismos, surgió la segunda de las superaciones que tuvieron que enfrentar. Y lo hicieron admirablemente bien, volcándose con ímpetu en el campo libremente fantástico que les brindaba el barroco. Probablemente si para expresar ese tránsito de su vida idolátrica al espiritualismo hubiesen tenido que depender de las formas de un arte académico, mesurado, serenamente equilibrado, habrían fracasado como artistas. Pero la libertad formal, la falta de trabas, la amplitud conceptual que les brindaba el barroco fue como una solución natural,

notablemente adecuada a ese momento crucial de sus vidas [4].

Lo cierto es que para solucionar debidamente este aspecto de la técnica se requeriría un estudio comparativo, un repertorio de formas donde se presentasen en paralelo esos ejemplos de procedencia y épocas tan diversas a que me he referido.

De todos modos y, a mi juicio, de modo indudable, ya sea producto de una técnica indígena o mestiza, de una visión planista por defecto, o de un desborde de imaginación, cualquiera que tenga debidamente aguzado el sentido perceptivo y que sepa "ver", tendrá que reconocer que frente a los templos de Arequipa, Pomata, Zepita, Juli, La Paz, Potosí o Zacatecas estamos ante algo indudablemente americano. No importa que detrás de ese derroche decorativo se esconda una tectónica europea, un esqueleto repetidamente conocido, una organización del espacio utilizada en Occidente desde antes del Descubrimiento. Estamos ante una nueva escuela lograda por densidad y originalidad decorativas. Lo americano tiene su lugar propio dentro del gran cuadro del barroco hispano.

De pasada, puesto que estamos refiriéndonos al aspecto técnico, recordemos que una de las expresiones más abundantes de la arquitectura colonial fue el templo construido con esqueleto portante de madera. Es lo que podríamos llamar "arquitectura de horcones". No voy a extenderme sobre este particular porque ya lo he hecho no hace mucho[5], y porque, además, sería alejarnos del tema, pero por su importancia conviene dejar planteado este otro aspecto para futura ocasión.

El enfoque socio-político

Con repetida insistencia se ha querido ver en el arte colonial un dualismo, una oposición entre clases dirigentes de origen español y pueblo de origen indígena,

---

[4] MARIO J. BUSCHIAZZO, *Historia de la arquitectura colonial en Hispanoamérica,* Buenos Aires, 1961.

[5] MARIO J. BUSCHIAZZO, *La arquitectura en madera de las misiones del Paraguay, Chiquitos, Mojos y Maynas, en Studies in Western Art,* Volumen III, Princeton, 1963.

dualismo que se vería claramente reflejado en todos los aspectos de la cultura. Quien más ha bregado por esta tesis es José Uriel García, cuzqueño, en una serie de artículos publicados en La Prensa, de Buenos Aires, y en su libro *El Nuevo Indio* (Cuzco, 1930). Transcribiré algunos párrafos fundamentales:

La cultura colonial es, por una parte, cultura de señores, técnica social trasladada de Europa desde el siglo XVI e impuesta en América por razón de conquista. Condes, marqueses, hidalgos de todo jaez fueron antenas transmisoras de los reflejos de la civilización europea. Mientras que, por otra parte, es cultura de la plebe, de ese pueblo árbol fuertemente arraigado a la tierra,sensible a los influjos del medio, como si se dijera a los cambios atmosféricos de la plebe que desde la conquista ya no podía reproducir solamente las formas de la cultura autóctona tradicional, sino que transmutaba en formas nuevas, así la tradición indígena pura como los contenidos mentales que le ofrecía el ideal de los señores, el estilo de vida de los conquistadores, la moral de los vencedores por razón de herencia [6]*. Voluntad de nueva forma; conquista de la tierra, para el español, reconquista, para el indio. En el Cuzco viene a ser nuevo esfuerzo sobre la piedra granítica hecha masa en las fachadas de los templos o en los claustros conventuales o en las portadas de las viviendas y de las plazas. En Arequipa y en Puno, dominio de la forma ornamental, arquitectura neoindia en los templos de Juli y Pomata, de San Agustín y Yanahuara* [7]*.*

El tema que más se presta para estos enfoques de tipo socio-artístico es el de las figuras antropomorfas, sobre todo cuando están en actitud portante, ya sea de atlantes o de cariátides. La metáfora es fácil y el motivo es propicio para un juego brillante, que impresiona evidentemente, pero que no hace al arte mismo, esto en el supuesto caso de que se probase la intención de esclavitud que le atribuyen sus autores.

Recordemos el origen de las cariátides, según nos lo cuenta Vitruvio:

El conocimiento de la Historia da razón del origen de muchos de los ornamentos que ponen los Arquitectos en sus obras. Así, si alguno en lugar de columnas, pusiese en la fábrica estatuas femeninas de mármol vestidas de matronas, llamadas Cariátides, y encima colocase modillones y

---

[6] J. URIEL GARCÍA, *Los pintores indígenas primitivos,* en La Prensa, Buenos Aires, 19 agosto 1934.
[7] J. URIEL GARCÍA, *El Nuevo Indio,* Cuzco 1930.

molduras, a quien preguntare la causa se le dará la siguiente explicación: Caria, ciudad de Morea, se alió con los Persas contra Grecia. Pero habiendo triunfado gloriosamente los griegos, se volvieron luego contra los Carios. Tomaron sus fortalezas, mataron a los hombres, y llevaron cautivas a las matronas, no contentándose con el triunfo sino queriendo también que con la afrenta del recuerdo de su esclavitud pareciese pagar eternamente la culpa de su pueblo. Por lo cual, los Arquitectos de aquellos tiempos pusieron en los edificios públicos las imágenes de esas matronas para soportar pesos, dejando así a la posteridad el recuerdo del castigo de las "culpas de Caria" [8].

Basándose en la aparente similitud que hay entre las cariátides y ciertas figuras portantes que se dan con bastante frecuencia en América, Angel Guido, en 1929, las llamó "indiátides", lo que si bien es un acierto por su eufonía y por el hábil traslado de la leyenda vitruviana hacia el campo americano, entraña un peligro al derivar a lo socio-político, cuando no está probado ni mucho menos que se hubiese hecho con tales intenciones [9].

Dice Guido: *Quizá por primera vez en los estudios de historia americana oiréis hablar de dos artistas plásticos que, muchos años antes de la Revolución de Mayo, trabajaban un arte rebelde, un arte que quería a brazo partido libertarse de la dictadura impuesta por la autoridad imarcible del Virrey, un arte insolente para el español civil, un arte hereje para el español católico... En efecto, cada palmo de piedra esculpida esta hecha con el obstinado empeño de no imitar lo español, con intención rebelde e independiente hacia la fórmula estética impuesta desde la metrópoli y exótica para él. Con insolencia criolla cuando echa al diablo toda proporción clásica. Con herejía criolla cuando reemplaza la cruz católica por el sol incaico. Con amargura criolla cuando reemplaza la cariátide europea por la indiátide americana, como un símbolo doloroso de la esclavitud del mitayo* [10].

Y Uriel García, para no ser menos, manifiesta:

La *portada de Pampachiri es una de las de composición más original… columnas decorativas con verdaderas indiátides —matronas indias infamadas allí al igual que las de Caria por sus conquistadores—, cornisas y filetes de composición mestiza... Las indiátides del primer*

---

[8] M. VITRUVIO, *I Dieci Libri dell'Architettura,* Venecia 1567; traducción del autor.
[9] ANGEL GUIDO, *La influencia india en la arquitectura colonial,* en *La* Prensa, 20 octubre 1929.
[10] ANGEL GUIDO, *El espíritu de la emancipación americana en un artista indio de Potosí,* en La Prensa, 1 enero 1932.

cuerpo tienen las faldas a pliegues, como las polleras de las indias... las indiátides del segundo cuerpo, de más acusado sabor tradicional y hasta pagano, son figuras antropomórficas idénticas a los llamados "ídolos" de la orfebrería incaica [11].

En rigor de verdad, habría que comenzar por observar que la tradición vitruviana es falsa, puesto que desde mucho antes de las guerras médicas ya se había utilizado la figura humana como soporte arquitectónico. Luego, también cabría aclarar que más que cariátides o indiátides son canéforas, puesto que casi todas están representadas llevando canastos o cestas sobre la cabeza. Las auténticas cariátides —como las de la célebre tribuna del Erecteo— soportan el peso del entablamento directamente con la cabeza, sin más interpolación que un rollo de paño, tal como lo usan las mujeres del pueblo para llevar cántaros o cestos.

Admitamos que la palabra "indiátide" es un hallazgo feliz, que indica claramente la función que desempeña, pero no hay prueba alguna que permita atribuirle el sentido social y político que quiso ver Guido. Por ratos, la posición de este autor es colindante con la leyenda negra. Así, cuando dice que *sendas indias soportan, para una eternidad, los pétreos cornisamentos, como si esa carga constante fuera el destino que los hombres blancos legaran al indio en América,* parece estar reeditando toda esa literatura romántica decimonónica, basada en un desconocimiento total de la obra de España en América.

Confieso que me duele tener que exhumar ciertos párrafos casi hirientes, pero es forzoso hacerlo para poder colocar las cosas en su lugar de una vez por todas. El entusiasmo por su posición americanista a ultranza llevó al escritor argentino —lamentablemente desaparecido en 1960— a redactar párrafos tremendos, que probablemente hoy no reeditaría. En su entusiasmo llegó a reemplazar la cruz por el sol, lo que es inexacto, pues desde que se inició la catequización de los indígenas, la cruz fue el símbolo más visible y manifiesto del culto, al cual rindieron adoración los indios en toda forma y tiempo. En templos y casonas, por encima del sol y de la luna aparece casi siempre la cruz coronando el conjunto, ya sea en el remate del

[11] J. URIEL GARCÍA, *Arquitectura colonial campesina, en La* Prensa, BuenoS Aires, 2 junio 1939.

hastial o simplemente sobre el dintel de la portada cuando se trata de casas privadas.

Otro error manifiesto es el de pretender dar sentido de rebeldía político-religiosa a la representación del sol y de la luna. Es cierto que aparecen con notable frecuencia en la decoración americana, desde la capilla del Rosario, en la iglesia de Santo Domingo, de la capital dominicana, pasando por Tepalcingo, en México, el monasterio de La Concepción en Antigua, los artesonados de Tunja, hasta desembocar en Potosí, donde se llega al climax, pues es realmente extraordinaria la cantidad de representaciones de ese tipo que hay en la ciudad del cerro famoso.

Una vez más, es Angel Guido quien rompe el fuego al decir que *el sol, imagen tutelar incaica, fue uno de los elementos de insurrección espiritual con que el indio Kondori escandalizó la católica iconografía de las iglesias y profanó las imágenes protectoras de los solares privados* [12]. Es obvio que no hubo tal escándalo: de haber sido así, nada costaba a sacerdotes y señores mandar quitar esos símbolos que, por el contrario, han llegado en crecida cantidad hasta nosotros.

Y ya en el declive de esa senda fácil se lanza a un juego de imágenes románticas, ligando al sol incaico con el de la bandera argentina, con el símbolo que adoptó la Asamblea Constituyente del año 1813, y hasta con cierta pintoresca propuesta que hiciera el general Manuel Belgrano, para que en lugar del destronado virrey se instaurare a un descendiente de los incas.

Todo esto nos aparta del sentido cabal y del origen simbólico del sol y de la luna. Es necesario remontarse a la Biblia para ver cómo ambos astros detienen su curso para asistir a la batalla de Gabaón, en la que los filisteos vencieron a los amorreo[13], o en el Apocalipsis, más tarde vinculada esta escena a la Inmaculada Concepción, cuando se habla de que *apareció en el cielo una señal grande, una mujer envuelta en el sol, con la luna debajo de sus pies y sobre la cabeza una corona de doce estrellas*[14].

Claro está que el indudable origen y simbolismo cristiano de las representacio-

---

[12] ANGEL GUIDO, *El espíritu de la emancipación americana en un artista indio de Potosí,* en La Prensa, Buenos Aires, 1 enero 1932.
[13] La Biblia, *Libro de Josué,* 10, 12-13.
[14] La Biblia, *Apocalipsis,* lv parte, 12-1.

nes astrológicas mencionadas no significa eliminar por completo la posibilidad de que hubiese algún resto de idolatría pagana en los anónimos artistas indígenas. Puede ser, y hasta admito que es probable que al mismo tiempo que cumplían con un mandato cristiano, los indígenas viesen en la representación del sol una fuente de astrolatría, común a todos los pueblos primitivos, pero de todos modos ello no hace sino trasladar el error. Ya se trate del sol cristiano o del *inti* incaico, de la cariátide o de la "indiátide", lo que realmente interesa al arte es la belleza con que ha sido realizado el tema, y en última instancia, probar "quién" lo hizo y no tan sólo "por qué". La intención social o la política no interesan como un fin, sino como un medio o vehículo para probar a qué raza pertenecía el autor, y por allí deducir el mayor o menor grado de aportación indígena a la arquitectura española en América.

