UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

ANALES
DEL INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTETICAS

1

1948

Versión digitalizada para su difusión en medios electónicos por el arquitecto Eduardo Manuel Rodríguez Leirado

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

ANALES
DEL INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTETICAS

1

1948

INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

DIRECTOR: MARIO J. BUSCHIAZZO
SECRETARIO: HÉCTOR H. SCHENONE

PRESENTACION

Indudablemente uno de los aspectos más edificantes de nuestra formación cultural es el que ofrece el panorama del estudio de las artes en el último cuarto de siglo. Reconforta el espíritu constatar la profusión de libros, folletos y artículos dedicados a investigar, o *por lo menos, comentar la riqueza artística pretérita y presente de nuestro país, y aun la de otros países americanos que han quedado demorados en esta rama de la actividad intelectual. Y si llevamos el análisis hasta el último cuarto del siglo pasado, no puede menos de asombrarnos y enorgullecernos la comparación de aquellas tentativas de una época romántica, hecha con tanto cariño como desconocimiento, frente a la labor precisa, documentada, metódica, de las nuevas generaciones.*

Pero aun dentro de este avance, debemos acusar la carencia de una publicación especializada, destinada exclusivamente a recoger aquellos trabajos que, por falta de vehículo propicio, o *por no alcanzar el volumen material del libro -aun cuando le excediesen en valor sustantivo--, se perdían en los meandros del periódico* o *la revista cosmopolita. Claro está que esa carencia no es total, pues debe reconocerse el mérito que nos ofrecen publicaciones como el Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas, o el de la Comisión Nacional de Museos y Monumentos Históricos,* o *los varios de Juntas e Institutos del interior del país. Mas, a la dificultad de su logro se agrega la de su dispersión en cuanto al género de material recopilado; desde la biografía hasta la narración descriptiva, desde la alocución patriótica hasta el valor estratégico de un combate, todo suele caber dentro del cuadro general de esas publicaciones. Y el mundo corre velozmente hacia la especialización, que si bien a veces resta amplitud de visión por exceso de enfoque, importa*

siempre la ventaja del análisis profundo y minucioso.

Tal es el propósito que nos ha llevado a iniciar estos ANALES. *Sus páginas están destinadas fundamentalmente a recibir todos aquellos trabajos que encuadren dentro del amplio al par que preciso título del Instituto que los patrocina, y abiertas a todos los investigadores, sin el antipático y excluyente requisito de la categoría universitaria. Si las autoridades que crearon el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas consideraron que debía funcionar bajo la tutela de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, es porque acertadamente comprendieron que, por la amplia cultura que la disciplina arquitectónica significa y por ser la única casa dentro del cuadro universitario donde se estudia y se practica el arte, a ella correspondía la función rectora.*

Mas, dando precisamente a la Universidad el valor que por definición le cuadra, es que abrimos esta publicación a todos los investigadores, porque entendemos que a la más alta casa de estudios del país corresponde canalizar las actividades intelectuales dispersas, clasificar los fenómenos que se presentan anárquicamente, y dar así carácter universal a las expresiones de una vitalidad intelectual desordenada y dispersa.

EL DIRECTOR

JOSE CUSTODIO DE SA Y FARIA

INGENIERO, ARQUITECTO Y CARTOGRAFO COLONIAL

1710 – 1792

Desde que en 1934 pudimos comprobar que el autor de los planos de la Catedral de Montevideo [1] no era otro que el brigadier lusitano José Custodio Sá y Faría, pusimos especial empeño en rastrear los antecedentes de tan singular personaje. Al cabo de quince años, creemos haber podido perfilar con mayor amplitud la vida múltiple y la actuación preclara de quien consideramos como uno de los hombres más talentosos y más beneméritos que hubo en el Río de la Plata, durante la segunda mitad del siglo XVIII.

El 13 de enero de 1750, los representantes de España y Portugal firmaron el llamado Tratado de Madrid. Se quería, mediante el mismo, precisar, de una vez por todas, los límites de las posesiones que en América tenían ambas potencias.

Para la realización de todo lo estipulado en dicho Tratado, principalmente lo establecido en el artículo 13 [2], así España como Portugal dispusieron que pasaran al Río de la Plata y al Brasil respectivamente, selectos contingentes de matemáticos, ingenieros, cartógrafos y astrónomos.

Entre los ingenieros lusitanos, elegidos en esta coyuntura, se hallaba el *Capitán de Infantería con ejercicio de Ingeniero,* José Custodio de Sá y Faría [3], a quien el Rey de Portugal nombró para la expedición demarcadora que debía

actuar, en las partes australes de América, a 25 de octubre de 1750, y le ascendió, en esa misma fecha, a Sargento Mayor de Infantería con ejercicio de Ingeniero y le otorgó doble sueldo, mientras durara la labor de la comisión demarcadora, de la que formaba parte. Notemos que hacía ya diez años que Sá y Faría servía en el ejército, cuando tuvo lugar esta elección y nombramiento [4].

A poco de llegar a Río de Janeiro, y con fecha 12 de mayo de 1753, el Gobernador de esa provincia, Gómez Freire de Andrade, nombró a Sá y Faría primer Comisario de la Tercera Tropa o Partida para que, concurriendo con don Manuel Antonio de Flores, que era el Primer Comisario de la Primera Tropa, llevara adelante lo estipulado en el Tratado de 1750.

La actuación de Sá y Faría entre 1753 y 1758 fue tan intensa como ilustrada. Fue el alma y el cerebro de la Tercera Tropa o Tercera Partida, como solían expresarse lusitanos e hispanos. La tarea de unos y otros fue, sin duda, bravísima y así lo manifestaban con fecha 30 de diciembre de 1754, y desde el Paso del río Aguaray Guazú, los dos regios Comisarios [5], Manuel Antonio de Flores y Sá y Faría, en misiva doble a Valdelirios y a Gómez Freyre. Exponían, en esa oportunidad, la imposibilidad de reconocer la región del Ipané Guazú por la falta absoluta de víveres, por la impracticidad de los caminos y por las acechanzas de los indígenas salvajes.

Con fecha 9 de abril de 1758, escribía Gómez Freyre al Marqués de Valdelirios, primer Comisario Español, y, después de indicarle la conveniencia de explorar el curso del río Ibicuy y sus tributarios, manifestaba que *para esta operación sería muy propio don Josef Custodio, por la práctica que en esta especie de reconocimiento de cabeceras de Rios había adquirido en la Demarcación de la Tercera Partida* [6].

Francisco Millau y Miraval que era el representante de los intereses de España en esta coyuntura, hallábase, al parecer, bastante en ayunas de las regiones que se trataba de limitar, y es él mismo quien, en carta a Valdelirios, fechada en San Nicolás el 26 de mayo de 1758, dice haber hecho un mapa, valiéndose, entre otros, de *el pequeño de el Teniente-Coronel Don José Custodio de Sá e Faría, en que me dijo V. S. estaba copiado el del Padre Enis, el del Padre Cardiel y otros* [7]. ¡Irrisión de la historia! ¡el mapa de Enis, condenado después como falso y espúreo, era una de las piezas conductoras de hispanos y lusitanos!

El 2 de abril de 1755 escribía Valdelirios al Ministro Wall y después de manifestarle que se había concluido la demarcación en la parte del río Ipané Guazú, que con anterioridad, no habían podido acabar los Comisarios de la 3ª partida, aseveraba que *Don Manuel Antonio de Flores tiene el principal mérito en esta parte, porque ha sabido con su sagacidad, maña, perspicacia y prudencia, prendas conaturales con su temperamento, ganar en tanto grado la confianza de su compañero Don José Custodio Sá y Faría, que ha conseguido conservarlo muy contento y sin queja ni sospecha alguna, pues, aunque este es* "bello mozo", *considero que no ha sido inútil el tiempo de Don Manuel, porque el natural pundonor de los portugueses necesita de todo este cuidado* [8].

Nada extraño que Millau y Mirabal contradijera las conclusiones a que llegaba Sá y Faría con *la moderación connatural a su carácter y con la eficacia de sus buenas luces y capacidad* [9], y se sintiera, después, impotente para defender las razones que había expuesto, como, en 11 de julio de 1758, refería Francisco de Arguedos al Marqués de Valdelirios.

Este, a su vez, escribía con fecha 12 de julio a Gómez Freire de Andrade y todo su contradictorio razonamiento está como trabada y enmarañada telaraña a causa del mapa que hizo don José Custodio. Apena, por cierto, ver a tantos Comisarios y Cosmógrafos a oscuras y dando tumbos en su ignorancia. Si el Toropí era el mismo río Ibicuy, y si el Ibicuy de la Sierra era el mismo Ibicuy del Monte, era algo que los peritos españoles debían saber mejor que los lusitanos, y, sin embargo, no era ese el caso. Aun para otras regiones a reconocerse, como escribía el Marqués de Valdelirios a 12 de julio de 1758, los *planos que tenemos del espacio que falta para la demarcación son solo semejantes al terreno y no exactos, a excepción del que ha levantado Don José Custodio y Don Ignacio Mendizabal, quedando lo demás sacado de otros mapas que no hacen tanta fe* [10].

A las actividades de Sá y Faría, durante la demarcación de límites se refieren no pocos de los documentos publicados por Ismael Bucich Escobar en la obra que, sobre la *Campaña del Brasil,* editó el Archivo General de la Nación Argentina. Allí puede verse la nota que, con fecha 16 de junio de 1764 escribió Sá y Faría, a Pedro Ceballos asegurándole que, como gobernador de Río Grande, pondría, de su parte, todos los medios para conservar la armonía entre los vasallos de Portugal y España [11]; allí la que pasó al Gobernador del Paraguay, referente a los portugueses de la otra banda del río Yacuy, a quienes la suspensión de hostilidades halló en territorio español [12]; allí la nota del 23 de mayo de 1767 en la que considera rumores calumniosos los recogidos por dicho gobernador del Paraguay acerca de un movimiento de tropas lusitanas sobre la frontera española [13]; allí las diversas notas tocantes a la restitución de tierras, de acuerdo a lo tratado entre ambas coronas [14]. Allí puede verse también la defensa que hace don Josef Marcelino de Figuereido diciendo que Sá y Faría

nunca firmaba como gobernador de la Provincia de Río Grande de San Pedro, antes que Portugal legalmente ocupara dicho territorio, sino simplemente gobernador de Viamont y Comandante de las tropas [15].

En el Museo Naval de Madrid [16], donde se halla el original de esa Carta, existe otra pieza que Sá y Faría firmó a la par de los demás demarcadores, pero no consta hasta qué punto intervino él en su confección:

Mapa geográfico que demarcaron los primeros pilotos de SS. MM. Católica y Fidelísima, el cual comprende dos tramos desde el Monte de Castillos Grandes hasta el último marco que se colocó al N. O. de Santa Tecla y el segundo desde la Horqueta Grande que forman los brazos del río Ibicuy hasta desaguar éste en el Río Uruguay, 3 de Julio de 1759.

Firman este Mapa, que mide 1.25 x 1.75 mts., los Comisarios Juan de Echeverría, Ignacio Mendizábal y Vildasola, Antonio Pacheco, José Custodio de Sá y Faría, Manuel Vieira y Leao, Alexandro Cardozo de Méndez e Fonseca. Lleva tres portulanos, los de Montevideo, Maldonado y Castillos Grandes. Una hermosa cartela ostenta, en medio de motivos arquitectónicos, los escudos de España y Portugal.

Con carta datada en Aguaray Guazú, a 14 de diciembre de 1754, Manuel Flores y José Custodio remitieron al Marqués de Valdelirios un

[Planito del Salto Grande del Paraná)

[En el ángulo inferior izquierdo:] Diseño en punto mayor del lugar en que se grabó la Cruz en el punto A.

Grabado en negro. 19 $^{1/2}$ x 16 centímetros.

Archivo General de Simancas: Secc. de Estado, leg. 7.426 - 198.

Muy probable es que este planito sea obra exclusiva de Sá y Faría, como lo es la:

Demostraçao /do/ Rio Ibicuy,/ et braços que o formão/ Descenhado pelos matheriaes referi/dos na explicaçâo o por Joze Custodio de/ Sà, e Faria, Tenente Coronel do Regimento de/ Artelharia do Rio de Janeyro [1758].

En colores. Con explicación. 40 x 28 centímetros.

Archivo General de Simancas: Secc. Estado, leg. 7.423 - 300.

y del mismo Sá y Faría es el

Exemplo Geographico/ Que comprehende o terreno que/ toca a Demarcaçâo da primeira/ Partida, copiado, et reduzido ama-/ yor exactissima-m^te^ do Mapa das Cortes pelo Tenente Coronel/ Jozé Custodio de Sá, e Faria [1758].

En colores y negro. 40 x 28 centímetros.

Archivo General de Simancas: Secc. Estado, leg. 7.433-301.

También es del mismo autor el

Mappa Geograhico/ Da Campanha por donde mar-/ chou o Exercito de S. Magestade-/ Fidelisima, sahindo do Rio gran/ de de Sam Pedro, a unir- se com/ o de S. Magestade Catholica, á/ quem auxiliava, contra os Sette/ Povos rebeldes situados na/ margen oriental do/ Rio Uruguay..../. Elevada pelo Tenente Coronel do Regimento de Artilharia do Rio de Janr.^o^ Jose Custodio de Sá, e Faría. Desenhada por Manoel Vieyra Leaõ, Then.^e^ do Regimento de Artr.^a^ [1758].

En colores y tinta. Con explicación. 37 $^{1/2}$ x 33 $^{1/2}$ centímetros.

Archivo General de Simancas: Secc. Estado, leg. 7.402-9.

Juzgando tan sólo por la grafía, consideramos también como de Sá y Faría la:

Demostração do parage mais Conveniente/ para juntar-se as Partidas, e do Caminho/ mais breve p.ª chegar a abriguar as situaçoẽs do/ Rio Ibicuy [1758].

En colores y negro. 48 x 29 1/2 centímetros.

Archivo General de Simancas: Secc. Estado, leg. 7.402-6.

Este lote de mapas y planos [17] es insignificante comparado con el que Maggs Brothers, de Londres [18], puso a la venta en 1926, a una con un lote de escritos de Sá y Faría. Las piezas cartográficas, aunque copiadas entre 1773 y 1775, corresponden al período 1754-1758, cuando fueron ejecutadas:

Diario e Planos do Caminho que da Ciudad da Asumpçao do Rio Paraguay, que dirige thé o passo do Rio Ygatemy (Figs. 1 y 2).

Proiecto da abertura do caminho da Terra ou Varadouro, tirado desde o Rio Jauru athe o Rio Guapore na Capitania do Cuyaba, por Luis Roiz Vilares, em MDCCXLIII.

Demostraçao Geográfica do Grande Rio do Madeira que tem o seu nascimento en Matto groço, e dezagua no Rio das Amazonas pula latitude de 3° & 25.[1] Arrumanado pelas latitudes e rumos de Diario que fes do curso do mesmo Rio por ordem Sua Magde. anno 1749.

Fol. - 110 páginas.

Sólo los primeros de estos escritos son originales de Sá y Faría (35 páginas), y el tercero una copia realizada por él. Originales o copias, le pertenecen los cuarenta y seis mapas y planos que ilustran estos manuscritos, como también los cinco dibujos de otras tantas fortalezas. Uno de estos trabajos, el *Plano para la defensa de tierra firme de Río Grande de S. Pedro* contiene una serie de anotaciones sobre el arte de la guerra defensiva a ponerse allí en práctica en caso de una posible invasión. También, entre las cartas que intercala Sá y Faría, en el texto de su *Diario de Planos* hay una carta del Gobernador de

Río Grande solicitando del brigadier los medios para defender la isla Santa Catalina en caso de ser algún día atacado.

A Ygatimy se refiere un manuscrito de Sá y Faría que Maggs puso a la venta, ese mismo año de 1926 [19], y cuyo título era:

Noticias do Establecimento da Prasa de N. Sra. dos Prazeres do Ygatimy e Diario da Virgen que desde a cidade de S. Paulo fez a quela Prasa por Orden de S. M. o Brigadeiro José Custodio de Sa e Faria no anno de 1774.