El enfoque racial

En la época en que comenzaron los primeros estudios sobre la posibilidad de que hubiese una arquitectura americana, independiente de la española por lo menos en lo decorativo, aún tenían validez y predicamento las leyes de la biología, directamente heredadas del positivismo del siglo pasado. La teoría del "medio" de Hipólito Taine y las leyes darwinianas de la evolución, tenían plena validez para la historia del arte. Los juicios estéticos seguían las mismas normas que las ciencias naturales, y la secuencia de las formas artísticas se apreciaban con acuerdo a un sistema evolutivo, cual si las creaciones de los artistas tuviesen origen, desarrollo y muerte como los vegetales.

Era tan fuerte la presión que ejercían los fenómenos biológicos, que se aplicaban sus leyes para explicar las diversas etapas por las que podía atravesar un artista a lo largo de su vida. Santiago Sebastián ha hecho notar muy bien esta circunstancia, aplicada al caso del mudejarismo, en que se suponía inexorablemente que toda obra de arte mudéjar debió ser ejecutada por un artista o artesano de raza

árabe. Hay en esto un error al confundir lo étnico con lo estético. Los modernos conceptos de la historia del arte han superado esa posición, ya que toda obra artística se juzga hoy por sus valores y caracteres propios, con prescindencia de sus artífices, que sólo interesan en un sentido adjetivo, complementario, pero nunca esencial. Sebastián transcribe palabras de Gustavino Gallent, quien muy atinadamente sostiene que no debemos olvidar que *si bien el arte llamado mudéjar se inicia y desarrolla por medio de los artífices musulmanes de los reinos cristianos, no queda como patrimonio exclusivo de esta clase social, sino que es realizado también por manos no islámicas, y perdura a través de los tiempos, cuando no existían mudéjares en España, llegando a Hispanoamérica* [15].

A mi entender, es fundamental tener en cuenta esto para no equivocarnos en el camino a seguir, a fin de llegar a un juicio exacto sobre lo que es y lo que significa la arquitectura hispanoamericana, llámese mestiza, criolla, de fusión o como se quiera. Al pretender imponer una expresión artística porque se supone que quienes la ejecutaron eran indígenas no sólo se confunde el fin con el medio, sino que tácitamente se está admitiendo que, en el caso de que el artista hubiese sido español, esa obra carecería de valor estético al no encajar de lleno en el cuadro creado tan apriorísticamente. Pretender emitir una escala de valores sobre el único metro de la raza ejecutora es confundir el problema.

El proceso de transculturación es de sobra conocido. En los primeros tiempos, los valores culturales europeos son "dominantes", en tanto que los americanos son "recesivos". El conquistador arrasa con las instituciones, como arrasó con los teocallis y los ídolos. Religión, leyes, arte, todo se impone en razón de la superioridad cultural, y en aquellas regiones donde tal superioridad podría ser discutible, se impone por su fuerza avasalladora y su mejor organización. Pero a medida que va pasando el tiempo, la tremenda fuerza telúrica de las nuevas tierras y los valores perdurables de las culturas indígenas van doblegando el impacto español, infiltrándose en su espíritu y en sus costumbres. Como muy bien dice

[15] SANTIAGO SEBASTIAN, *Album de Arte colonial de Santiago de Cali.* Cali, 1964.

Sebastián, se repite en América el *Græcia capta* de Horacio.

Van surgiendo así, por obra de esos colonizadores americanizados, las primeras expresiones de un arte que ya es mestizo, pero no mestizo en sentido étnico, sino estético. Si *mestizo se aplica a la persona nacida de padre y madre de raza diferente, y con especialidad al hijo de hombre blanco e india, o de indio y mujer blanca,* según lo define la Real Academia Española, bien puede aplicarse por extensión la misma denominación para todas esas formas en que, sobre el esqueleto tectónico hispano la decoración americana fue imprimiendo su sello hasta alcanzar valores de expresión propia, regional.

Un ejemplo notable prueba de modo irrefutable el peligro de confundir la raza con el arte: durante muchos años se creyó que Lorenzo Rodríguez, el autor de La Santísima y El Sagrario de México, era nacido en el Virreinato de Nueva España. Hoy sabemos con certeza que era andaluz, oriundo de Guadix, pero eso no resta nada de mexicanismo a sus furiosas y originalísimas fachadas, tan emancipadas ya de las formas andaluzas en que se inició como cantero, al lado de su padre. Y junto a este ejemplo, otro firmado por un aborigen, la Colegiata de Ocotlán, en cuya fachada se lee *me fecit el indio Francisco Miguel*[16]. Aquí no hay pumas, ni kantuktas, ni chinchillas, ni indiátides. Hasta ciertos elementos dominantes en la composición son bien españoles: la gran venera que corona el conjunto y la claraboya sobre cuyo fondo transparente se destaca una figura de la Virgen, solución muy sevillana. Pero, ¡qué mexicano es todo el conjunto, con sus torres de *tezontle rejoneado,* que parecen recubiertas por una piel de serpiente, como dijo Baxter, y con la libertad audaz con que, sobre esquemas tradicionales, se lanza en una euforia decorativa muy pocas veces igualada!

Otro ejemplo que estimo valiosísimo para mostrar cómo no se debe confundir lo étnico con lo estético es el de Juan Tomás Tuyru Túpac, autor de la iglesia de San Pedro del Cuzco, de su púlpito y, probablemente, del púlpito de San Blas. En ninguna de estas tres obras puede decirse que aparece manifiesto el

[16] FEDERICO E. MARISCAL, *La Arquitectura en México, Iglesias,* tomo II, México, 1932.

espíritu o la forma o la técnica que se viene atribuyendo a los indígenas. Los dos púlpitos encajan perfectamente en las formas españolas, y en cuanto a la iglesia de San Pedro, si bien tiene el típico sabor cuzqueño, no pasa de ser un matiz local sobrepuesto a una arquitectura hispana, sin llegar a alterarla de tal forma que se pueda hablar, ni mucho menos, de una arquitectura "mestiza". Y, sin embargo, Tuyru Túpac era *un yndio noble de la descendencia de los yucas* [17].

¿Es suficiente elemento de juicio la densidad de motivos indígenas para deducir sin más que su autor fue un indio? ¿Es que debemos negar terminantemente la posibilidad de que un criollo o un español pudiesen elegir idénticos temas, siguiendo la línea de presiones determinada por la fuerza dominante y plasmadora de lo americano que los rodeaba? Camino harto peligroso es éste, que puede conducirnos fácilmente al error de olvidar la belleza en fuerza de perseguir la raza del autor. Esto último interesa sólo como un documento más, probatorio de la existencia de una arquitectura americana, llámese mestiza o no. Pero la búsqueda de datos tan interesantes no debe hacernos olvidar que lo principal es el monumento en sí, la obra de arte y no quien la ejecutó.

Las arquitecturas del retorno

A riesgo de salirnos del tema, creo que conviene decir dos palabras sobre un aspecto aún no estudiado del arte americano cuya comprobación, si llegara a efectuarse, le daría una fuerza y una validez incontrovertibles. Me refiero a la posibilidad de que, en una especie de contragolpe, la arquitectura barroca americana haya podido, si no influir, por lo menos realizar algunos ejemplos en España. Desde luego, descarto la posibilidad de que haya tenido en la península gravitación alguna; me refiero tan sólo a la aparición de algunos ejemplos que, aun cuando escasos y aislados, servirían para darle algo así como el espaldarazo a una

[17] DIEGO ANGULO IÑIGUEZ, *Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias,* Estudio de los planos y su documentación, tomo I, Sevilla, 1939.

arquitectura cuya fuerza llegó a ser tal que retornó a la madre patria.

El primero que dio la voz de alarma fue Otto Schubert, quien en 1908, al estudiar la sacristía de la Cartuja de Granada, dijo que *la reacción de las colonias sobre la madre patria se manifiesta en las formas que recuerdan los modelos indomexicanos empleados aquí por el artista, junto con los motivos nacionales* [18]. Más tarde, Martín Noel se refirió a *La casa de Fernández de Peñaranda, situada en la calle de Santa María la Blanca, en Fuentes de Andalucía. Al examinar prolijamente la portada de esta casa, es cosa de preguntarse, si no debiéramos sentar la hipótesis de una corriente inversa, es decir, de una influencia venida del Perú o Méjico a España, pues son tan singulares y exóticos los elementos que en ella intervienen y tan abigarrada su composición, que parece ser obrada por un cincel quechúa o azteca* [19].

Algo de exotismo indiano en las emplumadas ánforas que flanquean a la giralda y a los querubes de la cartela central. Por igual, las pilastras, vecinas a las adoseladas ventanas, están ornadas por estrellas y dibujos geométricos que se superponen mecánicamente en forma cuadricular y *recticular; esto no es propio de lo español y sí harto frecuente en lo americano. No nos sorprende esto, ya que en la propia villa de Osuna hemos visto ciertas esculturas en el convento de los Mercedarios, hoy el Hospital, que acreditan influencias no ajenas al carácter arcaico andino, y muy semejantes a las por nosotros señaladas en Jerez, Fuentes de Andalucía y Almendralejo (Extremadura)* [20].

En otro libro habla de que *Este singular retorno de influencias se debió, probablemente, al empleo de artesanos de origen quechúa o azteca en las fábricas españolas ... En la extremeña Mérida, en Almendralejo, en Jerez, en Osuna, hemos hallado expresivos ejemplos de arquitectura civil y religiosa que, en su interpretación escultórica y decorativa, coinciden con ejemplos ya del arte indiano o bien de la histórica Chuquisaca* [21].

La opinión de estos dos autores pierde algo de su fuerza por pertenecer a aquellas lejanas épocas en que el entusiasmo primaba sobre la razón, y la euforia de lo americano nublaba la visión del crítico, sobre todo la de Schubert,

---

[18] OTTO SCHUBERT, *Geschichte des Barok in Spanien,* Esslingen 1908. Hay traducción española por M. Hernández Alcalde, Madrid, 1924.
[19] MARTÍN S. NOEL, *Contribución a la Historia de la Arquitectura Hispano - Americana,* Buenos Aires, 1921.
[20] MARTÍN S. NOEL, *Teoría Histórica de la Arquitectura Virreinal,* Buenos Aires, 1932.
[21] Martín S. Noel, *España vista otra vez,* Madrid, 1929.

modernamente rebatida por Taylor [22].

Pero, recientemente, un investigador mexicano ha vuelto a insistir sobre el particular, en comentarios que aunque dichos al pasar, revitalizan y actualizan el tema. Me refiero a Francisco de la Maza, quien en sus "Cartas Barrocas desde Castilla y Andalucía"[23], en varios pasajes habla de *niños que toman serpientes por la cola y otros que salen de flores, como en Tonantzintla. ¿Hasta acá llegaron los barroquismos poblanos de Cholula?* Más terminante es un comentario sobre La Merced, de Priego, donde hay *escurriendo por los muros, una serie de changuitos, tigrillos y águilas como en Marchena. ¿Influencia mexicana? Los monos pudieron salir del plateresco, y las águilas de toda España, pero ¿el ocelotl? Y* termina la serie de sus hallazgos americanos ante el retablo de plata de la Prioral de Puerto Santa María, que lleva la siguiente firma: *Hizolo en México el maestro Joseph de Medina el año de 1685.* Claro está que, en este caso, se trata de un objeto mueble, transportable, pero de todos modos es arte americano que atraviesa el océano. No quiero extenderme sobre el tema por razones obvias, pero deseo dejarlo planteado, abierto a futuras investigaciones y aportes.

Conclusiones

Como mis reiteradas llamadas de atención sobre opiniones que hoy considero superadas podrían dar lugar al equívoco de suponerme en una postura negativa, vuelvo a insistir en que no hay tal. Creo firmemente en la arquitectura hispanoamericana de la época de la colonización como una escuela más, dentro del gran cuadro del barroco español. Y hasta debiera decir escuelas, en plural, porque en el panorama artístico que va desde el Río Grande hasta el Río de la Plata es fácil advertir variantes regionales tan dispares, que bien puede hablarse sin temor a riesgo alguno de un barroco mexicano, otro arequipeño, otro pampeano, etc.

---

[22] R. C. TAYLOR, *La Sacristía de la Cartuja de Granada y sus autores,* en *Archivo Español de Arte,* n° 138, Madrid, 1962.
[23] FRANCISCO DE LA MAZA, *Cartas barrocas desde Castilla y Andalucía,* México, 1963.