Folio, ilustrado con 19 mapas manuscritos, dibujados por Manuel Miz do Couto Reis. Hay en este lote uno que parece ser de Sá y Faría, en el que se consigna la ruta o viaje, indicado día por día, y cuyo título es [20]:

Demostraçao e configuraçao do caminho que da cidade de S. Paulo se dirige pa a Frequezia de Araraitaguaba do Rio Siete e Parano the as sette quedas, e do Ygatimy the a Praça de N. Sra. dos Prazeres construido a margen septentrional do mesmo.

De Angelis [21] poseyó un mapa que debió ser análogo al primero de éstos en cuanto a su contenido:

Mappa Geographico que comprende o caminho desde a cidade da Assumpçao do Paraguay ate o Salto Grande do Paraná, com parte de demarcaçao que se fez por todo o rico Iguatemi e mas cabeceiras do rico Ipané-guacú, no anno de MDCCLIV Jose Custodio de Sa Faria.

El mismo De Angelis poseyó también un

Diario e planos originaes dos rios Tieti, Paraná e Igatemi, por Jose Custodio de Sa e Faria em 1774 e 1775,

planos y diario que hubo de poner en limpio en estos años, pero que fueron levantados y compuestos por él veinte años antes. Ignoramos el paradero de estos

planos que poseyó De Angelis, pero sospechamos que pertenecen al vasto lote que como ya indicamos, puso a la venta el librero londinense Maggs Brothers, y cuyo paradero actual ignoramos.

Otra pieza que pusieron a la venta estos famosos comerciantes ingleses fue la:

Demostraçao da Praça Nova Colonia de Smo. Sacramento situada na margen do grande Rio da Prata que ilustra *la Historia Topographica e belica da nuova Colonia do Sacramento do Rio da Prata, s. 1, 1737 (Fig. 3).*

Maggs Brothers divulgaron este mapa en su catálogo de *Americana* correspondiente a 1926, de donde parece lo tomó Capurro [22], quien lo reeditó en 1928, y Costa Rega Montero nuevamente en 1937.

El plano de la *Nova Colonia do Sacramento,* copia del cual obra en poder del señor Juan Antonio Regules, es diverso de la *Demostraçao* mencionada y se [23] halló entre los papeles de Sá y Faría al fallecer éste en Buenos Aires en 1792.

Outes [24] advirtió las diferencias existentes entre ambos planos, aunque sólo accidentales.

En poder del señor Alberto Lamego [25] obra una preciosa pieza cartográfica, referente a los Siete Pueblos del Tratado de Límites:

Mapa Geographico Da Campanha, por donde marchou/ o Exercito de S.M.F., sahindo do Rio Gr.^e^ de S. Pedro, a Universe com o de S.M.C. a quem auxiliara/ contra os 7 Povos rebeldes,/ situados na margem oriental do Rio Uruguay.

[al pie:] *Elevada e Delineada pelo Teniente de Regime^to^ de Azt. de R. de Janv.^o^ Jose Custodio de Sa e Faria. Anno 1756.*

Comprende esta pieza, publicada fotográficamente por Lamego, todo el territorio comprendido entre los 27° y 33° de Lat., y desde el Lago de los Patos hasta el río Uruguay, inclusive.

Aunque parecido en su título, este mapa es diverso del que citamos más arriba y compuesto dos años más tarde.

Corresponde a esta época de la actuación de Sá y Faría, aunque puesta en limpio en 1779, la pieza cartográfica que, según el señor José Torre Revello, existe en el Archivo Histórico de Madrid [26]:

Demostración geográfica de la situación en que se hallan los Pueblos de N. Sra. de la Concepción, de Españoles, y de N. Sra. de Belén, de Indios Guaycurues, que según el Tratado Preliminar quedan comprendidos en la Demarcación de Portugal. Llegando la Demarcación a los Orígenes del Río Igatemi, puede seguir al Norte por entre las vertientes A.A., que de la parte del Este van al Rio Paraná, y de la de Oeste al Paraguay, hasta entrar por las de alguno de los Ríos, que cubran dichos establecimientos.

33 x 40 centímetros. En colores.

Archivo Histórico Nacional, Secc. Estado, leg. 3.395.

Torre Revello, que menciona y describe este mapa, dice que se halla con una carta del Brigadier José de Sá y Faría, de 3 de Febrero de 1779, pero como desconocemos el contexto de esta misiva, nada podemos decir sobre la oportunidad y objetivo que movieron a Sá y Faría a hacer este trabajo cartográfico.

Como premio a los tan relevantes servicios prestados en la demarcación de límites, Gómez Freire otorgó a Sá y Faría en 8 de julio de 1760 [27], el grado de Teniente Coronel de Artillería en Río de Janeiro, y a 24 de febrero de 1764 fue nombrado Conde de Cunha y Gobernador del *continente* de Río Grande de San Pedro en reemplazo del Coronel Ignacio Eloy de Madureira [28]. Tomó posesión de

su cargo el 16 de junio de ese mismo año. Al nombrarle Teniente Coronel se hacía constancia de cuán acertadamente había él defendido los intereses de Portugal en la cuestión de límites con España mostrando siempre *grande prestimo, valor e actividade*.

Como gobernador de Río Grande, levantó Sá y Faría un *Registro de uma certidao que pasou o Coronel Governador José Custodio de Sá e Faría a respeito dos moradores do Rio Grande e a requerimento da Cámara sobre os prejuicios causados pela invasao dos espanhois, 25 de agosto de 1765* [29].

No parece que fueran muy grandes los perjuicios causados por los españoles en esa oportunidad, pero fueron ciertamente exasperantes los que causaron los lusitanos en 1767. En 18 de marzo de 1767, fue ascendido Sá y Faría a Coronel y, en mayo de ese mismo año, cayó sorpresivamente sobre los establecimientos españoles de Río Grande, apoderándose de San José del Norte [30]. Esto era un acto abiertamente en contra del pacto de 1761, por el que se había anulado el Tratado de 1750. Aparentemente el Rey de Portugal desaprobó la conducta de Sá y Faría, ordenó su prisión y ordenó asimismo su envío a la Corte, pero lejos de efectuarse lo ordenado, se le designó Gobernador de Río Grande do Sul, en despacho del 6 de marzo de 1769, y ocupó este cargo hasta el 26 de octubre de 1771. A 3 de abril de 1773 fue nuevamente investido del mismo cargo. Desde el 9 de octubre de 1771 era también Sá y Faría *Brigadier de mis ejércitos,* conforme se expresaba el Monarca lusitano [31].

Durante los años 1774 y 1775 estuvo Sá y Faría en la ciudad de San Paulo, ya que en el archivo del Monasterio de S. Bento de esa ciudad consta que hizo él los planos de la nueva fachada y torre de la iglesia de ese Monasterio y los retablos de varios altares. El documento que refiere estos

hechos se halla en el archivo del citado Monasterio, y nos fue comunicado por Dom Clemente María da Silva O. S. B. [32]. Dice así, traducido del portugués:

La nueva Capilla mayor. Hallábase la antigua capilla mayor amenazada con peligro de venirse abajo, por ser muy antigua [hecha en 1650 con la ayuda de Fernando Dias País, conforme al proyecto del arquitecto benedictino Fr. Gregorio de Santa María Magalhaes] *y estar dañada por el abandono en que se vió; y por la necesidad y pobreza de este Monasterio nunca se resolvieron los respectivos Prelados a poner manos en esta obra tan necesaria, que se hizo en el sexenio* (1772-1777) *con mucho trabajo, gastos y peligros hasta hacer el plano para la nueva obra. Después de quitada la gran cantidad de escombros de la vieja capilla, con la venida a esta ciudad, en ese tiempo, del Brigadier e Ingeniero José Custodio de Sá y Faría tuvo en él esta obra un insigne Maestro y Director. Por sus proyectos se rigió enteramente toda ella hasta llegar a su perfección; dejándonos otros* [proyectos] *de no menor valor para corregir los errores de la iglesia* [de la nueva nave, hecha en 1763-1766]*; y otros proyectos para diferentes obras, como se dirá en sus respectivos lugares. Abriéronse finalmente los cimientos procurándose en ellos el mejor fundamento, sin atención a ningún gasto en este nuevo edificio y de esta suerte se dio principio a esta obra enteramente hija de la Providencia. Con el mismo valor con que se fabricaron las primeras paredes, se llegó al fin de ellas. Se hizo toda la pared sobre el arco* [arco-crucero o arco real de la entrada de la capilla mayor] *con cinco palmos de espesor, y con cuatro en las líneas* [de las cornizas] *hacia arriba hasta el maderamen de la Iglesia. Tiene el dicho arco cuarenta y tres palmos de altura; y veinte y cuatro palmos de ancho; todo el arco fue forrado con maderas de buena clase, quedando perfectamente acabado. Tienen las paredes de esta Capilla*

77 palmos de longitud; 32 de ancho; y 45 de alto con 3 tribunas a ambos lados, estando solamente en uso las de la parte izquierda del Monasterio [esto es del lado del evangelio] con sus puertas y herrajes; las otras puertas del lado del río [Tamandatí == lado de la epístola] hacia las luces, quedando la más próxima al retablo con su vidriera de molduras de plomo y fierro embutido, y del mismo tamaño de la dicha ventana quedan las dos siguientes con cortinas de lino, por no haber vidrios en la ciudad de Río, cuando por dos veces se hizo el dicho encargo. Tienen estas tribunas 12 palmos de alto y 8 de largo. Se pagó al Maestro-Carpintero la mano de obra de dos balaustradas para las mismas tribunas; y quedan ya hechos los balcones con sus barras anchas y también barrotes torneados, como lo pide la misma obra, y las piezas refundidas y hechas por un excelente modelo. Emmaderóse y cubriósе toda esta obra con las más fuertes maderas de esta tierra como también los dos corredores que van para la nueva sacristía.

Se forró de "media naranja" el techo de esta capilla y toda esta obra se cubrió con más de 12 millares de tejas grandes y la mayor parte de las maderas se trabajaron y se condujeron desde nuestras selvas en la hacienda de San Bernardo, y aun los más pesados cedros para el retablo a fin de evitar un gasto mayor. Se recubrió todo el pavimento de la capilla con 12 sepulturas, haciéndose el ensanchamiento sobre columnas de ladrillos y las lozas de la madera más durable, para la tierra, y de la misma forma se cubrieron los precintos. El piso del ancho del arco fue todo pavimentado de piedra de cantera y sobre esta púsose el fundamento, quedando con su redondez hacia la parte de la Iglesia en forma de gradas de tres cuartos de altura. Hízose el presbiterio de cinco gradas anchas y sobre él una columna de cada parte, igualmente dos puertas encolchadas a los lados, con buena obra. Se hizo el

suelo de la grada superior de los presbiterios hasta el fondo del plano sobre vigas bien fuertes quedando firmes de la parte de la entrada sobre pilares de ladrillos y de la otra sobre una pared de 4 palmos de grosor y cinco de altura. Sobre este fundamento se asentó el nuevo retablo, moderno, magnífico y de un excelente aspecto, siendo enteramente ejecutado por el instalador según el deseo del mismo autor [Sá y Faría]. Tiene 19 palmos de altura la boca de la tribuna y 12 de anchura. Quedó bastante grande el camarín del trono, fue pavimentado y forrado de "media naranja" y las paredes de los lados y también por detrás, de tablado sobre unas vigas levantadas con sus puertas para los lados; puede usarse solamente de la parte de la izquierda por los monjes por quedar sobre el corredor de la nueva sacristía y con comunicación para el tercer dormitorio del Monasterio; y de la otra parte para la exposición del Smo. Sacramento por una escalera que sube al mismo camarín, por el fondo del retablo, donde queda una caja de 17 palmos de anchura y 32 de grosor con una puerta cerrada para guardar los ornamentos que pertenecen al mismo trono y a la capilla mayor. Tiene el trono 14 palmos y un cuarto de altura y tiene 5 gradas anchas; tiene el primero de abajo 12 palmos de largo y de aquí, hacia arriba, van disminuyendo por partes iguales, uniéndose esta obra en todo con el modelo del retablo. Tiene por detrás del trono 2 escalas correspondientes a las puertas con un descanso en medio para que descanse el sacerdote y ponga la Custodia en su lugar, subiendo por una parte y descendiendo por la otra cuando le sea necesario.

El altar de la urna y el estrado ancho semejante a los presbiterios, y déjase de admirar las partes de que se compone el retablo, porque sabiéndose que son del mismo autor [Sá y Faría] *queda dicho todo.*

Altar de S. Gertrudis. Teniendo esta Santa su nuevo Retablo no se pudo asentar no por causa de la gran obra de la capilla mayor sino por intentarse que se corrigiera por el nuevo proyecto del Brigadier José Custodio los errores de esta Iglesia.

Queda en el archivo de este Monasterio un famoso proyecto del Brigadier José Custodio para cuando se quiera hacer otro nuevo frontispicio y la torre de la iglesia.

Queda un proyecto en el Archivo de este Monasterio para aumentar la obra de la capilla de nuestra Hacienda de San Bernardo, hecho por el Brigadier Jose Custodio, en el caso que se quiera acrecentar con poco gasto.

Aunque algo extensa esta noticia, la hemos querido transcribir íntegramente por el singular valor de la misma, ya que pone de manifiesto así la actividad como la habilidad que desplegó entonces Sá y Faría en obras de índole arquitectónica y en la diagramación de altares y retablos. Desgraciadamente los planos y dibujos que obraban otrora en el archivo del Monasterio de S. Bento, en la ciudad de San Paulo, se han extraviado.

En 1776 hallamos a Sá y Faría nuevamente actuando como gobernador de Río Grande do Sul y en su cargo no estuvo ocioso el activo e inteligente mandatario. Así pudo, en un informe fechado en diciembre de 1776, y dirigido al señor Martinho de Mello e Castro, aseverar que había él examinado personalmente las costas brasileras desde la Isla de San Sebastián hasta la Bahía de Paranagua y había determinado las coordinadas de San Paulo [33].

Acababa de escribir este informe, cuando, con suma urgencia, se lo llamó de Río de Janeiro para notificarle que debía volver de inmediato a Río Grande de San Pedro y defender allí con las armas, ya que no por la astucia, los intereses de Portugal. La cuestión de límites entre españoles y portugueses puso

sobre la armas a unos y otros. Si los primeros habían sido vencidos por la astucia, los segundos iban a ser derrotados por las armas. La guerra reemplazaba a la diplomacia. El Pacto de 1761 que anuló el Tratado de 1750 y por el que unos y otros contendientes debían seguir poseyendo las regiones que habían ocupado, con anterioridad a dicho Tratado, fue repetidas veces atropellado por los Portugueses, como en el caso en que actuó Sá y Faría, y que acabamos de mencionar.

Contra las regiones usurpadas ilegalmente y contra sus usurpadores, organízase en España la magna expedición de Pedro de Ceballos que partió de Cádiz en noviembre de 1776.

La Isla de Santa Catalina, una de las usurpaciones lusitanas, había sido muy bien munida por quienes sabían que, tarde o temprano, España se empeñaría en recobrarla. Contaba con dos castillos de 31 y 56 cañones, tres frentes o alzadas con 14, 10 y 5 cañones, y había en su seno cuatro compañías de 804 hombres cada una, sin contar otros 600 soldados. Muchos hombres eran éstos y muchas defensas para una isla como aquella, pero el jefe de esas fuerzas, el Mariscal de Campo, Sr. Antonio Carlos Furtado de Mendoza era tan inepto que, el día 25 de febrero de 1777, pudo Ceballos, sin perder uno solo de sus soldados, posesionarse de la Isla [34].

No nos consta el proceder de Sá y Faría en esta coyuntura y si se empeñó, o no, en sacar al flamante Mariscal de su espasmo. Todo hace creer que no estuvo a la altura de la tradicional audacia y valentía lusitanas.

Furtado decidió deponer las armas, y el 28 de febrero de ese año de 1777, envió a Sá y Faría para agenciar con Ceballos una honrosa capitulación. *Presentóse el 28 de febrero don José Custodio de Sá e Faría,* escribe el historiador Barba, *y el 2 de marzo hizo a Ceballos la peregrina solicitud de*

que se dejasen transportar a Río de Janeiro las tropas portuguesas. De plano rechazó [esta proposición] *el jefe español, accediendo tan sólo a conducir al Janeiro a los Oficiales, después de su total rendimiento, pero quedando en poder de España todas las banderas, cajas de guerra y tropas... El 5* [de ese mismo mes de marzo] *volvió don José Custodio de Sá e Faría con amplios poderes de su General, para proponer los artículos de las capitulaciones, concluyendo en resumen que todos serían Prisioneros de Guerra.* Así el texto, como los antecedentes de esta capitulación, pueden verse entre los manuscritos que fueron de Sá y Faría y se hallan al presente en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires [35].

Prisionero de Ceballos, prefirió Sá y Faría abandonar el servicio de su Rey y pasar al de España, que volver a Portugal, donde la justicia militar le habría sido tan terriblemente adversa, como lo fue para el tan cobarde como infortunado Furtado de Mendoza. Digamos con Dardo Estrada que no ha de culparse a Custodio este abandono de su bandera; los tiempos eran duros, y el soldado vencido, responsable de un ejército o de una plaza militar, estaba sujeto, en su país, a largos y humillantes procesos. Fue la suerte de las armas lo que obligó a este paso [36].

En 12 de mayo de 1777 escribió Ceballos al ministro Gálvez que la conocida capacidad de hábil geográfico y conocedor profundo de estas regiones, le habían movido a guardar a Sá y Faría como rehén, hecho que la Corona aprobó, pero con fecha 4 de ese mismo mes de mayo de 1777, había Ceballos escrito a don Diego de Salas, comunicándole que Sá y Faría pasaba de Montevideo, donde se hallaba, a Buenos Aires:

El Brigadier de las tropas Portuguesas, don Josef Custodio de Sá e Faría, que en calidad de Prisionero de Guerra, se transfiere bajo su palabra

de honor a esa Ciudad, merece por su graduación y circunstancias que se le atienda y trate con toda atención. Tiene permiso mío para mantenerse en esa ciudad, donde si no hubiere otra comodidad de alojamiento, se le puede facilitar, fuera del fuerte, en alguna de las casas que estuvieren desocupadas a disposición del gobierno. Nuestro Señor guarde a V. S. muchos años. Quartel General de Montevideo, 4 de mayo de 1777 - D. Pedro de Ceballos - Sr. D. Diego de Salas [37].

Los españoles fueron caballeros con el infortunado Brigadier lusitano y es justo aseverar que éste fue, desde 1777 hasta el día de su deceso, ocurrido en 1792, igualmente caballero con los españoles. Nada, ciertamente, justifica la sospecha de infidelidad con que algunos escritores han mancillado su buen nombre.

Luis L. Domínguez, desde 1870, *y* Carlos Correa Luna, en 1933, han indicado que Sá y Faría fue un espía y un traidor. *Vino a Buenos Aires,* escribe Domínguez [38], *en calidad de oculto agente de Portugal, para secundar su antigua política en la cuestión de límites, creándole nuevos embarazos donde le convenía dejarla indecisa como en Misiones y avanzando resueltamente sobre el territorio de España, como en el Paraguay.* Así se expresa un historiador tan concienzudo como Domínguez, mientras Correa Luna [39], basándose exclusivamente en las frases de aquél, asevera que *era un espía portugués establecido en Buenos Aires, un pájaro de cuenta, que explotó con éxito la credulidad e ignorancia virreinales.*

Nada afianza estos asertos y basta haber seguido el curso de los hechos ya referidos, para comprobar que no *vino como oculto agente de Portugal,* ni era un espía portugués, y lejos de ser un pájaro de cuenta, fue como lo comprueban los hechos, un gran caballero y un gran elemento de cultura y

progreso. Si años después, y en la cuestión de límites, creyó que la Corte de Madrid estaba en error por lo que respectaba a ciertos puntos, recuérdese que el Virrey Vértiz, que no era ni ignorante ni crédulo, sentía como Sá y Faría, y no como los irresponsables cortesanos de Madrid. Más adelante nos referiremos a este hecho.

Apenas llegado a Buenos Aires, comenzó Sá y Faría a prestar sus buenos servicios. Agustín Fernando de Pinedo, obedeciendo reiteradas órdenes de Madrid, pero en contra del sentir de Vértiz, e ignorando lo resuelto por el Tratado de 1777, había atacado a los portugueses, que habían llegado hasta ocupar Igatimy, y, a pesar de contar con escasos recursos, llegó a rendir la plaza lusitana, la que demolió, en los días 27 y 28 de octubre de 1777. En el conflicto creado por Pinedo al ocupar Igatimy se solicitó el parecer del Brigadier y sabemos que sus explicaciones geográficas, las que se remitieron a Madrid *como fundamento de las medidas, que había de adoptar el gobierno español sobre este asunto, no pudieron ser más satisfactorias* [40]. Había mirado por los intereses de España y los había defendido contra las reclamaciones de sus mismos compatriotas. Este es un hecho que no puede negarse, y que honra a Sá y Faría. *No era,* escribe Diego Luis Molinari [41], *cosa tan fácil pasarse de las filas de S.M.F. a las de S.M.C., y servir a ésta en contra de los intereses de su señor natural, y por ello quiso el Brigadier hacer llegar a manos de su ex-soberano, por intermedio del ministerio español, un memorial para satisfacción de su punto de honra, algo maltrecho por el acto que acababa de ejecutar.*

El doctor Estanislao S. Zeballos en su confusionista *Alegato de la República Argentina sobre la cuestión de límites con el Brasil,* consideró a Sá y Faría como un agente, oficial o extraoficial de Portugal en Buenos Aires, y

atrevióse a insinuar que Vértiz, llevado de la mano por el Brigadier lusitano, conspiró contra los legítimos intereses de España. En forma alguna prueba Zeballos su aserto y, como dice muy bien Molinari, *Vértiz utilizó los conocimientos del Brigadier, de modo muy distinto, ciertamente, a como lo narra Zeballos, y la Corte de Madrid aceptó los informes del militar lusitano en los asuntos del día* [42].

Vértiz, sin duda alguna, tenía un altísimo concepto de las prendas intelectuales de Sá y Faría, y no sólo en la cuestión recordada, a raíz del atropello de Pinedo, sino con el fin de llevar a cabo, en forma orgánica y precisa, la ambicionada demarcación de límites, encargó el virrey Vértiz a Sá y Faría la redacción de un plan en que se detallaba por menudo todo cuanto correspondía a las Partidas demarcadoras, formalidad con que debían operar y conducirse, vituallas y demás elementos que debían poseer.

Firmado el Tratado Preliminar a 1° de octubre de 1777 y aprobadas las Instrucciones por el Ministro Gálvez, a 6 de junio de 1778, debió ser a fines de este año que Sá y Faría escribió, con gran conocimiento de lo que implicaba una demarcación de límites, el extenso

Plano para la demarcación de esta América meridional, formado por el Brigadier Dn. José Custodio de Sá y Faría, con arreglo al tratado preliminar de límites, e instrucción de la Corte, propuesto al Virrey del Brasil, por el Exmo. Sor. Dn. Juan José de Vértiz y Salcedo, Virrey, Gobernador y Capitán General de estas Provincias. Año de 1778.

pp. [89] - 103, de: Escritos de don Dámaso Antonio Larrañaga, Montevideo, 1923, t. 3.

Como obra publicada sin director responsable, comprenden estos *escritos de Larrañaga los* escritos de muchos y muy diversos autores (Dobrizhoffer, Sá y Faría...) que nada tuvieron que ver con aquel gran erudito uruguayo.

Además de ocupar el Virrey Vértiz al Brigadier lusitano en asuntos referentes a los límites con Portugal, guióse también por su ilustración y buen sentido en lo referente a la fundación de poblaciones en las costas patagónicas.

Así en 21 de marzo de 1779, después que Juan de la Piedra hubo descubierto la Bahía sin Fondo y enviado a Buenos Aires el diario y los mapas entonces pergeñados, solicitó el Virrey el asesoramiento del Brigadier, y éste, con fecha 25 de marzo de 1779, satisfizo plenamente los deseos de Vértiz.

En ejecución de la orden de V. E. por la cual se sirve V. E. mandarme que... le diga yo mi sentir muy reservadamente acerca de la calidad del puerto de San José, si puede ser el de San Matías o Bahía sin fondo, y qué utilidades o ventajas proporcionará para la navegación y comercio, aunque no sea el que se busca, habrá de mantenerse, si debe recelarse que con el tiempo suceda lo que la real orden anuncia, y asimismo qué reconocimientos han de continuarse para la perfecta instrucción de la situación y puerto de San José, antes de hacer un formal establecimiento, si por sus circunstancias puede contarse con su segura permanencia o convendría desde luego abandonarlo.... [43].

A todas estas cuestiones respondió Sá y Faría con precisión pero no sin reticencia y dudas respecto a algunos puntos, ya que los papeles y planos de Juan de la Piedra, y los papeles y mapas de Cardiel y de Falkner, que eran sus únicos guías, no le bastaban para opinar con pie seguro.

Algo más seguro se sentía Sá y Faría en su segundo informe, fechado en Buenos Aires a 12 de agosto de 1786, y que versa *sobre los establecimientos de la Costa Patagónica.. . . siendo el de mayor consideración el de evitar que otra cualquier nación se pueda establecer en aquella costa*. En este *Segundo informe*, como lo rotuló De Angelis, o *Memoria al Marquéz de Loreto* [44], como

se intitula el manuscrito, de que se valió aquel inteligente recopilador de viejos papeles, se halla un párrafo, inspirado en uno que se halla en el libro de Falkner, aunque sin decirlo, y que es el párrafo que, según se dice, alarmó a las autoridades españolas, como ya pusimos de manifiesto en nuestra monografía sobre Tomás Falkner [45].

Notaremos, a propósito de este *Segundo informe* de Sá y Faría cómo en 1786 propiciaba este ingeniero, y creía muy conveniente, la fundación de una ciudad en lo que es ahora Mar del Plata- *Por la misma razón, sobre las que llevo expuestas, me parece importantísima la conservación del establecimiento del Río Negro, que da la mano al de San José, y queda más próximo de esta capital, así fuera posible formar a lo menos otro en la punta E. de la Sierra del Volcán, que podría ser en el sitio donde los jesuitas habían dado principio a una reducción de indios Pampas, llamada* NUESTRA SEÑORA DEL PILAR, *que se abandonó. Sin duda se pondrán muchas objeciones a un tal establecimiento tan separado de la capital, pero es cierto que si no se procura el ir avanzando terreno, siempre nos conservaremos en el mismo estado oprimidos* [46].

Un año antes de escribir Sá y Faría estas líneas, había el Rey de España recompensado sus buenos servicios, concediéndole *el sueldo de Coronel vivo con los honores de Brigadier de sus Reales Ejércitos;* como recuerda el mismo Ingeniero lusitano en un documento que aduciremos más adelante.

Nos parece justa y noble la conducta del monarca hispano, ya que Sá y Faría, desde su arribo a Buenos Aires en 1777 hasta su deceso acaecido en 1792 no sólo fue un perfecto caballero sino que como hombre de ciencia, secundó toda noble iniciativa. Fue ininterrumpida su intervención en casi todas las obras de índole técnica que se realizaron durante aquel lapso de años.

Era ingeniero militar y, como tal, era perito en el arte de fortificar, o sea, en la construcción de recintos y castillos de índole militar, pero era Sá y Faría un entendido y hasta, tal vez, un profesional en el arte arquitectónico, entendiendo este vocablo en el sentido más amplio del término. Como los Georgio, los Sangallo y los San Michele, del Renacimiento italiano, el Brigadier lusitano extendió su conocimiento y sus habilidades a todas las ramas de la arquitectura civil y militar.

Era, además, un artista, aun en sus trabajos científicos. A lo menos, los planos suyos que han llegado hasta nosotros, como las tres fachadas de templos [48], que se deben a su inspiración, ponen de manifiesto sus singulares dotes de artista. Cuando el Marqués de Valdelirios, en carta al ministro Wall, calificaba a Sá y Faría de *bello mozo,* su expresión sintetizaba cuanto hemos ya expuesto y cuanto expondremos sobre las singulares dotes y habilidades del Brigadier lusitano.

Debió ser en esta época que Sá y Faría hizo una copia, verdaderamente magistral, del mapa compuesto por el jesuita José Cardiel en 1748, después de su atrevida expedición al Río Sauce [49].

Demostración/ Del terreno que andubo el P. Jesuita/ Joseph Cardiel en el viage que hizo desde el Pue/ blo del Pilar, del Volcan, hasta el Arroyo de la Asumpcion, y su vuelta por la costa del mar hasta/ el R^{o}. de S^{n}. Clemente, según las Direcciones, y Lati/tudes de su Diario.

Fol. mar. (335 x 420 mm.) - Museo Británico: Add. 17.669, n. 23.

Outes reprodujo este mapa y lo comentó extensamente.

Cabe recordar también aquí, aunque en forma poco precisa, por falta de documentación, que entre 1780 y 1785, trabajó Sá y Faría el plano que rotuló:

Demostración del terreno en que se comprenden los yerbales de los Indios del Río Uruguay que, en conformidad del Tratado quedan a Portugal. Fecit año 1779.

Comprende este mapa, según Regules [50], desde los 27[4] a los 29° 30' de lat. Sur. Al dorso se lee *Dos mapas de la carta de D. José de Sá.. . remitidos al Virrey Vértiz.*

Cuando en 1782, y comisionado por el Virrey Vértiz, partió Rubín de Celis a Santiago del Estero, con el fin de reconocer la llamada Mina de Hierro o Meteorito del Chaco, sabemos que acudió a Sá y Faría para obtener un mapa del norte argentino *que en pocos días tuvo a bien copiarme cl Señor Don José Custodio de Sá* [51].

Mientras trabajaba estos, y otros no pocos planos y mapas, tan bellamente delineados y tan artísticamente dispuestos, y mientras evacuaba las consultas que se le hacían sobre cuestiones de límites y sobre la defensa de las costas patagónicas, recibió Sá y Faría en 1779 la comisión de justipreciar el valor de los terrenos y edificios ocupados por la Real Casa de Dirección y Administración de Tabacos y Naipes, ya que se quería comprar ese inmueble a don Isidoro Lorea, propietario del mismo. Sá y Faría realizó su cometido y elevó a la superioridad su parecer o tasación, según la cual su valor era de 104.438 pesos, dos reales. Lorea, por su parte, hizo, años más tarde, que otros alarifes realizaran idéntica tasación. Juan Alberto Cortés, Francisco Ramírez y Francisco Miró ponderaron lo *acondicionado en su construcción* de las casas en cuestión, con *cielos rasos de madera y entablados los pisos y con cimientos trabajados con cal,* todo lo cual les llevó a tasarlos en 125.000 pesos [52].

Ante esta discrepancia de valores, ordenóse en 14 de enero de 1784 a Sá y Faría[53], a quien *asiste la inteligencia en toda clase de edificios,* una nueva y detenida avaluación del edificio, como lo realizó con anterioridad el 24 de marzo de ese año, fecha en que elevó al gobierno su pormenorizada tasación, según *los precios que corrieron en esta Ciudad en el tiempo que dicha obra se hizo y reduciendo todas sus partes pertenecientes a Albañilería, Carpintería, y Herrajes Geométricamente, según el estilo que se practica* [54].

También en esta coyuntura juzgó Sá y Faría que el valor del inmueble era de 104.498 pesos con 2 reales.