Pero la existencia de estas manifestaciones americanas no debe llevarnos al extremo de perder el equilibrio que debe guiar nuestro juicio crítico. Ni ver ciertas formas y motivos americanos que no son tales, ni suponer actitudes rebeldes que no existieron o en todo caso no pueden probarse, ni creer en influjos que no hubo.

Urge la realización de inventarios gráficos regionales, en los que se registre documentalmente la autenticidad americana de los motivos decorativos utilizados. Entonces se verá en qué grado, por sobre los esquemas hispanos, la fuerza del ambiente o los resabios ancestrales han dado lugar a ese derroche ornamental que, en esencia, constituye lo americano de esas arquitecturas. Arte mestizo, arte primitivo, arte popular, con todas las tosquedades e ingenuidades de lo inicial, pero con toda la frescura y la sinceridad de lo natural y espontáneo.

MARIO J. BUSCHIAZZO

LUIS MARTIN, INQUIETO ARQUITECTO NEOCLÁSICO

A veces el halo de gloria de algunos lugares arqueológicos es tan grande que lo vemos reflejarse sobre las personas que, en alguna forma, se relacionan con tal lugar, sobre todo si esta relación es, bajo algún aspecto, la primera en orden cronológico. Tal es el caso de Luis Martín, arquitecto neoclásico, quien alcanzó notoriedad por sus dibujos de las famosas ruinas prehispánicas de Mitla, estado de Oaxaca, publicados por Alejandro de Humboldt en 1816[1].

De ahí, pues, que entre arqueólogos el nombre de Luis Martín sea bien conocido. Pero si lo es para los arqueólogos, no lo ha sido entre historiadores del arte, al extremo de que Toussaint[2] apenas incluye su nombre en una lista de arquitectos neoclásicos precediéndole en ella Esteban González y siguiéndole Manuel Tolsá. El silencio de Toussaint es comprensible: no se conoce ninguna obra de Martín que existiera todavía. Por otro lado, en el Archivo General de la Nación, en México, hay material suficiente acerca de él, que permite esbozar su biografía, máxime que tuvo que habérselas con la Inquisición, cuyas minuciosas y pedantescas investigaciones arrojan muchos detalles acerca de este artista *très distingué,* al decir de Humboldt.

Nació Luis Martín en Almaluez, obispado de Sigüenza, España; fue, pues, español, y no mexicano como se ha venido afirmando. No conocemos la fecha de su nacimiento ni la de su arribo a la Nueva España. Queda documentado en la ciudad de México desde 1788, año en que el teniente coronel de ingenieros Miguel Costanzó lo ocupa —por recomendación de don Gerónimo Gil, director de la novísima Academia de San Carlos— en copiar algunos planos; gana por ellos cuatro reales diarios[3]. A su equipo de dibujantes, Costanzó luego fue agregando a

[1] A. V. HUMBOLDT, *Vues des Cordilléres,* láms. XVII, XVIII. París, 1816.
[2] M. TOUSSAINT, *Arte Colonial en México,* pág. 430. México, 1948.
[3] Archivo General de la Nación (AGN), Ramo Casa de Moneda, vol. 291.

Mariano Bustamante, Saturnino Samaniego y Luis de Tola. Todos estos dibujantes intervinieron en una u otra forma en una serie de planos cuya relación manifestó Costanzó en 1794. En su mayoría son geográficos, exceptuados los siguientes:

2 planos del proyecto del Hospital de Santa Rosa
3 planos del proyecto de la Parroquia de la Villa de la Encarnación
2 planos del proyecto de un almacén de pólvora para el Real de Tempantitlan
1 plano y proyecto de un almacén de pólvora para la ciudad de Oaxaca
1 proyecto para la plaza de la villa de Lagos
2 planos del proyecto de una escuela práctica de artillería
4 planos del proyecto para cementerios o campos santos
1 plano del proyecto del Jardín Botánico en el Potrero de Atlampa[4]

Ya en 1789 la Inquisición abrió proceso a Luis Martín, que tardó dieciséis años en terminarse. Vivía por entonces en casa de Gerónimo Gil, donde dizque dijo una vez *que Jesús habría hecho algo, pues lo crucificaron* o algo semejante. De los dos hijos de Gil, Gabriel y Bernardo, era este último quien profesaba mayor animadversión a nuestro artista, y fue el que participó otras opiniones heterodoxas de Martín a su padre Gerónimo Gil, quien por eso —hacia el año 1790— lo echó de su casa. Bernardo le tildó también ser *un charlatán, muy apasionado a las franceses.* Durante el proceso, el pintor Ginés de Andrés y de Aguirre dijo acerca de él *que es amigo de leer libros de novedades y de preciarse de instruido y estadista.* Otros testigos agregaron todavía *aunque otras ocasiones suele excederse en la bebida y hablar sin tino* [...] *que siendo ignorante por parecer instruido habla con libertad en materias que no le corresponden* [...] *que en el día* [1805] *se halla ocupado en la obra del camino de Veracruz, que es chico de cuerpo, regordete, color regular que tira a moreno, ojos vivos.*

En 1794 fue cateada su habitación con el siguiente resultado: *no encontre* [libro] *ninguno prohibido siendo casi todos de matemáticas y arquitectura* [...] *y las más cartas son de su padre que en ellas le da muy buenos y sanos consejos* [...] *y de un tal* Reyes *de Veracruz, que lo*

[4] AGN, *Civil,* vol. 1408.

más que trata son puntos de su profesión de arquitecto. En las estampas sí encontré muchas indecentes [...] *y otras que son de las menos malas y alusivas a la fábula clavadas en la pared.*

Sobre las mismas estampas se dijo todavía más tarde: *44 de diferentes tamaños, más y menos obscenas unas que otras y las más al parecer propias para la Academia de dibujo, sin otra cosa notable más que la desnudez.* Posteriormente, estando en Oaxaca, Martín dio, según propia confesión, *al oficial Micheltorena una estampa a lo natural que representaba las Tres Gracias.*

Se rozaba Martín con todas las figuras importantes del neoclasicismo novohispano: Costanzó, Velásquez, Tolsá, Andrés y Aguirre Ximeno y aun con científicos, como el médico Moziño o el minerálogo Andrés del Río. Frecuentaba en México incluso unas tertulias donde asistía también J. Antonio de Olavarrieta, cura de Axuchitlan, autor de un libro *El hombre y El Bruto,* a quien la Inquisición procesó por hereje formal, ateísta, deísta y materialista, y quien de México salió expulsado para España, en 1804. El libro fue quemado públicamente en la Plaza de Santo Domingo por mano del verdugo. Martín había dibujado para dicho libro una carátula donde había *una mujer sentada con dos muchachos a los lados, desnudos, un hombre como gañán del campo, una danza de pastores* [...] *los muchachos estaban en ademán de asirse de los pechos de la mujer para mamar y que también tenía un árbol...*

Precisamente a causa de sus tratos con Olavarrieta, Luis Martín fue excomulgado el 27 de mayo de 1803 por la Inquisición, amén de que se le penó con una multa de 100 pesos; pero ya el 16 de junio se reconcilió en Oaxaca, donde a la sazón se encontraba y fue absuelto quedando firme, sin embargo, la multa. Luego la misma Inquisición lo llamó a la capital; llegado a México manifestó tener familia pero no dinero para pagar la multa, cosa creible si se toma en cuenta que ya en 1794 había estado encarcelado por una *dependencia de 2.000 pesos.* Pidió que se le diera trabajo o un año de plazo. Hubo nueva sentencia el 22 de diciembre de 1803, mandando la Inquisición que se suspendiese la causa y que él quedara castigado con penas espirituales y que pagara los cien pesos dentro de 6 meses. En realidad, no

los pagó hasta febrero de 1805[5].

Veamos ahora algunas de sus actividades profesionales:

En 1791 se había quemado la iglesia de Zapotitlan, del partido de Tlapa, en el hoy estado de Guerrero. Por eso, albañiles del lugar hicieron un presupuesto de 2.778 pesos para una iglesia menor con *sacristía y tres arquillos que compongan torre* [...] *la piedra* [...] *por ser muy pesada y no tener ningún poro es inútil para trabajar bóvedas con ella y por este motivo parece mejor el que dicha iglesia* y *sacristía se techen de teja, así por ser más cómoda a el lugar por los fuertísimos temblores.* Llevado el asunto a México, el Fiscal de Hacienda ordenó que Luis Martín *forme plano duplicado de la obra, en la inteligencia de que debe ser una iglesia pequeña, de 25 ó 30 varas de longitud, 10 ó 12 de latitud, cubierta de artesón y teja sin torres sólo con unos campaniles y sacristía proporcionada.* En mayo de 1792, Martín entregó los planos habiéndose sujetado a lo pedido, costando su proyecto 5.432 pesos incluyendo mano de obra. Quedaron aprobados y se mandaron los duplicados al pueblo de referencia, para que en su conformidad se construyera la iglesia, y los originales quedaron agregados al expediente[6].

Como se ve *(figs. 1 y 2)* es una iglesia neoclásica, muy modesta, con un verdadero mínimo de decoración.

Del mismo año de 1792 son unos planos hechos por Martín para la ampliación de la Aduana, en Guadalajara, que fueron aprobados por la Junta de Real Hacienda y enviados a Guadalajara para su ejecución[7].

Fue también por estos años que el director de la Lotería, en México, pensaba cambiar los sorteos, del patio del edificio a los interiores del mismo, para no quedar expuestos a las lluvias y, al mismo tiempo, manifestaba a sus superiores que el dosel y otros utensilios para los sorteos resultaban inútiles, por su uso durante veinte años, necesitándose nuevos. Hizo Luis Martín un proyecto para la adaptación del edificio y delineó, asimismo, una composición arquitectónica de madera para el tribunal, la máquina (de costado y frente) así como la mesa *(figs. 3* y *4)*. Nada de lo

[5] AGN, *Inquisición,* vol. 1340, expedientes 5 y 6. Véase también *Boletín del Archivo General de la Nación,* tomo V, 4-5. México, 1934

[6] AGN, *Clero Regular y Secular,* vol. 13, expedientes 7 y 8.

[7] AGN, Real Hacienda, vol. 219.

propuesto por Martín fue autorizado, tal vez porque el edificio no era propiedad de la Lotería sino alquilado.

En el alzado propuesto vemos nuevamente el gusto de la época. Aunque el remate con escudo y florones no aparece entre el presupuesto de las adaptaciones sugeridas por Martín, dudo de que hubiera existido ya en el edificio. Más bien parece entretenimiento estético de dibujante, a quien daba gusto embellecer, a su modo, aun los proyectos insignificantes[8].

De actividades suyas para 1794 sólo sabemos por una referencia casual que *acababa de llegar de fuera de formar el plan de una iglesia en un pueblo de indios por el rumbo de San Agustin de las Cuevas,* hoy Tlalpan, suburbio de la capital mexicana[9].

Por 1798 hubo necesidad de hacer de nuevo el puente principal de Ixmiquilpan, estado de Hidalgo. Se pensaba que fuera el maestro Ignacio Castera a verlo, pero éste no quiso ir y propuso que en su lugar fuera Martín, como efectivamente lo hizo. Formó plano y presupuesto para dicha obra que fueron aprobados por el Gobierno Superior. Este último instruyó que se diera la obra en remate, pero como no hubo postor para ella, en diciembre de 1799 se encargó al mismo Luis Martín que la llevara a cabo. De seguro, para mediados de 1802, ya la había terminado en lo esencial, aunque faltaba elevar los pretiles, recomponer el empedrado y construir cuatro lunetas, detalles que dejó empezados y abandonados a causa de su traslado a Oaxaca[10].

En 1799, también, se fue a Oaxtepec, estado de Morelos, como se desprende de una carta escrita por abril de 1800. El motivo de este viaje se expone en ella como sigue: *Se está construyendo en terreno del mismo convento* [de San José y Carmelitas Descalzas de la antigua fundación de esta capital] *una capilla que se concluirá dentro de pocos meses para colocar en ella la prodigiosa efigie del santísimo Christo renovado de Santa Teresa, y sabiendo yo que en el partido de Cuernavaca hay algunas canteras de alabastro, jaspe y mármol y deseando para el tabernáculo en que se ha de poner el Señor sea de algunas de estas*

---

[8] AGN, *Loterías,* vol. 9. Véase también R. VELASCO CEBALLOS, *Las Loterías.* México, 1934.
[9] Véase nota 5.
[10] AGN, *Real Hacienda,* vols. 220, 225.

piedras y también los altares, de acuerdo con D. Manuel Tolsá, director de Escultura de la Real Academia de San Carlos, y a mi costo, dispuse que D. Luis Martín inteligente en el conocimiento de dichas piedras pasare a reconocer, como lo ejecutó, las enunciadas canteras. Trajo algunas muestras de ellas para que las viese y reconociese el citado Tolsá, quien juzgó oportuno que D. Pedro Cortada, aún más inteligente que el referido Martín, pasase a registrar y hacer excavaciones en un cerro llamado Tizaltepeque junto al convento de Oaxtepec.