Con fecha 14 de junio de 1786, elevó Isidro Lorea otra nota al gobierno en la que desestimaba la segunda avaluación hecha por Sá y Faría y solicitaba nueva tasación. Al efecto se nombraron *a los maestros Carpinteros, Albañiles y Herreros, el Maestro Mayor de Reales Obras y primer Alarife de esta ciudad Juan Bautista Masella y Santiago Avila, Fermín Navarro y Manuel de Castro y Gavino Madera, Jose de Larramendi y Francisco Javier de Zoloaga para que en presencia del Ingeniero Director de las Obras Públicas don Joaquín Antonio de Mosquera* la verificaran. Así se hizo y su resultado fue plenamente favorable a los intereses de Lorea. En 24 de diciembre de 1787 se le compraron las casas por la suma de 125.000 pesos.

Coincide cronológicamente con este incidente, otro que tuvo para Sá y Faría un resultado menos ingrato. Al mismo Isidro Lorea habíasele encargado la construcción del retablo o altar mayor de la Catedral, pero al querer colocarlo, a mediados del año 1782, se dividieron los pareceres respecto a su ubicación. El Virrey Vértiz y el Sr. Obispo, como el entonces Mayordomo de la Catedral, Manuel de Basavilbaso, eran de opinión que debía estar en medio del presbiterio, teniendo detrás el coro de los canónigos, mientras otras personas

estimaban que debía colocarse en el crucero de la iglesia, dejando el dicho presbiterio para coro. Como existía debajo del presbiterio el panteón de los obispos, se aducía el peligro que significaría para el mismo y para la iglesia, el colocar un pesado altar sobre dicho panteón.

El Virrey encomendó este punto a Sá y Faría, hombre *tan inteligente y de buen gusto* [55], y él, con su habitual empeño y habilidad lo estudió, exponiendo cómo la bóveda, que cubría el dicho panteón, era elíptica y no circular y de punto, por lo que el pesado altar no descansaría sobre ella sino sobre los lados, eliminando así todo peligro de derrumbamiento. Por otra parte, según lo advertía el Brigadier [56], la Catedral ganaba en amplitud y en majestad, colocando el altar donde él indicaba, o sea más al fondo del presbiterio. El Sr. Obispo y Don Manuel Basavilbaso, en 21 de noviembre de 1782, manifestaron al Sr. Virrey *la utilidad y hermosura que resultaría a lo material de la Catedral, colocando el Coro de los Prebendados en el lugar que designa el plano pedido al Brigadier Don Josef Custodio* [57], si bien deseaba el segundo de los dichos que, entre el retablo y la pared posterior del presbiterio, hubiese un espacio como de cuatro varas. En el texto de este documento se hacía referencia a los *notables defectos de arquitectura* que había en la Catedral y que habían sido notados por el mismo Don Josef Custodio [58]. La carta de Sá y Faría, o una de las cartas atingentes con este asunto, lleva la fecha de 14 de septiembre de 1782 [59]. En definitiva y por resolución del 3 de abril de 1783, se decidió colocar el retablo en el centro de la capilla mayor o presbiterio[60] *(Fig. 4).*

Con fecha 12 de septiembre de 1782 elevó Sá y Faría un plano y presupuesto para el proyectado Almacén de Artillería, en el Retiro. Hemos visto el *Tanteo para la obra proyectada del Almacén y Cuartel para los soldados de artillería en el sitio del Retiro, techos de ladrillos y cal en todo su circuito,*

tres cuartas de alto en el Cimiento y tres cuartas del piso para arriba, pero no hemos visto el plano. Que éste se llegó a hacer, lo dice Altolaguirre, factor de las Reales Obras, en carta de 6 de agosto de 1785, en la que menciona *El plano que al intento formó el Brigadier Don José Custodio de Sá y Faría, el año pasado de ochenta y tres.* Debió decir: de ochenta y dos.

Advertía el lusitano en su presupuesto que *haciendo esta obra toda de ladrillo y cal, como de más permanente duración y libre de reedificaciones, podrá costar más 4.000 sobre la suma del sobredicho tanteo,* que era de 12.706 pesos. Así Juan Bautista Masela, como Francisco Miró, juzgaron muy bajo este presupuesto, pero sabemos, por nota de Altolaguirre, del 8 de marzo de 1787, que la obra se hacía *según lo designa el Plano formado por José Custodio de Sá e Faría* [61].

Recordemos que el nombre y la acción de Sá y Faría están también vinculados con la implantación de la imprenta en Buenos Aires. Traída de Córdoba la que allí habían tenido los jesuitas, José de Silva y Aguiar se ofreció a regentarla y, a 23 de mayo de 1780, el Virrey Vértiz comisionó a aquel para que procediera a practicar el inventario y tasación de la imprenta, asociándose para ello con personas de su entera satisfacción. *Sá y Faria,* escribe Medina, *trató de cumplir en el acto con toda diligencia, pero tropezó con el inconveniente de que en toda la ciudad no había más perito que el mismo don José de Silva y Aguiar. Hubo pues, que asociarse a él,* lusitano con lusitano, para discernir sobre asuntos hispanos [62].

En 1787, cuando el Padre Manuel de Torres, O. P., halló en Luján los restos de un megaterio, fue Sá y Faría quien hizo de los mismos sendos dibujos. A lo menos dos copias hizo de dichos restos, reconstruidos o simplemente unidos del megaterio luxanense, que tanto excitó la curiosidad de los sabios

europeos. Una de las copias es la existente en España y de ella da noticia el señor Torre Revello [63], y la otra es la que utilizó Trelles en 1883, para ilustrar el artículo que, sobre el tema, publicó en la *Revista de la Biblioteca Pública de Buenos Aires* [64]. No ignoramos que, a 30 de abril de 1787, ordenó el Marqués de Loreto que el Teniente del Cuerpo de Artillería, Francisco Javier Pizarro, pasara a Luján para hacer un dibujo de los restos hallados *(de que debe sacar puntual dibujo)* [65], pero ignoramos si llegó a hacerlo. Cierto es que De Angelis hacía constar en su *Biblioteca* [66] la existencia de un *Diseño del megatherium de Luján que sacó Dn. José Custodio de Sá y Faría.* Basta confrontar la caligrafía de las leyendas y la técnica de estos dibujos, visibles en las dos copias mencionadas, con la técnica y la grafía de Sá y Faría en otros planos y mapas del mismo autor, para concluir que aquellos son de él y no de Pizarro.

La copia existente en el Archivo de Indias, que sólo difiere en puntos accidentales del que poseyó De Angelis y reprodujo Trelles, es así descrito por el señor José Torre Revello [67]:

Copia del Esqueleto de un Animal desconocido, (Megaterio) que se halló soterrado en la barranca del Río Luxan.

En negro, a la aguada. Con explicación.

Escala, de 4 varas los 23 centímetros.

52 x 36 centímetros.

Est. 122 - Caj. 6 - Leg° 5.

Entre 1781 y 1784 tuvo Sá y Faría no poca actuación en una labor que parecería ajena a sus antecedentes y que se realizaba muy lejos de Buenos Aires. Nos referimos al socavón que, en el Cerro de Potosí, comenzóse a abrir hacia el año 1778 y que, no obstante los ingentes gastos invertidos en el mismo, tropezaba con serias dificultades. A 16 de febrero de 1783 escribía el Gobernador de Potosí, Jorge Escobedo, al Virrey del Pino y solicitaba que *se*

destinen para estos parajes algunos Ingenieros de habilidad y sólida instrucción ya que en ninguna parte urje tanto esta providencia como en Potosí, ya por la obra principiada del socavón, ya por otras que, con este auxilio, no seria dificil proyectar, con poco costo, o ningun gravamen del Erario, y por esto ruego y suplico a V. E. que sin esperar las demoras, que acaso deberá sufrir el establecimiento de Intendencias, mande venir a esta Villa al Brigadier Don José Custodio Saa, ya que por su inmediata residencia en Buenos Aires facilita su pronta traslación aquí, y ya porque todos convienen en su profunda instrucción y buena voluntad para el trabajo, que es lo que Potosí necesita [68].

Cuando Escobedo escribía estas líneas, había ya Sá y Faría elevado un informe sobre dicho Socavón, puesto que el Ministro Gálvez, en carta del 23 de junio de 1781, comunicaba a Vértiz, sucesor de Loreto, que era la voluntad del Monarca el que no estorbara él esa obra y le decía que había remitido al Gobernador de Potosí el informe de Sá y Faría.

Con fecha 19 de enero de 1781 había efectivamente escrito su *Informe sobre el Socavón del Cerro de Potosí* (Fol. 4 hs.), pero el mismo Sá y Faría, después de consignar que *Bien quisiera yo desempeñar en un todo el concepto con que V. E. me honra de suponer que mis limitadas luces pueden ser de alguna utilidad al Real Servicio,* anota que sólo a medias y con no pocos embarazos podía dictaminar sobre el dicho Socavón, a vista de *un pintado del Cerro y por los cortes* [69].

No sabemos si era este informe de Sá y Faría, u otro estudio suyo sobre el mismo tema, el *Autógrafo del Brig^r. de Ingenieros, Don Custodio de Sa y Farías, sobre el Socavón de Potosí* que Segurola poseyó en su rico archivo y que donó a la Biblioteca Nacional de Buenos Aires [70].

Antonino Salvadores en 1931 [71] y Julio B. Tarantet en 1933 [72], dieron a conocer una de las piezas cartográficas más interesantes, debidas a la labor de Sá y Faría. Nos referimos a la

Demostración/ de los dos Caminos que se di-/ rigen, desde la Quinta de don Pedro Medrano, hasta la Capil/la de S^{n}. Isidro [1781].

Apaisado - fol. 53 x 36 cms. la repr. de Tarantet.

Crig. Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires.

Forma parte de un expediente, iniciado en 1779, por los pobladores del pago de Monte Grande, sobre la costa del Río de la Plata, a fin de que se dilucidara la cuestión de los diversos caminos con que se pretendía cruzar transversalmente las suertes de chacras, para dirigirse hacia el Norte en demanda de San Isidro y Las Conchas.

Después de largas actuaciones, el Virrey Vértiz dictó una providencia, a 2 de junio de 1781, cuyas postreras líneas dicen así: *Fecho con reconocimiento de los Terrenos, se formará por el Brigadier D^{n}. Josef Custodio de Saa e Faría el plano, que dicho Procurador General solicita para que se arregle lo conducente...*

En 1779 se dijo haberse descubierto una mina de Azogue en la Capilla de San Miguel, distrito de Nuestra Señora de Fe, a 6 leguas al Norte de dicho pueblo y a 4 leguas al Sur del río Ibicuary, en territorio de las Misiones guaraníes. Antes de insumir dineros y trabajos en la explotación de esta presunta mina, se solicitó de Sá y Faría que informara sobre la posibilidad de llevar dicho material, en caso de hallarse en grandes cantidades, hasta Potosí. Sá y Faría informó al Virrey con fecha 10 de noviembre de 1779, y su exposición comprende ocho páginas en folio, en las que demuestra la imposibilidad de transportar dicho material, así por vía fluvial como por vía terrestre. Esta segunda, en línea directa, se entiende, ya que era posible, pero mucho más

costoso, por el puerto de Santa Fe o de Buenos Aires. Confiesa en su informe no conocer personalmente la zona del país que media entre Misiones y Potosí, pero se atiene a lo que escribió el Padre José Sánchez Labrador quien, con grandes dificultades y peligros, pudo hacer la travesía desde las Misiones de Guaraníes hasta las de Chiquitos [73].

En nuestra monografía sobre *Arquitectos durante la Dominación Hispana* recordamos ampliamente los méritos de Sá y Faría como arquitecto y como urbanista [74], pero ignorábamos entonces que fue él quien, en 1780, llamó la atención de las autoridades porteñas sobre la anarquía edilicia existente en Buenos Aires y sobre los medios de atajar el mal. Referíamos, en esa oportunidad, la ordenanza del 23 de noviembre de 1784 por la que se prohibía la construcción y aun la ampliación o refacción de edificio alguno, sin que antes se hubiese presentado el plano o planos de la obra que se pensaba hacer, pero desconocíamos que esa sabia disposición había sido sugerida por Sá y Faría en febrero de 1780. Existe en nuestra Biblioteca Nacional [75] sendas copias de la *Representación hecha al Exmo. Sr. Dn. Juan José de Vértiz y Salcedo, Virrey de estas Provincias,* y suscripta por Sá y Faría:

El zelo del bien público, y del decoroso adorno de esta Capital, que tiene oy el honor de ser Cabeza de este Virreynato del Rio de la Plata, me conduce a representar a V. Exa. quanto se necesita en ella de una providencia eficaz respecto de sus Edificios, por ser executados estos hasta el presente sin aquellas reglas que enseña la Architetura Civil; pues se ve que ni la proporcion de sus partes respectivas, ni la Simetria, de sus Prospectos, ha merecido la menor atención, para hermosearla; antes se ha tratado este asunto con tanta negligencia, que han procurado todos los medios para apartarse del buen gusto. La alta comprehención de V. Ex[a]*. lo conoce, y ve todos*

los días en quantos edificios ay en ella, unos sin ventanas ala Calle, y si las tienen no guardan igualdad en grandeza y figura, antes parece que deproposito se hacen todas desiguales; lo mismo sucede con las puertas unas bajas, otras altas, y de diferentes anchuras en un mismo Edificio. La symetria se desprecia enteramente, pues se ve que la mitad de un Prospecto, o Fronterpicio tiene una figura, y la otra mitad otra. La causa de semejante dezorden procede a mi entender dela impericia de los Maestros Albañiles que las executan, formando los diceños de estas obras sin inteligencia alguna de ellas en grave prejuicio del Ornato dela Ciudad, y delos Dueños de las propiedades por su mala construción. Los sobre arcos de ventanas y Puertas tan malfabricadas que casi todos seven abiertos por no dar en la Dirección delos Ladrillos al centro de sus vueltas y lo mismo sucede en las Bobedas como se puede ver en las Iglesias de esta ciudad.

El remedio que me parece mas oportuno para evitar estos daños seria que la Superioridad de V. Exª. se sirviere ordenar que ningun edificio se erigiese de aqui en adelante sin que los dueños presentasen en la Secretaría de Cámara de V. Exª. los Planos, y prospectos de la obra que pretendan hacer, para que V. Exª. los mande examinar por persona inteligente, y que esta apunte los defectos que en ellos hallare, y el modo de evitarlos, tanto respecto de sus Fronterpicios como de la seguridad de dichas obras para que V. Exª. hallandolo todo regular se sirva permitir la Licencia a efecto de que se verifique; con las circunstancias de imponer a los Maestros Albañiles y Carpinteros de que de ninguna suerte muden a su arbitrio cosa alguna de lo que fuere determinado con las penas a los contraventores que V. Exª. hallare correspondientes.

Esta providencia no puede parecer estraña quando redunda en beneficio de los Dueños de las propiedades en la duración de sus obras, y regular ornato de sus casas, que le hará aumentar el valor, y por consequencia en el decoro de esta Capital en que todos se deben esmerar; y mucha mas quando tenemos un exemplo reciente de la mayor autoridad en la Carta circular que de orden de S. Mag^{d}. escrivio el Exmo Sr. Conde de Florida Blanca Secretario del Despacho Universal de Estado alos Ilustrisimos S^{res}. Arzobipos, y Obispos del Reyno, en la qual despues de ponderar los defectos de las obras que se executan, engrave prejuicio de ellas, manda que representen en la Real Academia de S^{n}. Fernando los Planos, Alzados y Perfiles, para que esta advierta el merito o errores que contengan, e indique el medio que conseptue mas adatable al logro de los proyectos que se formen con proporcion al gasto que quieran, y puedan hacer las personas que los costeen: cuya copia pongo en la Presidencia de V. Exa. extrayda delos Viages de España que modernamente compuso Don Ant^{o}. Pons Secretario dela Real Academia de S^{n}. Fernando y se halla en el Tom. y pag. VIII del Prologo.

Este mismo Autor, que hace en sus viages infinitas judiciosas reflexiones, sobre los defectos de obras executadas, en el Tom. 4 pag. 109 dice lo siguiente:

Esto de Iglesias y Capillas son tambien pertenecientes al pueblo, y como se ha dicho en algun parage de esta obra que no se havian de construir, sin que primero se tuviese entera satisfacion de los Dueños, y del Artifice, por que ninguno tiene derecho, ni aun con su dinero de afear la Ciudad, ni los Templos, mucho menos si para estos contribuyen los Fieles

con Limosnas, pues su intencion, y lo que se les promete, es lo mejor. Y en el dicho Tom. 7 pag. 14 repite diciendo:

Aun que las obras Sagradas son las que merecieron la principal atención del Rey, no se ciñeron á solo ellas sus sabias providencias extendiendose tambien a que los Edificios públicos de los Pueblos y Ciudades de la Monarquia se hiciesen en lo venidero con la debida conformidad a las reglas de verdadera Arquitectura, a cerca de lo qual diría tambien la Academia su dictamen sobre la buena, ó mala forma de los mismos, y lo que mejor pareciese, para que mediante ellos, se verifique en todas partes la hermosura y grandiosidad correspondientes a una Nacion que sabe pensar con noblesa, y aborrese todo lo que puede causarle deshonor.

En vista de lo expuesto V. Exª. resolverá lo que fuere Servido que Sin duda há de Ser lo mas acertado. Buenos Ayres 6 de Febrero de 1780 - José Custodio de Sá Faría.

No sabemos qué opinó el progresista Vértiz sobre esta proposición, pero sospechamos que la debió considerar muy atinada, aunque habían de transcurrir cuatro años cabales sin que se llegaran a poner en práctica tan sabias indicaciones. Fundándonos en indicios leves, pero elocuentes, que existen, creemos que Sá y Faría, aunque tenido en alto concepto por Vértiz, contaba con un adversario de mala ley: el ingeniero Joaquín de Mosquera, y que fue este émulo quien, en diversas ocasiones, y también en la presente, hizo demorar, cuando no fracasar, las iniciativas del brigadier lusitano.

Cierto es que la *Representación* de éste es el antecedente más antiguo que conocemos vinculado a la ordenanza de noviembre de 1784 y, por ende, *a los Permisos para edificar,* existentes en el Archivo General de la Nación y que se refieren a los años 1784-1792.

Precedió a la exposición mencionada un documento afín, al que se refiere Sá y Faría en una nota suya. Para el crecimiento de la población de Buenos Aires opinaba Sá y Faría que *el mejor medio* lo había dado la Real Cédula del 21 de agosto de 1777, por la que se eximía de alcabalas así la venta de solares para edificar casas y otros edificios, como la venta de piedra, cal, ladrillos, rejas, madera y demás materiales necesarios para construcciones [76].

Si no podemos precisar una actuación más concreta y precisa de Sá y Faría en lo que a la edilicia de Buenos Aires se refiere, no es poco lo que hemos hallado sobre su labor como ingeniero, desde 1780 hasta 1792, en la nivelación y en el empedrado de las calles. Por acuerdo capitular del 14 de agosto de 1780 se había decidido, como trabajo fundamental y primario para la pavimentación de las mismas, a fin de evitar las inútiles composturas parciales, se encargase a Sá y Faría que levantase un plano de todas las calles con sus desniveles y con indicación de las obras a realizarse en cada tramo de aquellas. A fines de aquel año, había el Brigadier realizado su cometido y la población mostró enorme simpatía ante los proyectos del Brigadier, ofreciéndose algunos vecinos, como los que ocupaban la cuadra que va del Cabildo a San Ignacio, por la calle Bolívar, a costear el empedrado en proporción a sus frentes. En 12 de octubre de ese mismo año expidió el Virrey un auto concediendo la nivelación y empedrado propuesto, bajo la condición de que se llevase cuenta y razón del gasto como base para el empedrado de las demás calles. Se mandó sacar a licitación la provisión de piedra, y Antonio Melián se comprometió a traerla desde la Colonia del Sacramento.

En 4 de febrero de 1787, se publicó una instrucción que se había de observar *para la composición uniforme de las calles de esta ciudad y su* artículo 12 decía así: Si *los vecinos de algunos frentes tuviesen facultades*

bastantes y por su mayor interés y común beneficio quisiesen empedrar el todo de la calle, perteneciente a ellos, entre las calzadas, lo podrán ejecutar con sujección a los mismos desniveles y reglas que dicte el Ingeniero comisionado, y con preferencia de la parte que costeó la ciudad y dirigió el Sr. Brigadier Dr. Josef Custodio en la bocacalle del Cabildo que sale a la Plaza, para que sirviese de ejemplar en este caso[77].

Colegimos de estas frases, dos hechos: Sá y Faría construyó el primer tramo de empedrado que hubo en Buenos Aires, entendiendo por empedrado un afirmado sólido en debido nivel y con calzadas laterales en elevación, y, en segundo término, vemos que en esa fecha ya no era él, sino el Capitán de Ingenieros, Joaquín Antonio de Mosquera, quien estaba al frente de la nivelación y empedrado de la ciudad. Así en otra ordenanza de la misma fecha, se decía que en los casos de duda se había de avisar *al capitán de Ingenieros don Joaquín Mosquera, comisionado para la dirección de esta obra, quien pasaría con el alarife Pedro Preciado a determinar los puntos de los desniveles, etc.*[78]

Aunque en forma que desconocemos, Mosquera reemplazó a Sá y Faría en esta obra de tanta trascendencia, pero su acción no fue del todo benéfica, como se pudo comprobar con ocasión de las torrenciales lluvias del año 1788. Del 20 de abril de 1790 es un documento que conoció y publicó Quesada, en el que se decía entre otras cosas, que la dirección de esta obra no conviene de ningún modo *se confíe al ingeniero don Joaquín Mosquera, porque los errores, que cometió en la antecedente que le fué encargada y los muy considerables daños y perjuicios que ha causado al pueblo con sus caprichos, no sólo han hecho su nombre detestable y odioso, sino que seguramente bastaría para que el pueblo recibiese con el mayor disgusto y recelo el*

proyecto, si le viese tenia en estos asuntos la menor intervención, por lo cual es indispensable se nombre otro de los ingenieros; y cualesquiera que sea, convendrá se le ordene se acuerde en sus disposiciones con el brigadier don Joseph Custodio de Saa y Faria, no sólo porque sus conocimiento y experiencia aseguran el acierto, sino tambien por el buen concepto en que le tienen todos, y porque con las ideas de su ingenio conspirará siempre a proporcionar todos los arbitrios conducentes a que se hagan las cosas con el menor perjuicio posible de los vecinos... [79].

La delineación que había realizado Sá y Faría en 1780 parece que perjudicó los intereses de quienes tenían sus casas sobre el barranco, detrás de la Merced. En 12 de mayo de 1787 solicitaron ellos del gobernador Intendente una restitución de despojo y formación de un camino, y fue el mismo Mosquera quien indicó la conveniencia de que Sá y Faría se expidiese al efecto. Así lo hizo el Brigadier con fecha 21 de septiembre de 1776, detallando cuanto ejecutó en aquella oportunidad, por orden del Virrey Vértiz [80]. Como el asunto quedara sin resolución, el Cabildo solicitó de Sá y Faría que personalmente, y en compañía de comisionados municipales, pasara a reconocer el terreno en litigio y así lo hizo, llevando el plano que había hecho Mosquera, en el que éste había indicado dos soluciones. Ambas le parecieron improcedentes y se ratificó en su primer dictamen. Así lo expresó en su informe del 24 de noviembre de 1789 [81]. Un año después, Miguel de Azcuénaga se ocupó de este asunto y, al efecto, estudió el expediente, en el que se *advierte un Plano instructivo en la materia bastantemente exacto del señor Brigadier Don José Custodio de Sá e Faría* [82], y fué el dictamen de Azcuénaga lo que determinó a los Diputados nombrados *ad hoc* por el Cabildo a ratificarse en lo que había ejecutado Sá y Faría en 1780, a fin de *consultar la perpetuidad, mayor hermosura, dirección y espaciosidad*

del camino y entrada pública que se ha proporcionado en este parage con imponderable utilidad de todo el vecindario y su comercio... [63].

Además de estas ocupaciones, sabemos que en 1782 rectificó, esto es, niveló Sá y Faría los terrenos que sobre la calle Victoria, entre Balcarce y Defensa, poseía el señor Antonio José de Escalada, pero no fue él quien delineó el edificio de dos pisos, planta baja y alta, que allí se construyó. Rectificamos este error en el que incurrimos en una de nuestras monografías anteriores.

Desde el 27 de junio de 1782, y por decreto del Sr. Virrey que lleva esta fecha, hasta muy entrado el año de 1786, hallamos a Sá y Faría ocupado en las *obras de Universidad y casas redituantes* [84], aunque en otros documentos se dice más restringidamente que *en las obras de la Universidad de esta ciudad* [85]. Con esta última expresión escribía Sá y Faría al Virrey Vértiz, a 23 de marzo de 1783, manifestándole que había puesto al frente de esa obra a Manuel Alvarez Rocha.

A Rocha sucedió, en el cargo de sobrestante, Lorenzo Cavenago, y es de él un escrito que se refiere a lo ejecutado en esa misma obra, desde el 5 de junio de 1784 hasta el 31 de diciembre de ese mismo año. Su enunciado dice así: *Carta cuenta que forma el Sobrestante mayor de la R^{l}. Obra de Universidad D^{n}. Lorenzo Cavenago del importe de los víveres comprados por mayor, utencilios y demás efectos concernientes a dicha Real Obra, en virtud de orden verbal del S^{r}. Brigadier D^{n}. Joseph Custodio de Sa y Faría, Director y Superintendente de ella, desde el 5 de junio de 1784 hasta el 31 de Diciembre del mismo año.* [86]

Una obra en la que sesenta a ochenta obreros estuvieron trabajando, por espacio de cuatro largos años, no debió ser de cortas dimensiones y aun en el supuesto de que fueran varias, ya que se hace mención de la *obra de la*

Universidad y la *obra de las casas redituantes,* no es concebible que éstas, aun en el supuesto que fueran cinco o seis, que tal parece fué su número y que estaban ubicadas en la Plaza de Monserrat, insumieran el trabajo de tantos hombres, durante tantos meses.

Parece evidente que, además de la construcción de dichas casas redituantes, construyó Sá y Faría algún gran edificio, esto es, la *Real Obra de la Universidad,* cuya fundación se creía inminente. ¿Qué gran edificio era ése, que se construyó para sede de la proyectada y frustrada Universidad? Sospechamos que es el que ocupó el Real Consulado, al ser fundado éste en 1794, pues no hay noticia de que entonces, o después, se construyera aquel edificio, de dos pisos, y cuyo frente medía veintiséis metros de largo por diez de altura. Las primeras reuniones del Consulado se efectuaron en una Sala del Cabildo y consta que se pensó en alquilar una amplia casa propiedad de Vicente Azcuénaga, pero el inquilino se negó a desalojarla. Poco después aparece el Consulado ocupando el edificio a que antes nos hemos referido, y que fue conocido por casa del Consulado hasta las postrimerías del pasado siglo, en que fue ocupado por el Banco de la Provincia de Buenos Aires, en la calle San Martín.

Consérvase una vieja lámina de lo que era en 1790 la fachada del edificio del Consulado y por una parte, nada hay en esa fachada que desdiga del estilo arquitectónico de Sá y Faría, según se revela ese estilo en otros monumentos suyos, y hay, por otra parte, rasgos que coinciden ya con algunos de los que consignó él en la fachada de la Catedral de Buenos Aires y en la de la Iglesia de la Villa de Guadalupe. Por estas razones atribuiremos a Sá y Faría la obra del edificio de la fracasada Universidad, convertido después en Real

Consulado y que, hasta las postrimerías del pasado siglo, fue uno de los grandes edificios públicos de Buenos Aires.

Ni este edificio existe ya, ni quedan las casas redituantes de la Plaza de Monserrat, pero existen los cinco calabozos que en 1784 se ejecutaron con planos de Sá y Faría, y que, transformados modernamente, en discretas salas y dependencias, son actualmente la sede de la Comisión Nacional de Monumentos Históricos [87]. ¡A estas modestas salitas, otrora calabozos, se reduce la obra arquitectónica de Sá y Faría que hoy existe en Buenos Aires!

En 1785 hallamos a Sá y Faría aprobando el contrato celebrado entre Lorenzo Cavenago e Isidro Lorea, por el que éste se comprometía a proveer los ladrillos necesarios para la construcción, en la plaza de Monserrat, de las casas reales de Universidad y en 1786 se le encargó el asegurar y poner en condiciones adecuadas los cuartos de las casas de Temporalidades destinados a recibir y guardar a los reos de Oruro [88]. Al mimo tiempo se le encomendó el dar desagüe a la casa titulada Convictorio de Temporalidades que, a la sazón tenía alquilada doña Magdalena de Vargas, y existe, así el informe como el plano que, en esta oportunidad, elevó el laborioso ingeniero [89]. Algo antes, en noviembre de 1784, había dictaminado sobre una cañería averiada en la casa que ocupaba el señor Francisco Cabrera. Como lo expresó en su informe y en el plano adjunto, era menester hacer 32 varas de caño, hecho de ladrillo y de cal, para poner dicha casa en condiciones adecuadas [90].

En 12 de febrero de 1785 y con el dictamen de los maestros albañiles Juan Cortés, Pedro Preciado y maestro carpintero José González Vaca, tasó Sá y Faría la casa que ocupaba el Oficio y Administración de Misiones, que estaba en la manzana ocupada por el Colegio de San Ignacio. Era un local que tenía 13 varas de ancho por 60 de largo, con piso bajo y alto y lo justipreció en 44.126

pesos. Los dos planos referentes a dicho local, y que existen aún, fueron, hechos por Sá y Faría [91].

En abril de 1784 propuso el Capitán de Navío e Ingeniero de Marina, Domingo Pallarés, la construcción de un muelle de madera, al que pudieran atracar los navíos que venían a Buenos Aires y facilitar así el embarque como el desembarque de los pasajeros y carga. El Virrey pasó el proyecto a Sá y Faría y éste, en 28 de junio de 1784, elevó el dictamen, tan extenso como bien fundado: el sitio elegido por Pallarés era el más acertado (detrás de la Merced), y era acertada la anchura (12 varas) aunque opinaba que la distancia entre los pilares del muelle debía ser menor, ya que Mr. Belidie, y otros ingenieros, sólo permitía la distancia de 3 pies, y disentía de Pallares en lo que tocaba a la dirección del muelle, pues debía tomar la dirección de manera que el viento sudeste y el nordeste no le batieran por ángulo mayor de 45 grados.

En 7 de agosto de ese mismo año, el Marqués de Loreto tuvo una reunión con Pallarés y con Sá y Faría, y los tres discutieron así el proyecto del primero, como las enmiendas del segundo. También se tuvieron presentes las observaciones que, en 19 de julio de 1784 y a solicitud del Virrey, había presentado Carlos Cabrer. Conforme con lo discutido en esa sesión, presentó Pallarés un nuevo proyecto, que era en substancia el anterior, con las modificaciones pertinentes. En un extenso estudio aprueba Sá y Faría todas las innovaciones: tendría el muelle 750 varas de extensión y todo él sería de urunday y ñandubay. Su costo, según presupuesto del 31 de enero de 1785, sería de 153.841 pesos, 3 reales.

Nada se hizo por entonces, en lo que toca al muelle. Tampoco se llegó a realizarlo en 1795, año en que el Cabildo se empeñó en ello. El proyecto, en este año, era diverso del de Pallarés y se debía a otro hombre, capaz también de

hacer obras en esa magnitud. Era de Pedro Antonio Cerviño, y el muelle había de ser de ladrillo *de buena calidad. Su* construcción requeriría 6.426.675 ladrillos. Como es sabido, el muelle se inició en enero de 1804 en conformidad con un tercer proyecto y bajo la dirección de Martín Boneo.