Como se estaba en plena época neoclásica, ya no se buscaban, para los retablos, maderas escogidas, sino las piedras de moda entonces, como alabastro, jaspe y mármol[11].

Por estos años el mismo Tolsá había hecho un magno proyecto para las Casas Reales en la ciudad de Durango. Cuando todavía se estaba pensando en construirlas, se asentó en 1801: *el gasto del maestro que corra con la obra que es preciso hacerlo venir de México y pudiera ser Don Luis Martín, académico de mérito que* [?] *sin este motivo ha pensado venir a establecerse a esta ciudad si consigue se le haga una regular asignación.* No se llevó a cabo el proyecto de Tolsá ni el viaje de Martín a Durango. En 1802 la Junta Superior resolvió que no sólo no se hiciera la obra, sino también que incluso se vendiera el terreno respectivo en Durango. Tolsá, quien estimaba sus planos en 500 pesos, tuvo que batallar varios años para obtener el pago de los mismos[12].

Martín, entretanto había ido a Oaxaca, llevado por el obispo como arquitecto para las obras que allí se ofrecieran. Una de las principales fue la siguiente: a raíz de la expulsión de los jesuitas, su colegio había sido transferido a las monjas concepcionistas de Regina Coeli, pero el edificio sufrió serios quebrantos en el terremoto del 5 de octubre de 1801, refugiándose las monjas temporalmente en el convento de la Soledad. El convento original de Regina Coeli, en el ínterin, había sido adjudicado a un Colegio de Niñas Educandas. Luis Martín reconoció los dos sitios y calculó que la formación de un convento provisional resultaría más barato en el sitio antiguo que en el ex-colegio jesuita. Para el caso que se hiciera en el último, propuso quitar todo el piso alto del colegio y aun el techo de bóveda de su iglesia,

[11] AGN, *Provincias Internas,* vol. 158.
[12] AGN, *Clero Regular* y *Secular,* vol. 100, expediente 8. Obras Públicas, vols. 16, 25.

haciéndolo de madera o artesón. El 10 de febrero de 1803, el virrey, finalmente, autorizó la construcción de un convento provisional en el sitio antiguo optando, pues por el proyecto más barato[13].

Como Martín, llamado por la Inquisición, ya había regresado a México, aparentemente sin que el obispo hubiera hecho oposición a que se le quitara su arquitecto (tal vez por disgusto con Martín a causa de sus ocasionales borracheras), no sabemos qué habría iniciado en la reparación del convento de Regina Coeli, ni conocemos por ahora otros trabajos suyos en Oaxaca, salvo una posible ingerencia en la Catedral y el levantamiento de los planos de Mitla *(figs. 5 y 6)*. Según el propio Humboldt es de Martín el levantamiento, mientras que el dibujo de las grecas fue hecho por Martín y un tal Coronel de la Laguna. En realidad existía mayor número de estos dibujos que pasaron a manos del virrey Marqués de Branciforte. Como Martín acompañaba a Humboldt en varias de sus excursiones geológicas por los alrededores de México, se puede especular que le platicaba al interesado viajero alemán de las ruinas de Mitla y que le obsequió una copia del levantamiento, así como una de las ilustraciones de las grecas.

Durante su estancia en Oaxaca tuvo al alcance de sus manos una obra de capital importancia que le hubiera podido dar fama permanente: la Catedral de Guatemala. Con fecha 28 de noviembre de 1801 el presidente de la Audiencia de Guatemala solicitó del virrey de México que le mandara un ingeniero o arquitecto para la continuación de la Catedral guatemalteca, por haberse ausentado de Guatemala el ingeniero José de Sierra, director de la obra. En México se tomaron su tiempo, y el 9 de julio de 1803 opinó la Academia de San Carlos: *Si serán a propósito D. Luis Tola y Don Luis Martín, decimos: que este último tiene en sí todas las circunstancias apreciables que se requieren para esta comisión y que podría desempeñar con todo acierto este o cualquier otro encargo de la mayor entidad; pero por un lado el hallarse en Oaxaca comisionado por aquel Ilmo. para la composición de aquella Catedral y otros edificios arruinados por los temblores y por otro el tener familia que conducir le precisan a querer tres mil pesos anuales*

[13] AGN, *Templos y Conventos,* vol, 6.

para admitir esta comisión y a más los crecidos gastos de un largo viaje; pero concurriendo iguales circunstancia en D. Luis Tola y convenirse éste con sólo la dotación de dos mil pesos anuales, con la ventaja de costearle el viaje a un hombre solo, en nuestro concepto nos hace preferible no solo a Martín sino a todos los académicos arquitectos que pudieran presentarse en esta capital para el desempeño de este encargo. Firman Rafael Ximeno, Antonio Velásquez y Manuel Tolsá. En vista de este dictamen, el 8 de agosto de 1803, el virrey propuso a Tolsá en carta al presidente, contestando éste el 1º de octubre del mismo año, que entretanto el Rey ya había resuelto mandar desde España a Guatemala al arquitecto Santiago Marqui, quien efectivamente prosiguió la obra de la Catedral guatemalteca[14].

En 1808 el nombre de Luis Martín vuelve a aparecer en documentos, ahora en relación a *la construcción de un horno de nuevo invento para el blanquiamento de los metales.* Martín ya había dirigido la construcción de algunos (de acuerdo con un nuevo sistema del Conde de Rumford), primero en el Hospicio de Pobres, Casa de Ejercicios y Hospital de San Andrés y después, en enero de 1808, otro por vía de experimentación en la Casa de Moneda, en México, donde se apreció una economía de dos tercios de combustible. Después de las acostumbradas retardadas gestiones recibió 500 pesos en julio del año citado por su trabajo en la Casa de Moneda. Entretanto había hecho también otros hornos para la afinación del cobre, en el barrio de Belén y la Casa de Santa Cruz. Propuso otras mejoras para los de la Casa de Moneda y el 26 de noviembre de 1808 se autorizó la construcción de otro horno experimental; el 3 de diciembre Martín firmó de enterado. Se cierra el expediente respectivo con la siguiente anotación: *Por haber fallecido el académico D. Luis Martín sin haber aun comenzado la obra de los hornos de cóspeles y rieles se frustró el proyecto y queda por consecuencia concluido este expediente.* Su fecha el 6 de junio de 1817. Podemos, pues, suponer que Martín haya muerto ya sea a fines de 1808 o principios del año siguiente[15].

Los datos allegados permiten rehacer la personalidad de Luis Martín en forma excepcionalmente clara.

---

[14] AGN, *Clero Regular y Secular,* vol. 9, expediente 10.
[15] AGN, *Casa de Moneda,* vols. 350, 449.

Fue un artista dotado, abierto a todo lo nuevo, no sólo en el campo de su arte, sino y sobre todo también en las incipientes ciencias naturales. Acompañó a Humboldt en sus excursiones geológicas, trató al minerálogo Andrés del Río, se interesó por las nuevas teorías del calor de Rumford y estudió sitios arqueológicos. Naturalmente participó también en las ideas de actualidad en sus días: se interesó por los franceses revolucionarios, frecuentó al ateísta Olavarrieta y politiqueó. Luego, a veces, se emborrachaba. Habrán sido precisamente estos intereses tan divergentes los que impidieron que llegase a ser un artista grande. Sus colegas, sin embargo, lo estimaban lo suficiente para que Tolsá lo considerara capaz para dirigir las Casas Reales en Durango, o Velásquez y Ximeno para continuar la Catedral de Guatemala. Así su vida se desenvolvió en un círculo vicioso: en la capital mucho trabajo de arquitectura quedó en manos de los *grandes,* que ya no querían salir fuera. Cuando se presentaban trabajos en otros lugares se mandaba a arquitectos de segunda fila, como, por ejemplo, Luis Martín. Eran casi siempre obras no suficientemente importantes como para ganar crédito en ellas, pero implicaban, por los viajes, gran pérdida de tiempo. Y es de suponer que una vez que Martín se hubiera conformado con esta situación ya no trataría de superarse. Se quedaría, sobre todo, en plano de dibujante estimable. Si en su mocedad acaso tuviera ambiciones de fama por grandes y notables obras, tales ambiciones habrían quedado olvidadas por la necesidad de sostener una familia, pagar deudas y multas. Limitaríase a lo que podía ganar en ciertos trabajos, aquí y allá, aprovechando sus dotes y renunciando a la ambición de gran artista.

Fue, pues, segundón; más parece que lo fue por naturaleza y no por haber sido un artista de primera venido a menos. Sin embargo, la existencia de documentación suficiente como para perfilar a un artista con relieves propios parece justificar la presente semblanza.

HEINRICH BERLIN

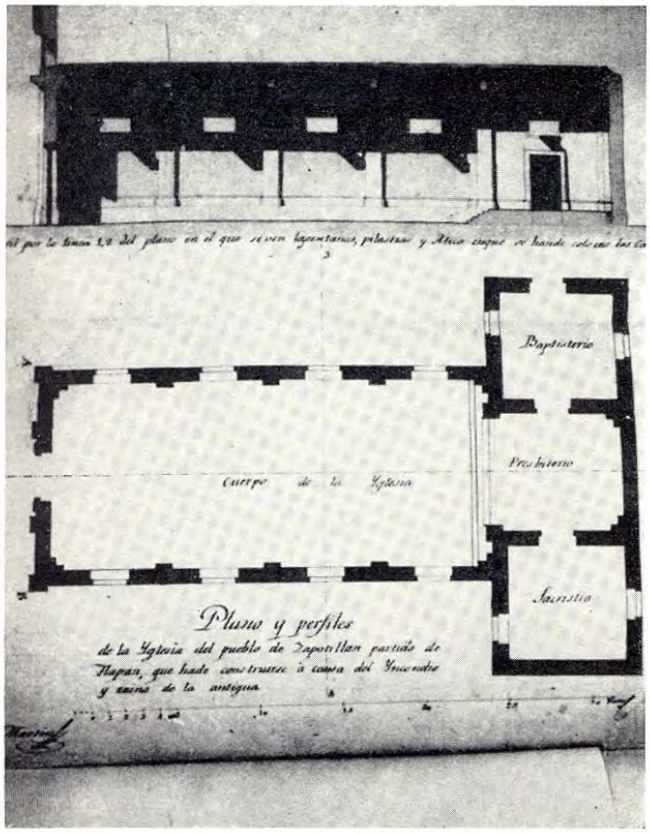

Fig. 1. Iglesia de Zapotitlán; plano y corte longitudinal.

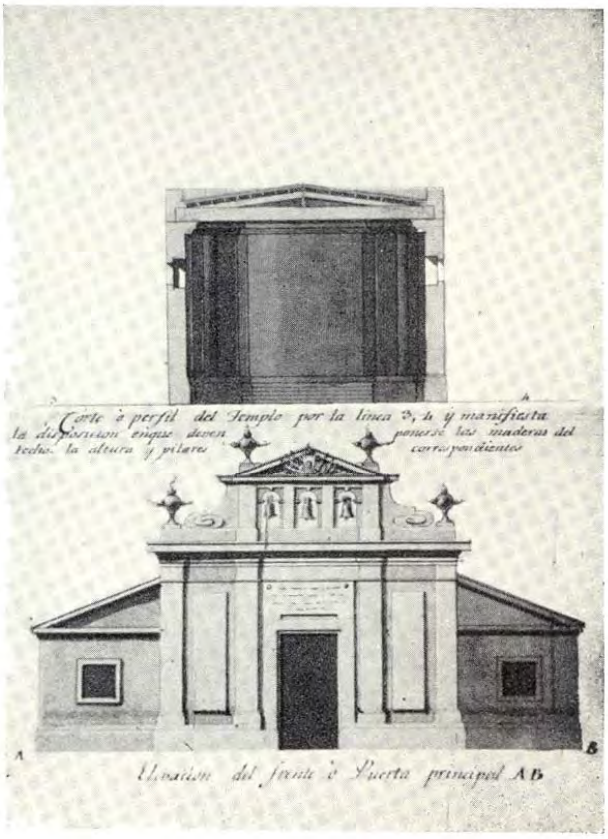

Fig. 2. Iglesia de Zapotitlán; corte y elevación.