Con fecha 5 de mayo de 1783 manifestaba Sá y Faría al Virrey Vértiz que *habiendo hecho el plano para la construcción del galpón de Representación de Comedias,* que puso en manos de S. E., al ir a construirlo hallóse con que las palmas enviadas a ese fin eran inadecuadas para lo que se pretendía, y que para poderlas aprovechar había hecho un nuevo plano, según el cual dicho galpón se cubriría de madera y teja. Su costo ascendería a 12.000 pesos [92].

Cuando en 1788 trató el Cabildo de Buenos Aires de la construcción de varios puentes en los alrededores del éjido se solicitó el parecer de Sá y Faría sobre la índole de los mismos. *Debemos suponer,* manifestaban los Cabildantes o delegados del Cabildo, *como indubitable que los Puentes no pueden construirse de firme, esto es, de piedra sillería, porque además de ser los costos inmensos, que no podrían expenderse como conocemos, no se hallarían artífices que los dirigieran, porque es profesión muy diferente de los Albañiles, únicos oficiales que en esta ciudad se conocen; por lo tanto nos hemos propuesto que se verifique la construcción de maderas, y de unas maderas que afiancen su permanencia por mucho tiempo, porque se crian en estas Provincias incorruptibles al impulso de las aguas de los tiempos, y porque de este modo se consigue el importante fin de la construcción, sin tantos costos, con mayor prontitud y con no menor brevedad para deducirse el fruto.*

En conformidad con estas normas, hizo Sá y Faría algunos planos, ya que en la documentación pertinente se hace alusión a los planos *que formó con*

este objeto el Sr. Brigadier D. Joseph Custodio de Saa e Faria por hacer a el Publico este obsequio, y presentó además, en 15 de diciembre de 1788, un cálculo de los gastos: 5.834 pesos con 2 reales [93].

Al saberse en 1788, que naves inglesas habían fondeado en Malvinas y establecídose allí, el Capitán de Fragata, don Ramón de Clairac propuso al Virrey la conveniencia y la posibilidad de descubrir el lugar o lugares donde se hubiesen establecido. Se consultó el parecer de Sá y Faría y éste aprobó, en un todo, el proyecto de Clairac, asegurando que su realización sería muy del agrado de Su Majestad. El informe de Sá y Faría es del 22 de septiembre de ese año de 1788 y se conserva el original, además de una copia, entre los Documentos que fueron de don Félix Frías y hoy se encuentran en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires [94].

Al año se le consultó sobre la mejor ubicación de guardias para evitar los contrabandos, y sobre este tema elevó un Informe al Sr. Virrey, cuya fecha es del 30 de julio de 1789 y forma parte de un Expediente sobre el arreglo y resguardo de la Campaña de este Virreinato [95]. En este documento, y con referencia a la Banda Oriental, anotaba que le eran poco conocidas las regiones orientales del Río de la Plata por lo que no podía informar *con aquella particularidad que se requiere* [96].

En 1791 proyectó Sá y Faría un camino desde la Ciudad de Buenos Aires hasta Barracas y como escribía Miguel de Azcuénaga: *El Brigadier D^{n}. Custodio se propone hacer dos zanjones que arrojando las aguas del Riachuelo, con sus escombros de tierra y tosca, secándose todo lo demás que sea necesario de los Barrancos inmediatos, facilite entre ambos zanjones un camino libre de cenagales y de las inundaciones allí frecuentes, y por*

consiguiente de uso seguro para el transporte de la piedra y demás útiles del beneficio público [97].

Cinco son las construcciones de índole religiosa proyectadas o ejecutadas por don José Custodio de Sá y Faría: la Iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe en los Canelones, la Iglesia de Maldonado, también en la Banda Oriental, la Iglesia Catedral de Montevideo, la fachada de la Catedral de Buenos Aires y parte del convento de San Francisco en esta misma ciudad.

En 1779 el Párroco de Canelones, Presbítero Juan Miguel de Laguna, pedía autorización para construir una iglesia mejor que la existente *con arreglo al cálculo que formase el Brigadier don José Custodio, a presencia del plano que presento, y juro formado por él mismo, a mi ruego* [98].

Esta iglesia, o no se llegó a construir, o, si se construyó, ha desaparecido enteramente, pero en 1946 publicamos tres de los planos que Sá y Faría había trabajado para la construcción de la misma [99] y es a la vista de esos planos y a la vista de las fachadas de las catedrales de Buenos Aires y de Montevideo, que también son de Sá y Faría, que afirmamos que también le pertenecen los planos de la Iglesia de Maldonado, existente aun para gloria de su artífice.

El Arquitecto Giuria [100] anotó, y no sin fundamento, la gran similitud que existe entre pormenores de este templo y del montevideano, y nosotros advertimos ahora análoga semejanza entre los planos de la Iglesia de Canelones y los de la Iglesia de Maldonado. Es el mismo Giuria quien, al referirse a esta iglesia, manifiesta lo insólito de tener porches laterales *detalle que no es de uso corriente en las iglesias de la región rioplatense,* pero precisamente la Iglesia de Canelones, proyectada por Sá y Faría, tiene también esta particularidad en uno de sus costados. Por lo que respecta a esta iglesia hemos aseverado que se comenzó su construcción en la postrera década del siglo XVIII, aunque un

Diseño de la fachada principal de esta iglesia que con dos planos o perfiles que se conserva en el Archivo de Indias, dice que la tal iglesia *se proyectaba construir en Maldonado* [101] y eso en 1796, según parece y por ende, años después de la muerte de Sá y Faría. La existencia de esos planos que podría inducirnos a creer que no son suyos por la fecha del expediente que los acompaña, llevan inscripciones de letra idéntica a la que hallamos en los planos de Nuestra Señora de Guadalupe de Canelones, robusteciéndose así la paternidad de Sá y Faría en ambas construcciones.

Como es sabido, inicióse la Iglesia de Maldonado en la postrera década del siglo XVIII y, aunque no se terminó hasta mediados del siglo pasado, su unidad *demuestra haberse respetado escrupulosamente el plan primitivo* [102].

Hacia el año 1784 se ocupó Sá y Faría en hacer los planos de la magnífica Catedral de Montevideo, ya que en 1787 escribía el doctor Pérez Castellano que *ha tres años que un Brigadier de Ingenieros portugués, que está en el servicio de España, y lo está por ser muy hábil, levantó un plano de una hermosa Iglesia de tres naves para la Matriz; se remitió al Excmo. Señor Marqués de Loreto, Virrey actual, y a la junta de Real Hacienda para su aprobación, y se espera con ansia, para empezar la Iglesia que hace notable falta.*

Este contemporáneo no menciona el nombre del Brigadier portugués, pero como ya advertía Dardo Estrada en 1915 [104]: *en esta época, en Buenos Aires, no existía más brigadier portugués al servicio del Virreynato, que el Brigadier de Ingenieros don José Custodio de Sá y Faría...*

En 1934 publicamos estas noticias y considerábamos a Sá y Faría como el único e innegable autor de los planos de la Catedral de Montevideo, si bien al referirnos a la lámina que de la Catedral, aún inconclusa, nos dejó Branvila en

1794, indicábamos que José del Pozo, no sólo hubo de ser el constructor del templo, sino que, cediendo a sus propias ideas arquitectónicas, se apartó de lo trazado por Sá y Faría, y que debíamos reconocer que había mejorado notablemente la obra del mismo [105].

Las obras de restauración que ha ejecutado y está ya terminando el Arquitecto Rafael Ruano, no sólo han confirmado plenamente las presunciones que consignamos en 1934, sino que han puesto de relieve la maestría con que los subordinados de Sá y Faría, si es que él inicialmente dirigió las obras, llevaron éstas a cabo.

El Arquitecto Ruano, al quitar todo el revoque de la fachada de la Catedral actual, pudo comprobar cómo en vez de la ventana central, en forma de rosetón, hubo primitivamente una en forma de semicírculo, y lo que es de mayor bulto, pudo comprobar que se había realizado la construcción de la fachada sin las partes laterales del segundo cuerpo, y por consiguiente sin las dos ventanas, a uno y otro lado del rosetón, viéndose allí rasgados los lienzos de pared por sendas rampas. Estas aparecieron bien manifiestas al quitarse el revoque de la fachada. Del Pozo, al efectuar estos cambios, no ya en los planos sino en la obra misma, que estaba terminándose cuando él la tomó a su cuidado, hizo una modificación trascendental en el interior del templo, pues introdujo las dos tribunas que constituyen el segundo cuerpo de las naves laterales, lo que dio a la iglesia airosidad, pero le privó de luz [106].

A fines del siglo XVIII sufrió la Catedral de Buenos Aires serios desperfectos. Fue necesario en 1770 demoler la cúpula que había construído Antonio Masela y, ocho años más tarde, la vieja fachada, levantada en 1727 por Prímoli amenazaba venirse a tierra. Además de ruinosa, no correspondía en amplitud con el templo de construcción posterior. Ordenóse, pues, su

demolición en 1778 y se encargó a Sá y Faría el presentar un proyecto de nueva fachada. Lo hizo en efecto y presentó un hermoso proyecto que desgraciadamente no se puso en ejecución [107].

De lo que trabajó Sá y Faría en el Convento de San Francisco, de Buenos Aires, nos informa una relación histórica que en 1788 escribió Juan Manuel María Trujillo: *Es constante,* escribía Trujillo, a 10 de julio de ese año, *que los cimientos de este convento se abrieron, según la planta que dió el capitán de navío don José de Echeverría, y por no haberse sujetado a su delineación los guardianes que hasta aquí han gobernado, ha salido errada la fábrica, sin que para corregir este error tengamos ejemplar de que se haya derribado pared alguna de las edificadas. Bajo este inevitable principio se han cerrado los primeros cuadros del convento; para los segundos está corriente un lienzo entero, y la mitad de otro, con más de sesenta y cuatro celdas, ya habitadas. En el mismo sitio, que esta planta señala, están los arranques para trabajar la enfermería: y el Noviciado se arregló a la nueva planta que ha formado el brigadier de ingenieros Don José Custodio, que tiene setenta y dos celdas, sin la Capilla- Este mismo caballero, según estoy informado, ha dispuesto otra planta para continuar la fábrica del convento, dando a cada claustro tres alto, con solo el aumento de poco más de una vara de elevación á los antiguos; siguiendo este mapa se han hecho seis celdas que en el día sirven de enfermería hasta que se trabaje en propiedad la nueva en el mismo lugar que señalaba la primera planta. Para cerrar el segundo cuadro falta lienzo y medio hácia el río. Haciendo la cuenta de los tres altos hay que edificar todavía cincuenta celdas, que juntas con las sesenta y cuatro de arriba, ascienden a ciento catorce: agregando á estas las sesenta y dos que lleva el noviciado aumentan á ciento ochenta y seis.*

A más de esto, en el sitio de la enfermería, simpre que la pieza sea de altos, pueden ponerse más de sesenta celdas, quedándole libre un corralón capacísimo para desahogo de los enfermos y demás crónicos. En el mismo lugar en que están en el día el refectorio y De Profundis, de antigua fábrica, deben trabajarse los nuevos, con una librería famosísima, que tendrá de largo y ancho todo cuanto tuviesen estas dos piezas. Las clases deberán ir en las piezas bajas del claustro que mira hacia el río; y la escuela en el mismo lugar en que está hoy ó al lado del corralón de la enfermería. El rincón que media entre la cocina y la puerta falsa, no tiene otro destino, sino cuando más, para aumentar doce celdas, siguiendo el plan que ha dado don Custodio. Este es, finalmente el estado en que está, y *ha de quedar el convento después que se concluya* [108].

Cuando en 1790 quiso Raimundo Mariño construir un coso o plaza de toros en la de Monserrat encargó *la formación del plano y explicación de las calidades y dimensiones de la referida plaza* al buen celo del Brigadier don José Custodio de Sá y Faría [109]. Torre Revello que ha publicado los antecedentes de este coso, ha reproducido gráficamente el

Plano por el cual se ha obligado Raymundo / Mariño a construir una Plaza enla de Monse- / rrat para lidiar Toros según la escritura / q^e^ ha otorgado p^r^. ante el alc^de^ de primer Voto/ en el Of^o^ del Cabildo con fha 4 de Oct^re^. de 1790.

Fol. 92 x 58 cents. en 96 x 61 $^{1/2}$ cents.

Pitipé [= pitipié] del Plano: 270 milímetros las 30 varas.

Escala del Perfil: 230 milímetros las 12 *Quartas*.

En colores, con leves explicaciones.

Que sea de Sá y Faría este plano se colige por el contexto del documento y así lo asevera el señor Torre Revello: *el brigadier Sá y Faría trazó el plano del edificio a construirse, y que es precisamente el que reproducimos*

con estas líneas [110]. La letra y los trazos son los característico del Brigadier lusitano.

Un año antes que diseñara este plano, había solicitado Sá y Faría, a 6 de noviembre de 1789, un testimonio referente al esmero con que había desempeñado las varias comisiones del Real Servicio que le habían sido encomendados. Al efecto, hacía una exposición de los hechos más culminantes. El Virrey, y en nota del 17 de noviembre de ese mismo año, certificaba que todo lo que el Brigadier José Custodio de Sá y Faría manifestaba, en dicha solicitud, era cierto y constaba en los mismos Expedientes que él recordaba y lo *experimenté,* escribe el Virrey, *en mi tiempo, observando en ellos lo que desempeñó en el de los Excelentísimos Sres. Virreyes que me precedieron hasta merecerse con el Superior Ministro la confianza que persuade decididamente el encargo que se hizo de que fuese oído su dictamen en algunos asuntos de mucha consideración: fundamentos por los cuales reputo de justicia la recomendación de su mérito y servicios para su satisfacción y adelantamiento, según sea del Real agrado* [111].

Dos objetivos se proponía Sá y Faría: obtener del Rey de España el privilegio de la legitimidad para una hija natural que había tenido en el Paraguay, *con mujer libre y noble, y* alguna gracia para la decente subsistencia de esta su hija, María Juana [112].

Al solicitar estas gracias, en 17 de diciembre de 1791, manifestaba Sá y Faría que si había pasado del servicio de Portugal al de España, después de los sucesos de Santa Catalina, había sido *instado del Capitán General Don Pedro de Cevallos.* Todo lo dejó: *equipaje, esclavos y librería importante* [esto es, que valía] *muchos pesos, y* le dejó *gustosamente. en fuerza de las promesas de hacerle feliz* hechas por Cevallos. Recuerda, después, cómo en 1785 *la piedad*

de V. M. le mandó dar [al suplicante] *el* [sueldo] *de Coronel vivo con los honores de Brigadier de sus Reales Ejércitos, cuya propiedad se designó conferirle en 15 de junio de 1790*. En Río de Janeiro se le confiscaron y remataron todos sus bienes, pero él, *cuyo característico desinterés es bien notorio,* confió en los 300 pesos mensuales de sueldo que don Pedro de Cevallos le había prometido y *en los diez mil de gratificación por sus bienes perdidos* [111].

Nada probable es que Cevallos haya hecho una promesa, de esa índole y de ese monto, a Sá y Faría y nada probable es que, al pasarse al servicio de España haya pensado el Ingeniero lusitano en tal indemnización. Perdía, es verdad, sus bienes, pero salvaba la vida, y la salvaba en situación y con perspectivas muy ventajosas. De haber regresado a Río de Janeiro, habría sido pasado por las armas como lo fue su jefe, el desgraciado Mariscal de Campo, Antonio Carlos Furtado de Mendoza. La responsabilidad de Sá y Faría era, en verdad, menor, pero era gravísima, y a que fue el encargado de artillar la Isla de Santa Catalina, la que Cevallos tomó sin disparar un tiro.

Fue en 8 de noviembre de 1791 que el ya anciano Brigadier, a causa de sus *habituales achaques* se consideraba *imposibilitado para continuar al servicio en los diferentes e importantes Ramos que ha estado a su cargo* y solicitaba hacer cesación de los cargos que desempeñaba, para retirarse a Luján. Todo le fue otorgado y el Capitán de Ingenieros, Joaquín Antonio de Mosquera, hizo el inventario de los papeles, documentos y planos que obraban en su poder.