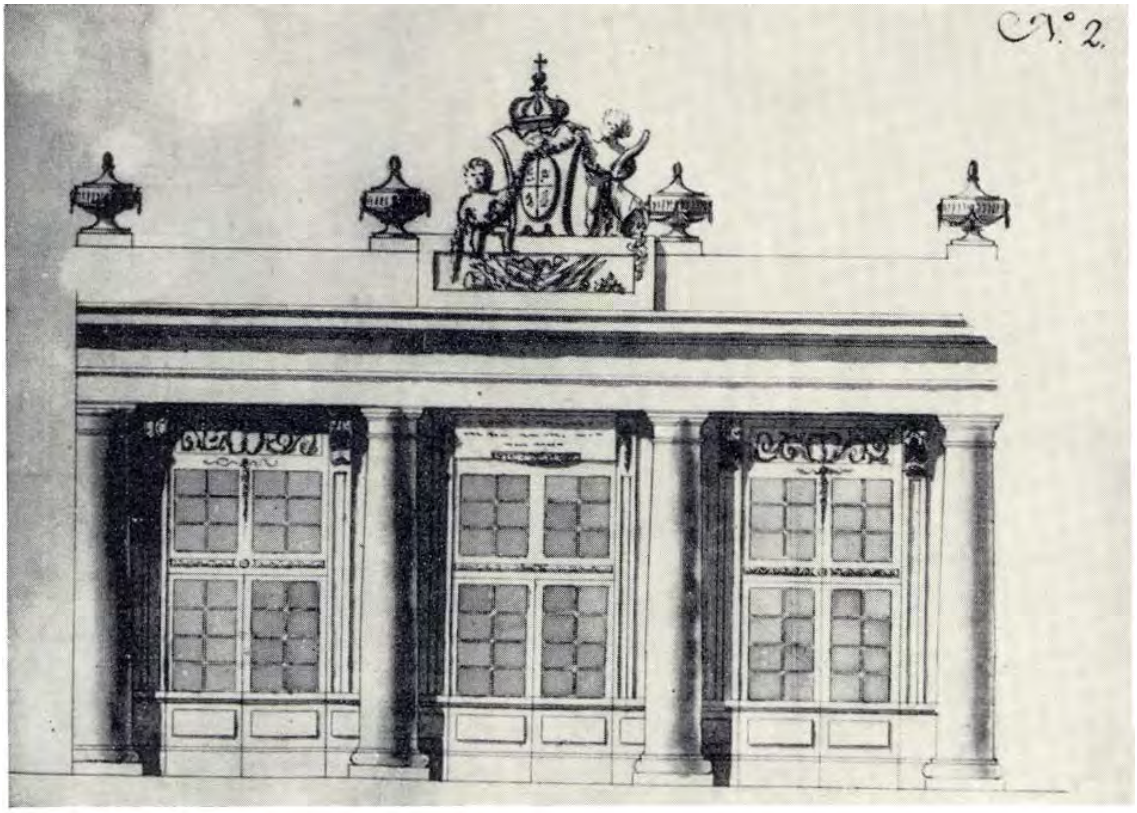

Fig. 3. Lotería de México; alzado de una reforma proyectada.

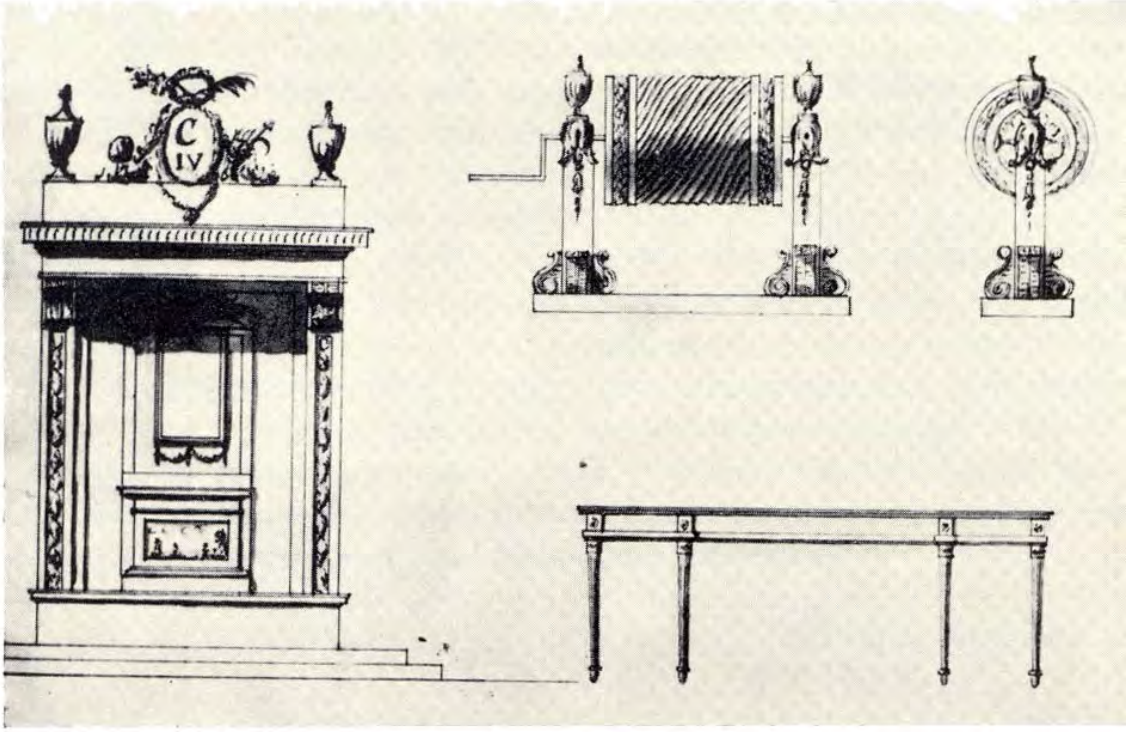

Fig. 4. Lotería de México; proyecto para accesorios.

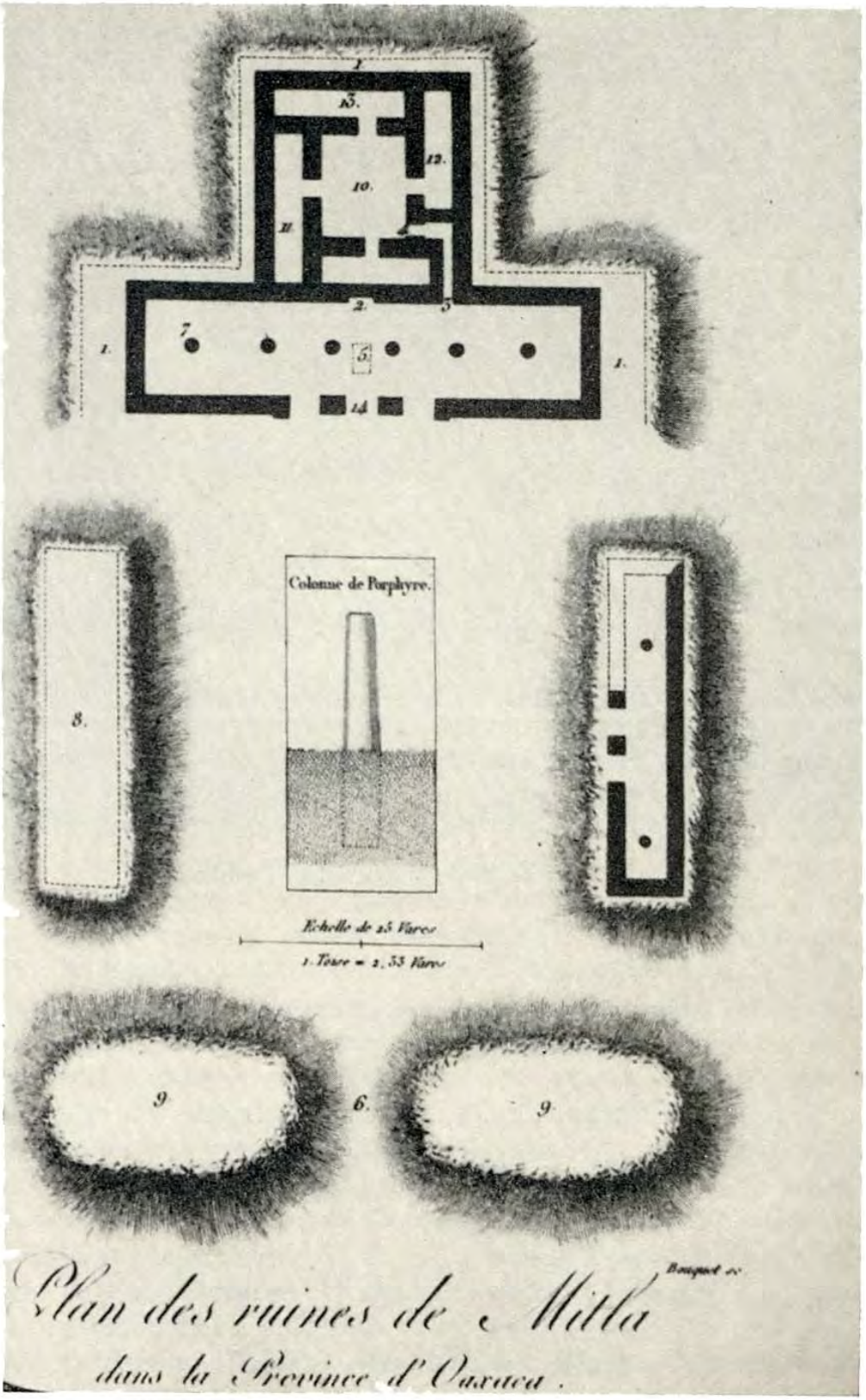

Fig. 5. Ruinas de Mitla; plano, según Humboldt.

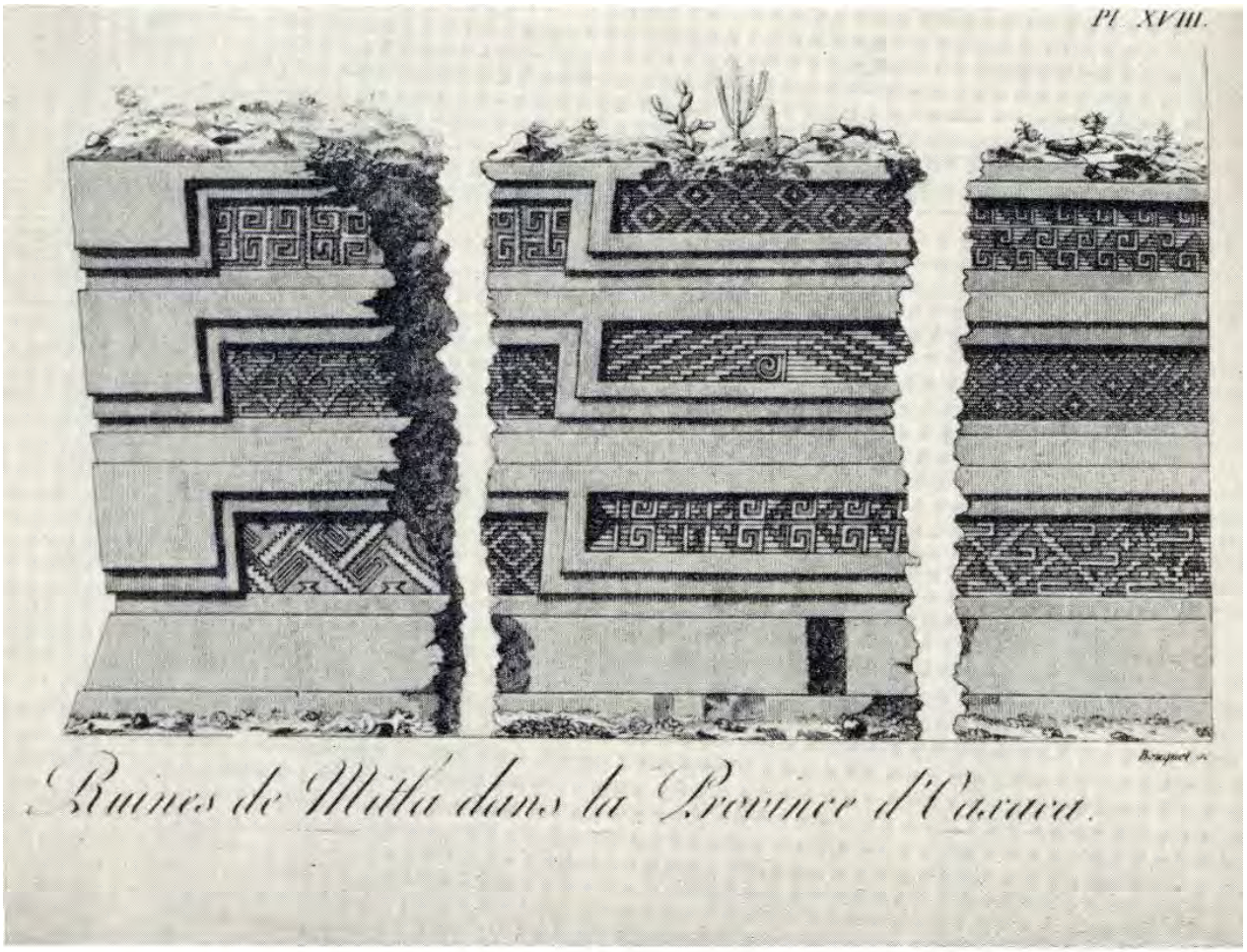

Fig. 6. Ruinas de Mitla; grecas, según Humboldt.