Varios libros de las Temporalidades que Sá y Faría había solicitado, se hallaban en poder de terceros, como uno de planos que él había prestado a Francisco Pizarro para que le copiara un mapa, y los *Viajes de Cook* que se hallaban en poder del Teniente de Navío D. Juan José Elizalde, comandante de

la expedición que entonces se preparaba en Montevideo para el reconocimiento de las Islas de los Estados y Nueva Irlanda [114].

Con permiso de Arredondo, un Teniente Coronel había llevado consigo a Potosí, un *Diccionario Indico*. Tal vez fuera el que escribió Pedro Lozano y que manuscrito, y con ese mismo título, existía en Córdoba cuando la expulsión de los Jesuitas y que, años después, fue rematado en 3 pesos. La magnitud de aquella obra: 6 volúmenes en 4°, nos hace dudar que la referencia tenga que ver con ella, pero el indudable valor de esa obra de Lozano fue tal vez lo que indujo a ese Teniente Coronel a cargar con ella y llevárselo a tan lejanas tierras.

No en Luján, a donde tal vez ni llegó a ir, sino en Buenos Aires, falleció Sá y Faría. En la Iglesia de la Merced se halla la partida de defunción correspondiente: *9 de enero de 1792 se enterró en la Iglesia de Sto. Domingo el cuerpo del Brigadier Don José Custodio Sá e Faría, natural de Lisboa en el Reino de Portugal. recivió los Santos Sacramentos e hizo testamento ante D. José Luis Cabral, escribano de esta Ciudad - Vicente Arroyo*.

A los dos meses del deceso, escribió el ingeniero José García Martínez de Cáceres al Virrey Arredondo, solicitando algunos de los instrumentos científicos que había poseído el difunto. La misiva es del 27 de marzo de 1792. *Hay,* decía, *un semicírculo o grofómetro graduado que, en el día, es sumamente necesario para tomar el valor de los ángulos de la nueva fortificación de Montevideo y acaso habrá también alguna buena plancheta, con su correspondiente block y algún nivel de agua...* Arredondo se dirigió a uno de los albaceas del extinto Brigadier, al maestro José de Altolaguirre, y éste, con fecha 12 de abril de ese mismo año, manifestaba que eran muchos los instrumentos matemáticos dejados por Sá y Faría, como una plancheta completa con su péndola, una alidada, un cristal para nivel de agua, un telescopio grande

con pie de metal, otro de mano con su cajita, un cajoncito de óptica con cien figuras, un círculo dimensorio de metal con su aguja de demarcación, una cajita de 100 pinceles de pluma, un cajoncito de cerca de vara de largo con figura de libro, varias tablas dentro que representa servir para máquina a oscura, etc. [115].

Sá y Faría que desde 1777 se dedicó tan noble como empeñosa e inteligentemente al servicio de España, aun en las cuestiones de límites con su país de origen y al que siempre amó, como era lógico, no cejó hasta el día de su deceso, en servir a su segunda patria, como nos lo dice un hombre de tanta alcurnia como don Diego de Alvear. Aun más, el deceso de este hombre singular fue un rudo golpe para los intereses de España ya que su muerte *acabó de interrumpir enteramente el curso de estos negocios* referentes a cuestiones de límites.

Solían los señores Virreyes del Río de la Plata consultar los asuntos de límites con el Brigadier Portugués Don Josef Custodio de Sá e Faría. Había este sido empleado en la antigua demarcación por la Corte de Lisboa, y tenía bien acreditada su inteligencia y conocimiento, especialmente en la práctica de los Lugares y Terrenos.

Los planos que se dieron a las Divisiones a su salida de la Capital, la Instrucción o Plan de Detal aprobado por Real orden de 1779, y otros muchos papeles y Providencias que salieron en distintos tiempos, fueron todas obras de sus manos. Mas su avanzada edad y los achaques que naturalmente trae consigo la vejez, se habían ya empezado a sentir, después de mucho tiempo en el moroso giro de los expedientes, y su muerte acaecida por [hay un espacio en blanco] acabó de interrumpir enteramente cl curso de estos negocios. Son palabras de Alvear.

La simple exposición, que acabamos de presentar, de la conducta seguida por Sá y Faría, desde que pasó al servicio de España en 1777 hasta su deceso, ocurrido quince años más tarde, es sobradamente elocuente a su favor y pone de manifiesto que lejos de haber sido un *espía portugués... que explotó con éxito la credulidad e ignorancia virreinales,* fue Sá y Faría un perfecto caballero, un leal servidor de los intereses hispanos y un gran propulsor de la cultura rioplatense.

GUILLERMO FURLONG, S. J.

N O T A S

[1] GUILLERMO FURLONG, *La Catedral de Montevideo,* Montevideo, 1934, pp. 40-55.

[2] CARLOS CALVO, *Colección completa de los Tratados, convenciones, armisticios y otros actos diplomáticos... recopilados por...* París, 1862, t. 2, p. 254.

[3] Aceptamos esta grafía para el doble apellido de este militar, por ser como él mismo solía escribir uno y otro, prescindiendo de las formas tan diversas que adoptaron así sus contemporáneos hispanos como nuestros historiadores modernos.

[4] *Comandantes e governadores do Río Grande do Sul* en *Revista do Archivo Publico do Río Grande,* Porto Alegre, 1922, pp. 13-15.

[5] *Anais da Biblioteca Nacional do Río de Janeíro. Documentos sobre o Tratado de 1750*, Río Janeiro, 1938, t. 52, pp. 344 y 349.

[6] *Archivo General de la Nación,* Buenos Aires: *Guerra y Marina, leg. 19, Exp. 27.*

[7] *Anais da Biblioteca....* cf. n. 5, t. 53, p. 248.

[8] *Archivo General de la Nación,* Buenos Aires: *Guerra y Marina, leg. 19, Exp. 27.*

[9] *Anais da Biblioteca. ... cf.* n. 5, t. 53, p. 322.

[10] *Anais da Biblioteca. .. . cf.* n. 5, t. 53, p. 360.

[11] *Archivo General de la Nación. .. . Campaña del Brasil. Antecedentes coloniales,* Buenos Aires, 1945, t. 3, p. 115.

[12] Archivo. .. . *Campaña del Brasil. .. .* cf. n. 11, t. 3, p. 118.

[13] Archivo. .. . *Campaña del Brasil. .. .* cf. n. 11, t. 3, p. 144.

[14] Archivo. .. . *Campaña del Brasil. .. .* cf. n. 11, t. 3, p. 148, 149, 150.

[15] ARCHIVO.... *Campaña del Brasil. ..* cf. n. 11, t. 3, p. 193.

[16] JUAN ANTONIO REGULES, *Apuntes para la historia de la Cartografía del Uruguay,* Montevideo, 1936, t. 1, p. 10, n. 19.

[17] JOSÉ TORRE REVELLO, *Mapas y planos referentes al Virreinato del Río de la Plata conservados en el Archivo General de Simancas,* Buenos Aires, 1938, pp. 14-16.

[18] *Biblioteca Americana,* Part. V, London, 1926, p. 541. Los planos de Sá y Faría que, en 1926, puso Maggs a la venta, ilustraban un Volumen de escritos del mismo, los que constituían un Volumen en folio de 110 páginas. *The Drawings,* consignaba Maggs, *include numerous plans of St. Catherine Island, a fine topographical chart of the Rio Grande de S. Pedro, maps of the districts surveyed and described in the diary. The very legible, pleasant*

handwriting and charming pen-and-ink title pages, are worthy of mention. Ignoramos cuál haya sido el paradero de este manuscrito.

[19] *Biblioteca Americana,* Part. V, London, 1926, p. 543.

[20] *Biblioteca Americana,* Part. V, London, 1926, p. 544.

[21] *Archivo General de la Nación,* Buenos Aires, Varios, 1936-1809.

[22] FERNANDO CAPURRO, *La Colonia del Sacramento,* en *Revista de la Sociedad Amigos de la Arqueología,* Montevideo, 1928, t. 2, p. 116

[23] JUAN ANTONIO REGULES, *Apuntes. .. .* cf. n. 16, p. 11, n. 20.

[24] FÉLIX F. OUTES, *Cartas y planos inéditos de los siglos XVII y XVIII y del primer decenio del siglo XIX,* Buenos Aires, 1930, p. 29.

[25] *Revista do Serviço do Patrimonio Histórico e Artístico Nacional,* Río de Janeiro, 1940, n. 4, pp. 79-80.

[26] JOSÉ TORRE REVELLO, *Relación de Mapas y Planos, relativos del Virreynato del Río de la Plata, existentes en el Archivo Histórico Nacional de Madrid,* en *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas,* Buenos Aires, 1928, t. 7, p. 62.

[27] *Biblioteca Nacional, Informe Mss. 5775.*

[28] *Biblioteca Nacional, Informe Mss. 5775. Revista Trimestral do Instituto Histórico e Geographico Brazileiro,* Río de Janeiro, 1877, t. XL, parte 1, p. 116, p. 230.

[29] *Boletín do Centro Rio Grandense de Estudios Históricos,* Río Grande, 1941, año 3, vol. 4, n. 7. Debemos esta noticia al Señor Buenaventura Caviglia, de Montevideo.

[30] *Archivo General de la Nación,* Buenos Aires: *Campaña del Brasil... .* cf. n. 11, t. 3, pp. 144-147.

[31] Todos estos datos constan en el manuscrito, ya citado, en la *Biblioteca Nacional,* Cf.n.26.

[32] Este benemérito benedictino nos comunicó estas noticias en carta del 26 de agosto de 1947, y en la misma nos manifestaba que pensaba también ocuparse de la personalidad y labor de Sá y Faría en tierras de San Paulo. Las noticias que damos en el texto fueron tomadas por él del *Arquivo de S. Bento da cidade de S. Paulo,* códice 24, fols. 94 vta. 96 y 100.

[33] Informe de Custodio de Sá y Faría, en el cual participa al señor Martinho de Mello e Castro los servicios que ha prestado por órdenes superiores. Cf. n. 26.

[34] ENRIQUE M. BARRA, *Don Pedro de Cevallos,* La Plata, 1937, pp. 185-200.

[35] Informe de Custodio de Sá y Faría.... cf. n. 30 y 26. En la misma *Biblioteca Nacional* (Catálogo.... p. 102) existe el *Diario de lo acaecido en el puerto de la Isla de Santa Catalina en donde se ha dirigido el ejército de D. Pedro Cevallos y la escuadra del marquéz de Casa Tilli.* Isla de Santa Catalina, 29 de febrero de 1777.

[36] *Páginas Históricas,* Montevideo, 1921, pp. 11-17.

[37] *Archivo General de la Nación,* Buenos Aires, *Hacienda, leg. 10, exp. 134.*

[38] *Historia Argentina, Cuarta edición,* Buenos Aires, 1870, pp. 312-315.

[39] Carta del Sr. Correa Luna al Doctor F. F. Outes transcrita por el Sr. Ricardo R. Caillet-Bois, *Bio-bibliografía de Carlos Ramón Correa Luna,* en Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas, Buenos Aires, 1938, año 17, tomo 23, pp. 635-637.

[40] DIEGO LUIS MOLINARI, *La política lusitana y el Río de la Plata, en Historia de la Nación Argentina,* Buenos Aires, 1939, t. 5, pp. 512-518.

[41] *La política lusitana....* cf. n. 37, p. 517.

[42] *La política lusitana....* cf. n. 37, p. 517.

[43] PEDRO DE ANGELIS, *Colección de viajes y expediciones,* Buenos Aires, 1937, en *Colección de obras y documentos relativos a la historia antigua y moderna de las provincias del Río de la Plata,* Buenos Aires, 1936, t. 5, pp. 83-87.

[44] PEDRO DE ANGELIS, *Colección....* cf. n. 40, p. 87-94.

[45] GUILLERMO FURLONG, *La personalidad y la obra de Tomás Falkner,* Buenos Aires, 1929, p. 90.

[46] PEDRO DE ANGELIS, *Colección....* cf. n. 40, p. 93.

[47] *Archivo General de la Nación,* Buenos Aires: *Solicitudes Militares,* libro 4, fol. 135.

[48] Son ellas las de las Catedrales de Montevideo y de Buenos Aires, y las de la Iglesia de Guadalupe y de Maldonado, en el Uruguay.

[49] GUILLERMO FURLONG y FÉLIX F. OUTES, *Diario del viaje y Misión al Río del Sauce realizado en 1748 por el P. José Cardiel,* Buenos Aires, 1930, pp. 187, 219-241. Escribe Outes (p. 228) que *Con harto buen juicio, Don José Custodio de Sá y Faría se limitó a registrar en su Demostración de las tierras recorridas por el Padre Cardiel, los hechos geográficos de mayor personalidad y las modalidades regionales más sobresalientes. Logró sortear, así, las dificultades que, sin duda, le opuso el texto al misionero. ..*

[50] *Apuntes....* cf. n. 16, t. 1, p. 120.

[51] RICARDO R. CAILLET Bois, *La expedición de Rubín de Celis en busca del Mesón de Fierro,* en *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas,* Buenos Aires, 1932, t. 15, pp. 533-536.

[52] [Enrique Peña] *Municipalidad de la Capital. Documentos y Planos relativos al período edilicio colonial de la ciudad de Buenos Aires,* Buenos Aires, 1910, t. 1, p. 102.

[53] [Enrique Peña] *Municipalidad. .. .* cf. n. 49. t. 1, p. 102.

[54] [Enrique Peña] *Municipalidad....* cf. n. 49. t. 1, p. 111

[55] [Enrique Peña] *Municipalidad....* cf. n. 49. t. 1, p. 103.

[56] [Enrique Peña] *Municipalidad. ...* cf. n. 49. t. 4, p. 206.

[57] [Enrique Peña] *Municipalidad. .. .* cf. n. 49. t. 4, pp. 183, 190.

[58] [Enrique Peña] *Municipalidad. .. .* cf. n. 49. t. 4, p. 193.

[59] [Enrique Peña] *Municipalidad. ...* cf. n. 49. t. 4, p. 199.

[60] [Enrique Peña] *Municipalidad.... cf.* n. 49. t. 4, p. 208.

[61] [Enrique Peña] *Municipalidad. .. .* cf. n. 49. t. 4, p. 211.

[62] JOSE TORIBIO MEDINA, *La imprenta en Buenos Aires,* La Plata, 1890, pp. X-XI.

[63] JOSE TORRE REVELLO, *Adición a la relación descriptiva de los Mapas, Planos, etc...,* Buenos Aires, 1927, p. 62.

[64] *Revista de la Biblioteca Pública de Buenos Aires.*

[65] *Biblioteca Nacional de Buenos Aires, Sección de Manuscritos,* ms. 5070.

[66] *Archivo General de la Nación, Buenos Aires: Varios 1736-1809.*

[67] Cf. nota 63.

[68] *Revista Chilena de Historia y Geografía,* Santiago de Chile, 1879, t. 8, p. 229.

[69] *Archivo General de la Nación:* 9-8-7.

[70] *Inventario de los documentos de la donación Segurola* en *Revista de la Biblioteca Nacional,* Buenos Aires, 1940, t. 4, p. 64. El Doctor Diego Luis Molinari menciona cartas de Vértiz a Gálvez relacionadas con la actuación de Sá y Faría en la obra del Socavón. Cf. n. 37, p. 517.

[71] *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas,* Buenos Aires, 1931, T. XII, p. 127.

[72] [Julio R. Tarantet] *Compilación de referencias documentales,* La Plata, 1933, t. 1, p. 153.

[73] *Biblioteca Nacional de Buenos Aires, Sección Manuscritos, mss.* 4660.

[74] *Arquitectos Argentinos durante la dominación hispánica,* Buenos Aires, 1946, pp. 233, 246, 248, 254, 256, 294, 299, 307, 344, 345, 363, 378.

[75] *Biblioteca Nacional de Buenos Aires, Sección de Manuscritos, ms.* 2399.