PAUL DONY

1894-1968

CON la desaparición de este distinguido caballero belga, pierde la historia del arte uno de sus más apasionados cultores y estos ANALES un colaborador constante y sabio. Nacido en Amberes, el 28 de febrero de 1894, pertenecía a una familia de profesores, hombres y mujeres de estudio. Su abuelo materno era el fotógrafo de arte Jos Maes, colaborador en la gran obra del crítico de arte Max Rooses. Su abuelo paterno era rector del Ateneo Real de Lieja. Su padre, Leoncio Dony, esposo de Julia Maes, era profesor de retórica en el Ateneo Real de Amberes. Con tales antecesores, criado y educado en ese ambiente de arte y estudio, era lógico que el joven Paul, Emmanuel, Joseph, Jules Dony debía sobresalir entre sus condiscípulos, ganando cada año una corona de laureles como premio y, además, en el Concurso General de Bélgica obtendría la medalla de oro. Muy joven ingresa como pasante voluntario en la Banque d'Anvers, para continuar luego su carrera bancaria en el Banco Italo Belga que, en 1921, lo designa secretario de su casa en Buenos Aires, en la que llegaría a ser subgerente. Poco antes de su partida de Europa, contrae enlace con su conciudadana Ivonne Peters, distinguida estudiosa lingüista, que sería su gran colaboradora y compañera de toda la vida, de hombre y estudioso.

Retirado del Banco, Dony tiene bajo su responsabilidad la atención de importantes empresas comerciales, tales como la Compañía de Aviación

Aeropostal, que en Bélgica acababa de crear Bouilloux-Lafont y que poseía sus instalaciones argentinas en General Pacheco. Eran los años precursores de la aviación comercial. Es allí donde se habría de relacionar con Antoine de Saint-Exupery, el famoso aviador y literato, con quien le uniría una profunda amistad hasta la muerte del poeta; con Jean Mermoz, Reine, con Vicente Almandos Almonacid, el riojano que fue héroe de la aviación francesa en la guerra mundial de 1914 y muchos otras más.

La Aeropostal de los pioneros de esos años, de los vuelos heroicos, cruzando el Atlántico y la cordillera de los Andes, descritos por Saint-Exupery, fue continuada por el gobierno francés y se convirtió en la actual compañía *Air-France.* No siendo francés, Paul Dony abandonó su cargo de director administrativo.

De allí pasó como administrador general del Alvear Palace Hotel y posteriormente integró el grupo belga de Grandes Panaderías Sudamericanas, la actual Panificación Argentina, en donde llegaría a gerente general, permaneciendo hasta acogerse a la jubilación.

Dony llevó hasta el momento de su retiro, constantemente, dos vidas paralelas; la de los negocios en los que era gran organizador y en los que ocupó, como se ha visto, cargos de tanta responsabilidad y, por separado, la del arte, donde su espíritu fino y sensible se encontraba a su gusto todo el tiempo que le dejaba la atención de los negocios. Es que en el fondo su vocación más profunda estaba en el estudio de la historia del arte y de la arquitectura.

Su permanencia en la Argentina le llevó a interiorizarse de nuestra arquitectura colonial; pasó luego a ocuparse de la de otros países vecinos, como Paraguay y Brasil, para continuar con la de los grandes virreinatos españoles en América. Sus constantes viajes de vacaciones, acompañado por su esposa, a Europa o a países americanos, le brindó un caudal de información erudita muy grande, lo que le permitió hacer interesantes estudios de arquitectura comparada. Medioevalista, Dony conocía a fondo no tan solo la arquitectura de este período de la historia mundial, sino también todo su contexto cultural, y en la de algunos países, como

Portugal, era un especialista conocedor. Es así como pudo difundir y divulgar la historia de la arquitectura colonial de América en Europa, a través de las más prestigiosas revistas especializadas del viejo mundo.

Curioso viajero, fotógrafo excelente y con el antecedente de ese tan complejo bagaje cultural que había heredado de joven y acumulado de hombre, con un método de trabajo ponderable y con una excelente biblioteca y ficheros especializados, Dony pudo escribir libros tan interesantes como *Der Mann der immer ferien hatte* (El hombre que siempre estaba de vacaciones), y *Reisen in Portugal. Entdeckungen am rand Europas* (Viajes en Portugal. Descubrimientos en el borde de Europa), en donde, tal como sus títulos lo pregonan, describe, no como vulgar turista, sino como estudioso, las costumbres y el arte de los países recorridos en sus vacaciones.

JULIÁN CÁCERES FREYRE

RODRIGO MELO FRANCO DE ANDRADE

1898-1969

A lo largo de los veintidós números que forman la colección de ANALES han ido apareciendo artículos firmados por investigadores noveles, cuyo acceso a estas páginas significa casi siempre el espaldarazo, la consagración. Pero al lado de esta apertura hacia los valores jóvenes, por contrapartida, también nos ha tocado, dolorosamente, dar noticia de la desaparición de los grandes maestros de los estudios americanistas. No los pioneros, los del período más romántico que científico —que fueron anteriores a la aparición de ANALES- sino los de la "gran generación", lo que supieron dar a sus trabajos el rigorismo y la profundidad que se tradujo en las obras básicas de las que ineludiblemente debe valerse todo investigador actual. Me refiero a la generación constituida por Toussaint, García Granados, Mac Gregor, Romero de Terreros, Mariscal, Giuria, Benavides, Morales de los Ríos, Guido, Busaniche y tantos otros que dejaron huecos difíciles de llenar.

Hoy nos toca, con sincera pena, referirnos a Rodrigo Melo Franco de Andrade, figura extraordinaria, proteica, de múltiples facetas, que arrancando de los grupos de avanzada, en los que se distinguió allá por la década del veinte, terminó siendo un verdadero salvador del arte pretérito brasileño, gracias a esa institución modelo que es la Dirección del Patrimonio Artístico y Cultural del Brasil, creada por él en 1937.

Graduado de abogado en la Facultad de Ciencias Jurídicas de Río de Janeiro, en 1919, comenzó su carrera dedicándose a la literatura y el periodismo, llegando a ser director de *O Jornal,* en 1929, y redactor-jefe de *Revista do Brasil* hacia la misma época. Su labor periodística se orientó preferentemente hacia la crítica artística, alternando con la literatura, su otra pasión. Su libro de cuentos *Velorios* (1936) tuvo gran resonancia, pero he aquí que cuando todos le auguraban un futuro brillante en el campo literario, cambió de rumbo y se dedicó de lleno a la salvación de los monumentos históricos de su patria. Propuso al entonces presidente Getulio Vargas la creación de un servicio de protección y restauración de los edificios de valor histórico o artístico, idea inmediatamente aceptada (decreto del 31-XI-1937). Nació así el *Serviço do Patrimonio,* elevado diez años más tarde a *Diretorio do Patrimonio Historico e Artístico Nacional.*

Desde entonces se dedicó por completo a la tarea de salvar las riquezas artísticas del Brasil, organizando un ente que es indiscutiblemente lo mejor con que se cuenta en Iberoamérica. La ley de protección (perfeccionada hace pocos años), el catastro o inventario, la creación de los Servicios Regionales (Guanabara, San Pablo, Minas Geraes, Bahía y Nordeste) la dirección de las publicaciones, la obtención de recursos, la vigilancia, todo pasaba por sus manos o era obra directa suya. Atrajo a la Dirección del Patrimonio a las cabezas más capaces, entre las cuales sobresalen el arquitecto Lucio Costa y el restaurador Edson Motta, este último colaborador de nuestra Comisión de Monumentos en las obras de recuperación de las pinturas del templo de La Compañía, en Córdoba. Conferencias, viajes, asesoramientos, lucha contra el vandalismo antihistórico, todo lo abarcó.

En medio de la tarea que significaba dirigir esa obra colosal, aun tuvo tiempo para escribir libros excelentes sobre el arte de su país, tales como *As Artes Plastica no Brasil* (1952), *Brasil: Monumentos Históricos e Arqueológicos* (1952), *Artistas Coloniais* (1958), *Gastáo da Cunha* (1953). A su investigación se debe el hallazgo del verdadero autor de esa maravilla que es la iglesia del Rosario, en Ouro Preto, atribuida durante

mucho tiempo a Souza Calheiros y en realidad de Manuel Francisco de Araujo (artículo publicado en *A Mantea,* Río, 29-X-1943).

Una anécdota que debiera servirnos de ejemplo retrata el temple de Andrade: en 1961 el presidente Janio Quadros ordenó desafectar la Santa Casa de Campos, en Joao Pessoa, para que se pudiese construir en su lugar el Colegio Lins de Vasconcellos. Rodrigo Melo se opuso a la destrucción de ese monumento. *Cumpla mi orden en el plazo fijado,* fue la respuesta de Quadros. Andrade presentó su renuncia. Le fue rechazada y el edificio histórico se salvó. Cuando recordamos que aquí se han destruido la Casa de La Compañía, las de Otero y Zorrilla, todas en Salta, la de Iriondo en Santa Fe, la de Allende en Córdoba y está ahora amenazada la de Tapiales, pese a que todas fueron oportunamente declaradas monumentos históricos, su ejemplo alcanza jerarquía de lección.

Rodrigo Melo Franco de Andrade nació en Belo Horizonte el 18 de agosto de 1898; falleció en Río de Janeiro el 11 de mayo de 1969.

LA DIRECCIÓN

RELACIONES DOCUMENTALES

Indudablemente se aproxima el momento de que alguien estudie la evolución de las ideas estéticas en la Argentina. La literatura artística ha alcanzado al desarrollo de las artes mismas, que hasta no hace muchos años carecían de soporte intelectual, de valoraciones, de análisis que definieran las tendencias nacientes. Hoy contamos con abundante material crítico *y* documental, producto precisamente del avance de todas nuestras manifestaciones estéticas.

Pero así como ahora el problema es más bien de selección del material que puede orientar nuestros juicios, en un pasado no muy lejano la carencia de bases era casi total, consecuencia lógica de una cultura incipiente y de una pobreza artística innegable. Por ejemplo, asombra ver las notas y críticas sobre obras de teatro, músicos, academias, pintores, etc., mexicanos, publicados en los periódicos de dicho país a comienzos del siglo XIX, cuando todavía era colonia española (buena parte de tal documentación ha sido publicada por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad de México), sobre todo si se hace una comparación con lo nuestro, prácticamente inexistente en esa época.

Con intención de poner al alcance de todos, los trabajos críticos iniciales —que son prácticamente inhallables—, publicamos hace algunos años un estudio de Sarmiento sobre nuestra arquitectura, probablemente lo primero que se escribió en forma más o menos vertebrada. Hoy reeditamos otro estudio también raro, ya que la primera edición apareció en París, 1872, en la librería de Ch. Bouret. Es muy incompleto, aunque suministra algunos nombres de pintores que hoy se desconocen, y acentúa su interés en los músicos.

El volumen, de formato pequeño, consta de 176 páginas, de las cuales 12 están dedicadas a la Argentina. Se publicó sin mención de autor, con el título de *Plutarco de los jóvenes; Tesoro Americano de Bellas Artes,* y por el encabezamiento fue fácil descubrir al autor, José Bernardo Suárez, que había escrito también el *Plutarco de los niños y el Plutarco de las jóvenes americanas.*

Suárez nació en Santiago de Chile, en 1822, y falleció después de 1896, año en que sabemos que se jubiló. Fue alumno de Sarmiento en la Escuela Normal de Santiago de Chile. Dedicado fundamentalmente a la enseñanza, ejerció numerosos e importantes cargos como inspector de Liceos, director de Escuelas, catedrático, senador por la provincia de Santiago, etc. Fundó

escuelas nocturnas para obreros, el Colegio Mercantil, el Instituto Pedagógico y la Escuela de Sordo-mudos.

Su producción literaria es copiosa, casi toda referida a la educación popular, en lo que se ve la indudable influencia de Sarmiento. Era admirador del gran sanjuanino, así como de San Martín, al punto de que llevado de su entusiasmo los incluyó en su libro "Hombres notables de Chile", que fue en una época texto obligatorio de lectura en las escuelas transandinas.

LA DIRECCIÓN

ARTISTAS NOTABLES DE LA REPUBLICA ARJENTINA[211]

DE LAS BELLAS ARTES EN ESTE PAÍS

Puede decirse que la vida política de la República Arjentina, como nacion libre e independiente, solo data de veinte años a esta parte. Despues de combatir largo tiempo por su independencia i de ayudar a obtenerla a las repúblicas vecinas, sus hermanas, cayó en poder del tirano Rosas, *que la despotizó durante largos años hasta el de 1852, fecha desde la cual datan verdaderos adelantos en todos los ramos de la administración pública, del mismo modo que en su industria, comercio, etc.*

Por este motivo las bellas artes no han podido allí formar escuela, i alguno que otro jénio que ha descollado durante la guerra i los desastres en que ha vivido el país, débense al ostracismo i a alguna circunstancia escepcional.

No ha sucedido lo mismo con la literatura. Los grandes dolores, la muerte, la desesperación que sembraba por todas partes la tiranía de Rosas; *las gloriosas batallas de la independencia; la inmensidad de las pampas, la majestad de los rios, han inspirado magníficos cantos a los poetas y brillantes descripciones a los historiadores, como Mármol, Sarmiento, Mitre, los Varela, del Campo, Gutierrez, Godoi, Lafinur, López, Cuenca, Fúnes, Dominguez y muchos otros.*

Sin embargo, la naturaleza ha dotado a los habitantes de aquel país de un jenio poco comun, i se hallan hombres que ejecutan sin estudio ni educacion especial, obras admirables de mecánica.

Tambien en las bellas artes se encuentran algunos distinguidos artistas. En música, podemos citar a los porteños don Juan Pedro Esnaola *i don* Remijio Navarro, *pianistas distinguidos, principalmente el primero, que ha hecho sus estudios en Europa; a don* Demetrio Ribero *i don* Osvaldo Uriondo, *el primero violinista i el segundo pianista, nacido en Santiago de Chile; i a los pianistas mendocinos don* Fernando Guzman *i sus*

[211] Capítulo dedicado a mi estimado amigo el distinguido educacionista don Nemecio Quiroga, inspector general de instrucción primaria de la provincia de Mendoza. (EL AUTOR).

hijos don Eustaquio *i don* Francisco, *que hace muchos años residen en Chile, habiendo fallecido el primero. La historia de esta familia mendocina parece justificar la herencia de ciertos talentos. Ella ha dado a la América diez hábiles músicos, entre los cuales hai dos de ellos que pueden figurar como notabilidades en Europa mismo; estos son el pianista i compositor don Federico i su tio el violinista don Víctor, que falta de Chile hace algunos años y que hoi reside en Rio Janeiro. Don* Ignacio Alvarez *es otro músico mendocino digno de ser citado.*

En Buenos Aires existen ocho teatros en que se dan conciertos, representaciones líricas i dramáticas; i la sociedad porteña ha oído muchas veces a los célebres cantantes instrumentistas europeos que vienen a la América a lucir sus talentos artísticos. En sus procenos han estado Tamberlick, Talberg, Rossi, Salvini, Gotschalk, la Gruo, la Grange, Sivori, la Ristori, la Merodi, la Briol, la Marchetti, Ppaffer, la Patti, Mirati, i en fin, los primeros artistas a quienes la Europa ha sembrado su camino de flores. Actualmente funcionan dos compañías italianas de canto.

En la capital de la República, como en sus principales ciudades, se halla el piano mui jeneralizado, i son muchas las personas que se consagran a su enseñanza, obteniendo buenas entradas por este medio.

Solo en Buenos Aires, segun el último censo, existen 388 músicos, contados entre los profesores que dan lecciones en casas particulares r los individuos que componen las bandas de música de los cuerpos del ejército. En esta ciudad hai un conservatorio o academia de música.

En las escuelas superiores de la República, se enseña tambien la música, del mismo modo que en los colejios nacionales, que existen en las capitales de las provincias.

Si la poesía i la música son hermanas, como ha dicho un hombre de jénio, un país que ha producido tantos i tan notables poetas, no puede ménos que contar tambien algunos músicos distinguidos.

En la pintura hácense notar el sanjuanino don Franklin Rawson, *hermano del distinguido publicista de este apellido; el porteño* Boneo, *actual director de la academia de Buenos Aires; el mendocino don* Gregorio Torres, *discípulo de Monvoisin; el tucumano don* Ignacio Bas *i la señora doña* Procesa Sarmiento Pérez *igualmente discípula de Monvoisin i natural de San Juan. El señor* de Córdoba, *pintor i abogado, es un verdadero jénio artístico, al decir del jurado de la última esposicion.*

Nos ha sido imposible conocer el nombre de los arquitectos residentes en la República Arjentina, i solo sabemos que residen en Buenos Aires los señores Gambrill *i* Richarson, *constructores del palacio de la esposicion en Córdoba.*

En la República Arjentina, como en Chile i en las demas naciones americanas, aparte de los artistas, hai muchos aficionados a las bellas artes. En Mendoza podemos citar a la apreciable señorita Corina Videla, *modelo de virtudes i dotada de un gran talento. Esta señorita no solo pinta buenos cuadros, sino que tambien canta i toca el piano con maestria. A pesar de su escasez de recursos i de las numerosas atenciones de la casa, Corina ha aprendido a fuerza de constancia i de privaciones; todos sus cuadros son hechos robando el tiempo a las tareas domésticas, después de consagrar sus mas asiduos cuidados a su anciano i enfermizo padre. Entre aquellos lienzos*

debemos citar una Dolorosa, *copia del Guido, que la autora mandó a la última esposicion de Córdoba i que obtuvo un premio. Corma dotada de una instrucción rara, i de dotes anjélicas, siempre se halla dispuesta a prestar sus servicios en cuanta obra filantrópica se le presenta.*

En San Juan, existe otra señora aficionada a la miniatura, doña Tránsito Videla de Salas. *Entre otros trabajos de su distinguido pincel, tiene el retrato del jeneral Ribas, el de un niño Lloveras i el de Carlota Cortínez. Obtuvo un quinto premio en la última esposicion habida en Córdoba.*

Hace pocos años que estuvo en Santiago, un niño Lloveras, *aventajado violinista, tam-bien de San luan, que fue mui aplaudido en la República Arjentina i que suponemos sea el que ha retratado la señora Videla de Salas, o algun hermano o pariente de éste.*

En cuanto a los edificios notables que hai en Buenos Aires, citaremos la catedral, las casas consistoriales, el mercado principal, de arquitectura árabe, el banco, el congreso i otros. Entre los monumentos se nota la bella estatua ecuestre de San Martin, fundida en el mismo molde que la nuestra, e inaugurada con un año de diferencia.

Concluiremos esta breve reseña con apuntes biográficos de algunos de los artistas mencionados anteriormente.

Músicos

ESNAOLA

Don Juan Pedro Esnaola nació en Buenos Aires i pertenece a una familia conocida i respetable de aquella ciudad.

En 1824, el señor Esnaola llegó de Europa, a donde habla ido a estudiar la música, enviado por su familia. Hasta entónces era el mejor pianista que existía en Buenos Aires.

Tiene la particularidad de poseer una mano mui a proposito para el instrumento que toca, la cual, sin ser deforme, le permite abarcar una octava i media, sin esfuerzo alguno. Toca con la mayor facilidad a primera vista, i es compositor aventajado desde mui jóven. Ha compuesto toda clase de música, tanto para piano como para canto i orquesta.

El señor Esnaola reside hoi en Buenos Aires, a donde un amigo nuestro, el compositor chileno don José Zapiola, ha escrito varias cartas pidiendo datos sobre su vida de artista; i perdida ya la esperanza de obtenerlos, hemos consignado los pocos que ha podido suministrarnos el mismo señor Zapiola.

GUZMÁN (D. FERNANDO)

Hé aquí el Juan Bach de la América española, sino por el jénio i la ciencia de aquel eminente músico i compositor aleman, al ménos por haber dado a la República Arjentina i a Chile siete hábiles músicos, sin contar con sus nietos.

Don Fernando es el tronco, el padre de la familia a quien tanto debe la música en Chile. Todos sus hijos son músicos i músicos de talento. Todos ellos han hecho i hacen profesion de la música: don Victor, que hoi se halla en Rio Janeiro; don Eustaquio, que existe en Valparaiso; don Francisco, que vive en Santiago; doña Dominga, doña Rosario, profesoras del conservatorio de Chile; doña Carmen i doña Paula.

Don Fernando nació en Mendoza. Desde mui niño se consagró a la música; i casi sin maestros, tomando lecciones de los músicos que por acaso llegaban a aquella ciudad, aprendió a tocar varios instrumentos i principalmente piano. Esta es la mejor prueba de su jenio artístico, i de su aplicacion.

En 1822 pasó a Chile, donde se ocupó en dar lecciones de piano i en la educacion de sus hijos. Muchas señoras existen aun en Santiago que fueron discípulas de tan meritorio maestro. Todavía recuerdan sus aptitudes para la enseñanza, sus maneras agradables, su honradez i su consagracion al arte, que supo comunicar a sus siete hijos. Murió en 1839.

GUZMÁN (D. FRANCISO)

Hé aquí el mayor de los hijos del Juan Bach arjentino. Don Francisco Guzman nació en Mendoza, e hizo sus estudios musicales con su señor padre, don Fernando.

En 1822 vino a Chile con su familia i se consagró a la enseñanza en este país. Establecido nuestro conservatorio, el señor Guzman fué nombrado profesor de instrumentos de cuerda, cargo que renunció en junio de 1858, siendo reemplazado por don Luis Remy, alumno del conservatorio de música de París, i actual director interino del nuestro. El señor Guzman se halla hoi consagrado a la enseñanza del piano i del violin, en cuyos dos instrumentos posee vastos conocimientos.

Don Francisco, como todos sus hermanos i hermanas, ha prestado en Chile servicios mui importantes en la enseñanza de la música.

Aunque este artista i sus hermanos han pasado en Chile la mayor parte de su vida, les hemos considerado como pertenecientes a la República Arjentina, pues allá nacieron i allá recibieron la educación musical.

GUZMÁN (D. EUSTAQUIO)

Don Eustaquio Guzmán, como sus hermanos, nació en Mendoza, donde tuvo por maestro a su señor padre, don Fernando.

Habiendo éste pasado a Chile con su familia en 1822, don Eustaquio se consagró en este país a la enseñanza de la música, de la cual hace todavía profesion, despues de haber formado un buen número de aventajadas discípulas.

Don Eustaquio es un profesor i un pianista mui notable, siendo él mismo el maestro de sus hijos el célebre

pianista don Federico i de don Fernando, que actualmente se encuentran en Lima.

Hace un año que don Eustaquio se trasladó a Valparaíso, donde hoi reside, ejerciendo su profesion i figurando entre los primeros profesores de aquella ciudad, tanto para el piano como para otros varios instrumentos que toca, teniendo el orgullo de hacer de sus tres hijos otras tantas notabilidades musicales.

ALVAREZ

Este distinguido músico nació en Mendoza en 1837. Una parte de su educacion la hizo en Chile, donde residían dos tíos, provinciales del convento de la Merced de Santiago.

Durante su permanencia en esta ciudad, conoció al concertista español Teodoro Ledesma, quien le decidió a aprender la música, siendo él mismo su maestro durante año i medio. Se dedicó al estudio del piano i del violin, que toca con igual maestría, aunque da preferencia al primero.

La amistad de su maestro con el célebre Herz, que estimaba altamente el talento de Alvarez, le hizo bien pronto conocido entre las mejores artistas de Santiago en aquella época, i asociado a Hempel, Desjardin i otros, fué uno de los fundadores del primer periódico musical de Chile, i en el cual aparecieron sus primeras composiciones.

Desde entónces, don Ignacio Alvarez ha escrito mas de 100 piezas de bailes, que son mui populares en San Juan i Mendoza, donde alternativamente ha residido durante diez años.

Además de estas composiciones tiene muchas otras de un mérito indisputable, tales como sus serenatas *de Schuvert i de don Pascual, sus temas variados sobre la Sonámbula, Traviata, etc., i varias fantasías libres.*

La música de Alvarez pertenece a la escuela de Ascher i de Goria [212]*, i sus estudios son del mas puro estilo aleman. Su esposicion es natural, desarrollando siempre sentimientos delicados, llenos de dulzura, o los encantos de la poesía pastoril.*

Ha acompañado con gran éxito a los concertistas Mulder, Malavarsi, Per Julien, Guzman i varios otros, así como a las cantatrices notables que han pasado por Mendoza.

Actualmente, el señor Alvarez se ocupa como profesor en el colejío nacional, en el de María i enseña en muchas casas particulares de aquella ciudad. Es sumamente desinteresado, jeneroso, sencillo en sus costumbres, franco i leal en la amistad. Hace un año casó con una interesante señorita, i a fijado en Mendoza su residencia.

URIONDO

Don Osvaldo Uriondo, nacido en Santiago de Chile, se encuentra hace tiempo en Buenos Aires, donde ha sido mui aplaudido por su fácil ejecucion en el piano, del mismo modo que por varias composiciones notables que ha dado ha luz en aquella ciudad.

---

[212] Alejandro-Eduardo Goria, célebre pianista i compositor frances, nació en Paris en 1823 y falleció en la misma ciudad en 1860.

Uriondo aprendió a tocar de oído, i hoi, despues de los estudios que ha hecho, ha pasado a ser un pianista distinguido.

Pintores

TORRES

Don Gregorio Torres nació en Mendoza en 1819. Mui jóven vino a educarse a Santiago i entró en el colejio del señor Zapata, donde hizo su educacion i adquirió bastantes conocimientos en el dibujo.

Habiendo venido a Chile el célebre pintor Monvoisin i abierto en Santiago una clase de pintura, el señor Torres se hizo su discípulo. Estuvo con él algunos meses para aprender el uso de los colores. No manifestó nunca sobresalir en nada, ni hizo jamás ninguna obra que pudiera llamar la atencion. Hemos visto una *Magdalena* suya detestable; i su cuado de la *Beneficencia* [213] que compuso bajo la dirección del señor Patazuelos i que es el mas grande que trabajó, carece igualmente de mérito. Lo único que puede llamar la atención en él son los varios retratos que contiene. Por lo demás, la composición es infernal, i el colorido, el dibujo i la perspectiva, no desmienten de la composición.

Hasta aquí hemos copiado de los Anales de la Universidad, *tomo XXVIII, páj. 281, el juicio emitido sobre este artista i sus obras, por uno de nuestros críticos mas intelijentes e imparciales, el señor don Pedro Lira, artista tambien; pero debemos agregar que en los diez i seis o mas años que el señor Torres falta de Chile, ha hecho progresos en su arte que le hacen justamente acreedor a ser considerado como una notabilidad de su país. Asegúrasenos que en Mendoza i San Juan ha ejecutado algunas buenas obras, i entre ellas se citan el* Tigre de los llanos, Facundo Quiroga, *la* Despedida de Rivadavia, *el* Gobernador Sarmiento en el cuartel de San Juan dando órdenes para perseguir al Chacho; Sández recibiendo en la Pampa a su regimiento *i otros que han merecido la aceptación de personas competentes.*

El señor Torres se encuentra hoi en San Juan, consagrado con asiduidad a su arte, segun las noticias que hemos recibido últimamente.

PROCESA SARMIENTO

Esta señora artista nació en san Juan de la Frontera en la segunda década del presente siglo, i es hija del señor don Clemente Sarmiento i de doña Paula Albarracin, i la hermana menor del actual presidente de aquella República.

La señora Procesa hizo sus primeros estudios en San Juan. Cuando en 1841 pasó su familia a Chile,

[213] Llamado por otros la *Caridad.*

perseguida por el gobernador Benavides, ella estableció asociando a su otra hermana doña Bienvenida, un colejio de instruccion de señoritas en San Felipe de Aconcagua.

En 1845, habiendo venido a Santiago Mr. Monvoisin, la señora Procesa pasó a esta ciudad para estudiar la pintura con este célebre artista. Hizo rápidos progresos, de modo que a los tres años sus trabajos eran notables por su perfeccion, semejanza i buen gusto. Uno de los mejores salidos de su pincel es el de su hija Victorina, *niña de muy tiernos años.*

Pero la señora Procesa no solo es una artista notable, sino tambien una distinguida institutriz; profesa varios ramos de humanidades, incluso el francés, ha fundado, tanto en Chile como en la república Arjentina, varios colejios para la educacion del bello sexo.

Desposada en Chile con Mr. Benjamin Lenoir, ilustrado caballero Trances, la señora Procesa ha tenido una hija única, que ha educado con sumo esmero. Hoi se hallan en Buenos Aires al lado de su ilustre hermano, el señor don Domingo Faustino.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

VERLE LINCOLN ANNIS, *The Architecture of Antigua Guatemala 1543-1773,* edición bilingüe (en español e inglés) de la Universidad de San Carlos de Guatemala, 1968, impresa en los Estados Unidos de Norte América, 1 volumen, XXIV pp. ± 482 pp., numerosas ilustraciones en blanco y negro, mapas, planos y 10 láminas en color a plana entera, in folio-menor.

Todos los americanistas tenían noticia de que el arquitecto y profesor Verle L. Annis estaba preparando un libro monumental y exhaustivo sobre la arquitectura de Antigua. Los largos años de espera habían acrecentado el interés y la curiosidad, que por cierto no se han visto defraudados. Fueron treinta y cuatro años de expectativa, justificada por el interés del tema y porque se sabía de la capacidad del autor.

El arquitecto Annis explica clara y honestamente las razones que lo llevaron a dar menor importancia a la parte histórica o crítica, acentuando la tónica en lo gráfico y documental. Desde que hiciera su primera visita a Antigua, en 1934, pudo observar cómo la incuria, el desconocimiento y el abandono iban destruyendo rápidamente los restos de una ciudad que, de haberse conservado bien y a tiempo, hubiese sido el más estupendo museo viviente de la arquitectura hispana en América. Lógicamente, lo que más urgía era recopilar gráficamente lo subsistente, para después entrar en el estudio crítico.

El problema del enfoque a adoptar no era fácil de resolver. En otros países iberoamericanos se puede recurrir a divisiones cronológicas o estilísticas. Pero en Antigua el proceso de su vida, muerte y resurrección ha sido tan complejo que es imposible aplicar los métodos ortodoxos. La destrucción, reconstrucción y modificaciones de cada edificio han sido tales que no cabe el agrupamiento por fechas, como no sea la del 29 de julio de 1773, en que un terrible terremoto transformó la floreciente ciudad en un colosal museo, que de haberse protegido debidamente no tendría paralelo en América toda.

Pero por encima del caos y la destrucción causados por el cataclismo, el autor sostiene muy acertadamente que *su arquitectura es verdaderamente colonial, distintivamente guatemalteca y uniformemente*

interesante desde su ruina monástica más grande hasta sus apenas advertidas ventanas de esquina y sus chimeneas únicas. Esta justa apreciación movió al Arq. Annis a procurar la declaración integral de toda la ciudad como Monumento Nacional, cosa que hizo el Congreso de Guatemala en 1944.

Como repetidamente hace notar el autor, el libro ha sido escrito por un arquitecto y para arquitectos, o por lo menos para quienes sepan *leer* e interpretar bien un plano. El predominio del carácter gráfico queda así explicado, aunque cada edificio lleva una minuciosa historia, con fechas, nombres y demás datos documentales, sin entrar en valoraciones analíticas que podrían complicar o desvirtuar la intención del autor. Cierto es que dedica un breve capítulo previo al estudio global de la arquitectura de Guatemala, para deducir como resumen que *las influencias de España y del indígena eran secundarias ante las condiciones físicas locales.* Es decir que, lisa y llanamente, sostiene el profesor Annis la independencia, el valor original, los méritos y creación locales, consecuencia de una serie de factores que no se dieron en otros sitios de América. Tales serían la carencia de una buena artesanía indígena, los materiales utilizados (adobe y ladrillo) entre los cuales tuvo escasa boga la piedra, los terribles temblores, el abundante uso de la madera.

La simple mención de los títulos de los capítulos —cuyo análisis exhaustivo escapa a la lógica limitación de esta reseña bibliográfica— da idea aproximada de la densidad y minuciosidad del libro, sobre todo si se recuerda que tiene casi medio millar de páginas en gran tamaño, con notable abundancia de planos que van desde los relevamientos de los grandes edificios hasta detalles de herrajes, mobiliario, fuentes, artesonados, rejas, etc.

Dichos títulos son:

I Santiago y el Valle de Panchoy

II La Arquitectura de Antigua

II Edificios Gubernativos

IV La Catedral y el Palacio Episcopal

V Los Monasterios

VI Los Conventos

VII Las Iglesias y las Ermitas

VII La Universidad y los Colegios

IX Las casas de habitación

X Detalles

Apéndice. Bibliografía. Indice de documentos.

Indice Inglés. Indice español.

Como detalle interesante que hacemos notar al lector, al estudiar el famoso edificio circular del convento de Capuchinas, recopila las diversas y a veces fantásticas teorías sobre el posible destino que tuvo, inclinándose personalmente por lo que opinaba Fray Lázaro Lamadrid, de que era una especie de anexo para monjas ancianas. Aunque no lo dice abiertamente, se ve que el autor no comparte la opinión de José de Mesa y Teresa Gisbert sostenida en estos ANALES, n° 16, 1963.

MARIO J. BUSCHIAZZO

MANUEL TOUSSAINT, *Colonial Art in Mexico,* translated and edited by Elizabeth Wilder Weismann, Austin 1967. University of Texas Press, Austin & London, XXVI + 493 páginas, 395 ill., in 4° mayor.

En el número 2 de estos mismos ANALES ya se había hecho una reseña del libro de Manuel Toussaint, *Arte Colonial en México.* Desde entonces esta obra no sólo ha visto una segunda edición, sino también recientemente ha sido traducida al inglés por la distinguida historiadora del arte, Elizabeth Wilder Weismann, en impecable edición que habría sido el deleite de su autor. La traductora, valientemente, resistió la tentación de poner el libro "al día". Se limitó a indicar, con suma discreción, nuevas referencias bibliográficas cuya consulta permitirá al interesado ahondar puntos mejor documentados hoy que antes.

En cuanto a las ilustraciones, estupendamente impresas, se suprimieron algunas anteriores y se agregaron otras, tal como se hizo en la segunda edición en español —aunque en ella con distinto criterio—, de manera que el número de las ilustraciones resulta diferente en las tres ediciones.

Como ahora se tiene en inglés este vademecum para el arte novohispano, es de prever que muchísimos turistas estarán mejor preparados y capacitados para gozarlo, y entonces no será difícil que se presente en un remoto pueblo el típico turista yanqui quien, cuando el guía local, frente a un monumento, le empiece a contar una piadosa leyenda, le replique: *Pero señor Toussaint decir...*

Esta traducción al inglés del *Arte Colonial en México,* de Toussaint, puede dar pábulo para otra reflexión más...

Fue a principios del siglo que el norteamericano Silvestre Baxter publicó su *Spanish-Colonial Architecture in Mexico,* la cual durante muchos años fue considerada la mejor obra sobre la materia, a grado tal que todavía, en 1934, la Secretaría de Educación Pública de México publicó una traducción el español; parte de la traducción y todos los escollos fueron hechos por Manuel Toussaint. Si antaño, pues, se había traducido una buena obra sobre arte colonial del inglés al español, hogaño se ha traducido una mejor del español al inglés. Conforta contemplar esto, en una época en que un rabioso nacionalismo de nuevo está sentando sus reales por doquiera. Son pocos los no contaminados por él. Entre ellos deben contarse, y satisfacción es poder indicarlos, Manuel Toussaint Ritter y Elizabeth Wilder Weismann.

HENRICH BERLIN

ÍNDICE

Francisco Stastny:

Pérez de Alesio y la pintura del siglo XVI ……..……...9

Santiago A. Sosa Gallarda

Frontones realzados con ático en la arquitectura hispanoamericana ……....56

Paul Dony:

Transposición de estilos en la arquitectura hispanoamericana ……72

Santiago Sebastián:

La evolución del soporte en la decoración arquitectónica de Santa Fe de Bogotá ...……...…….95

Mario J. Buschiazzo:

El problema del arte mestizo ……119

Heinrich Berlin:

Luis Martin, inquieto arquitecto neoclásico ……...140

Julián Cáceres Freyre:

Paul Dony (1894-1968) ……153

La Dirección:

Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898-1969) ……156

Relaciones documentales ……..159

Notas bibliográficas ……167

ANALES, n° 22,
se terminó de imprimir
en los talleres gráficos de
Domingo E. Taladriz,
San Juan 3875, Buenos Aires,
el 21 de noviembre
de 1969.

PUBLICACIONES APARECIDAS

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

Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, n° 1, año 1948; N° 2, año 1949; n° 3, año 1950; n° 4, año 1951; n° 5, año 1952; 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; n° 22, año 1969.

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

VICENTE NADA 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.

FEDERICO F. ORTIZ: *S.E.P.R.A.* 1964.

M. J. BUSCHIAZZO, R. BRAUN MENÉNDEZ y HORACIO J. PANDO: *La arquitectura en Buenos Aires (1850-1880).* 1965.

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

M. J. BUSCHIAZZO, R. BRAUN MENÉNDEZ Y HORACIO J. PANDO: *Arquitectura del Estado de Buenos Aires (1853-1862).* 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: *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: *Revolución industrial y equipamiento urbano.*1967.

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

LUCÍA ELDA SANTALLA: *Julián García Núñez.* 1968.

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