[76] LUIS MARÍA TORRES, *Administración edilicia de la ciudad de Buenos Aires,* en *Documentos para la historia argentina,* Buenos Aires, 1918, t. IX, p. 28.

[77] VICENTE G. QUESADA, *La ciudad de Buenos Aires,* en *Revista de Buenos Aires,* Buenos Aires, 1867, t. 14, p. 632.

[78] VICENTE G. QUESADA, *La ciudad....* cf. n. 65, t. 18, pp. 26-40.

[79] LUIS MARÍA TORRES, *Administración....* cf. n. 64, pp. 189, 190.

[80] LUIS MARÍA TORRES, *Administración....* cf. n. 64, pp. 195-196.

[81] LUIS MARÍA TORRES, *Administración....* cf. n. 64, p. 197.

[82] [Enrique Peña] *Municipalidad....* cf. n. 49, t. 1, p. 203.

[83] *Archivo General de la Nación,* Buenos Aires: *Temporalidades de Buenos Aires,* t. XIV.

[84] Ajuste del haber que corresponde al Brigadier de los Reales Ejércitos.... de 27 de junio de 1782 por la dirección de obras de Universidad y casas redituantes, en *Archivo General de la Nación,* Buenos Aires: *Temporalidades de Buenos Aires,* legajo 12.

[85] *Archivo de la Nación,* Buenos Aires: *Temporalidades de Buenos Aires,* leg. 11.

[86] *Archivo de la Nación,* Buenos Aires: 9-17-3-4.

[87] *Boletín de la Comisión Nacional de Museos y Monumentos Históricos,* Buenos Aires, 1946, t. 8, p. 180.

[88] *Archivo General de la Nación,* Buenos Aires, *Temporalidades de Buenos Aires,* tomo XIV.

[89] *Archivo General de la Nación,* Buenos Aires, *Temporalidades....* cf. n. 71.

[90] *Archivo General de la Nación,* Buenos Aires, *Temporalidades....* cf. n. 71.

[91] *Archivo General de la Nación,* Buenos Aires, *Temporalidades....* cf. n. 71.

[92] *Archivo General de la Nación,* Buenos Aires, *Justicia,* leg 17, exp. 408.

[93] *Archivo General de la Nación,* Buenos Aires, *Chile,* 1736-1809.

[94] *Biblioteca Nacional de Buenos Aires, Sección de Manuscritos,* ms. 178.

[95] *Archivo General de la Nación,* Buenos Aires, *Interior,* leg. 24, exp. 7.

[96] *Archivo General de la Nación,* Buenos Aires, *Interior,* leg. 24, exp. 7. f. 249-254.

[97] *Archivo General de la Nación,* Buenos Aires, *Varios,* 1722-1810.

[98] *Archivo General de la Nación,* Buenos Aires, *Hacienda,* leg. 14.

[99] *Arquitectos Argentinos,* cf. n. pp. 243-251.

[100] *Arquitectura Colonial,* Montevideo, 1938, p. 40.

[101] PEDRO TORRES LANZAS, *Relación descriptiva de los mapas, planos, etc., del Virreinato de Buenos Aires existentes en el Archivo General de Indias,* Buenos Aires, 1921, p. 143.

[102] La aseveración es de GIURIA, *Arquitectura Colonial,* Montevideo, 1938, p. 38. En 1945 y en su monografía sobre *Maldonado y su región* se ha ocupado de los orígenes del templo de esa ciudad el señor CARLOS SEIJO y ha ilustrado su estudio reproduciendo la planta y la fachada de los planos primitivos que se conservan en Sevilla. TORRES LANZAS, cf. nota 101, sólo reprodujo (p. 144) el perfil de la Iglesia, aunque dio noticia del Plano lineal y del Diseño (p. 143, ns. 195 y 196). SEIJO ha conocido esos planos, más otro *Perfil cortado sobre la línea CD* que no llegó a publicar en su libro y que generosamente ha puesto a nuestra disposición.

[103] GUILLERMO FURLONG, *La Catedral....* cf. n. 1, p. 86.

[104] DARDO ESTRADA, *Páginas Históricas,* Montevideo, 1921, pp. 11-17.

[105] GUILLERMO FURLONG, *La Catedral....* cf. n. 1, p. 88.

[106] El Arquitecto GIURIA, al estudiar la obra de la *Catedral de Montevideo,* en *Arquitectura Colonial,* Montevideo, 1938, p. 7, la compara con las iglesias de modelo jesuítico, en las que las naves laterales son de un solo piso, y anota esa como una de las *diferencias,* entre aquella y ésta. Así es en su realidad actual, pero no en la mente del arquitecto que concibió y planeó la magna Catedral montevideana.

[107] El proyecto de Sá y Faría se halla en el *Archivo de la Curia Metropolitana de Buenos Aires,* legajo: Catedral. Al pie del plano se lee: J.C.S.F. fecit 1778. Las líneas generales de esta fachada coinciden con las que puso Sá y Faría en la que trabajó para la Catedral de Montevideo, y en sus pormenores coincide notablemente con la fachada de la Iglesia de Canelones. Al efectuar el Arquitecto Rafael Ruano el remozamiento de la Catedral de Montevideo, al que nos hemos referido en el texto, quitó de encima de la puerta principal de entrada, la gran placa de mármol, con la consabida leyenda histórica, que allí había y pudo entonces ver que los adornos que coronaban el dintel coincidían con los que aparecen sobre la puerta principal de la Catedral de Buenos Aires, según se puede comprobar en el plano a que nos referimos en esta nota.

[108] ABRAHAM ARGAÑARAZ, *El convento Grande de San Francisco,* Buenos Aires, 1889, pp. 70-71.

[109] *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas,* Buenos Aires, 1943-44, t. 28, p. 99.

[110] *Boletín. .. ..* cf. n. 80, pp. 104-105.

[111] *Archivo General de la Nación, Solicitudes Militares,* t. 4, fol. 135.

[112] *Archivo General de la Nación, Solicitudes Civiles,* t. 7, letra S.

[113] *Archivo General de la Nación, Solicitudes Civiles,* t. 9, letra S.

[114] *Archivo General de la Nación, Solicitudes Civiles,* t. 9, letra S.

[115] *Archivo General de la Nación, Guerra y Marina,* leg. 19, exp. 71. La posesión y el uso de estas piezas indicaban que Sá y Faría era ingeniero, pero no comprobaban que fuera astrónomo. Es él mismo quien manifestaba su ignorancia en materias astronómicas, en una Exposición sin fecha, pero que creemos de 1780, en la que decía al Virrey que para conocerse el uso de los aparatos astronómicos, dejados por los Reales Demarcadores en Montevideo, lo mejor era que *se traigan a esta Capital, ya que Don Miguel Rubin de Celis está aquí e instruya a todos en su manejo (Archivo General de la Nación,* Varios, s. f. 9-22-10-2).

Fig. 1.—Portada del DIARIO E PLANOS DO CAMINHO, QUE DA ASSUMPÇAO DO RIO PARAGUAY, SE DIRIGE THE O PASSO DO RIO YGATEMY, *de que es autor Sá y Faria (1773).*
(Maggs Bros. Cat. Americana V, n. 4703, Plate CCV)

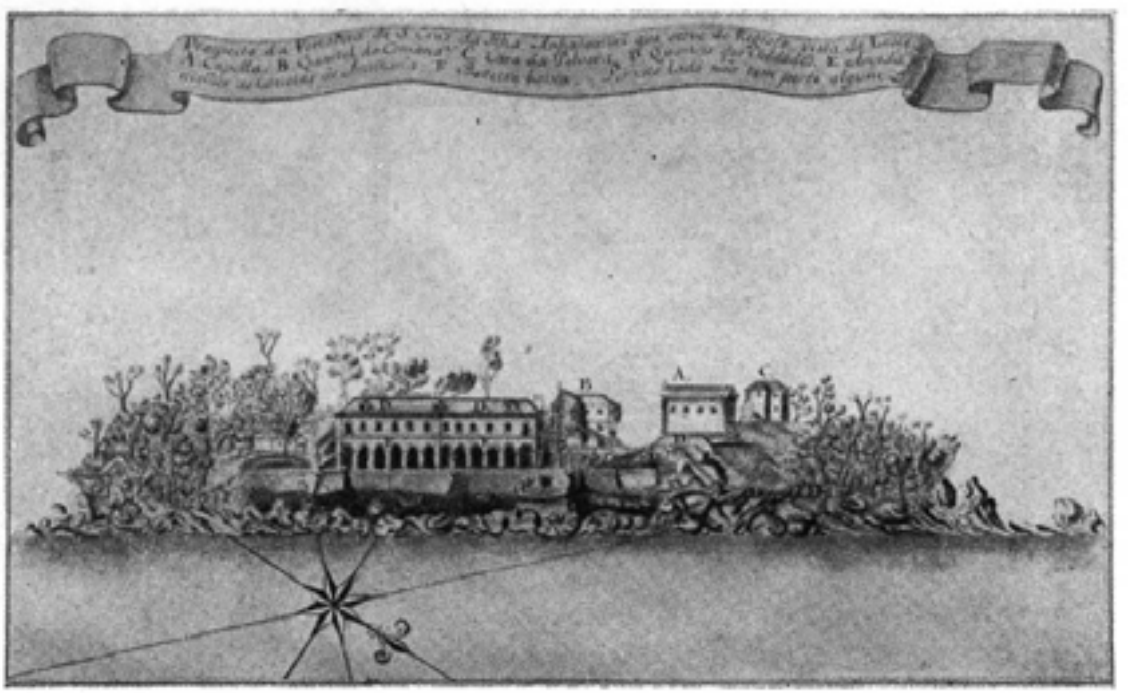

Fig. 2. — La Fortaleza de Santa Cruz. Según dibujo de Sá y Faria en DIARIO E PLANOS DO CAMINHO, QUE DA ASSUMPÇAO DO RIO PARAGUAY, SE DIRIGE THE O PASSO DO RIO YGATEMY.
(Maggs Bros., Cat. Americana V, n. 4703, Plate CCX a.)

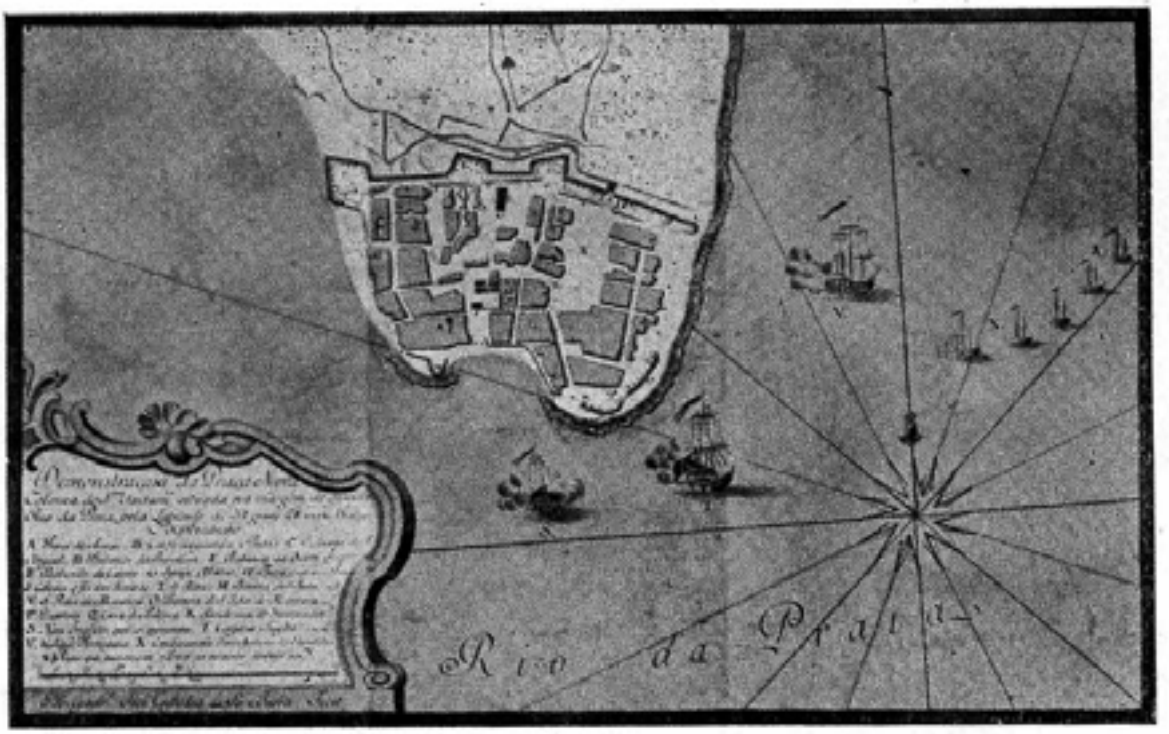

Fig. 3.—Plano de la Colonia del Sacramento delineado por Sá y Faria intercalado en la HISTORIA DA NOVA COLONIA DO RIO DA PRATA, *de Liendo Pereira de Sa, (1737).*
(Maggs Bros., Cat. Americana V, n. 4546, Plate CLXXXVIII b.)

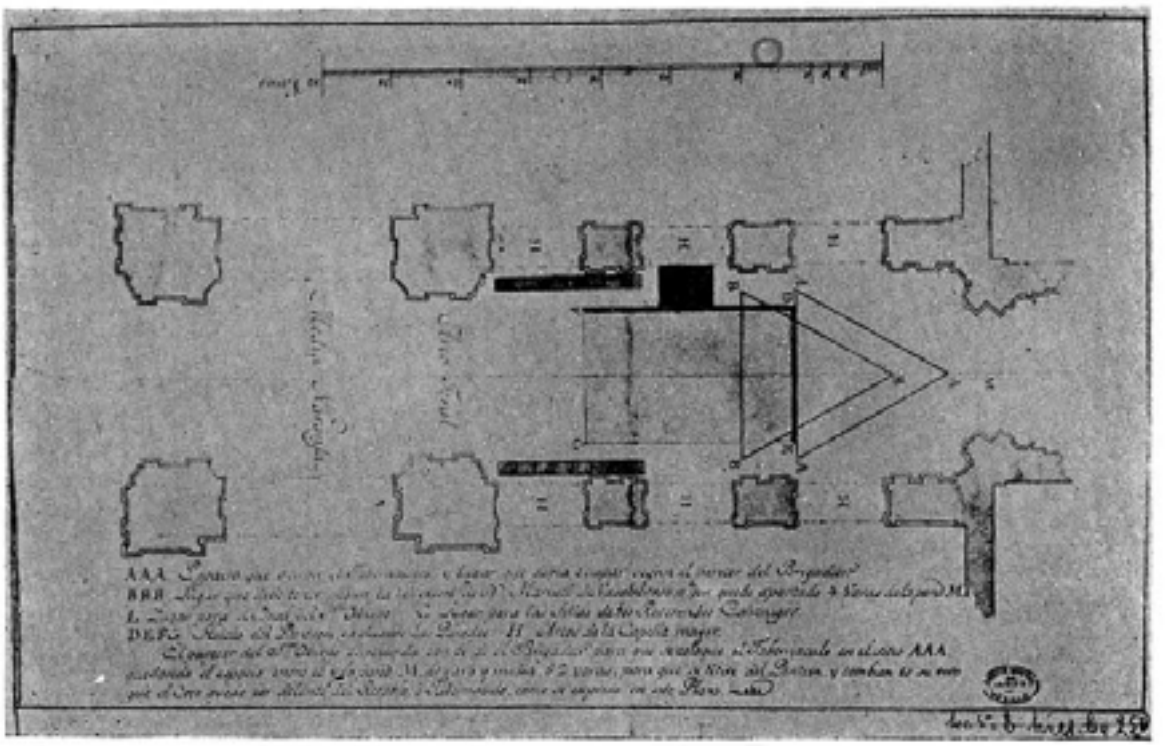

Fig. 4.—Plano de la nave central de la Catedral de Buenos Aires, levantado por Sá y Faria a raíz de las diligencias sobre la ubicación del retablo mayor (1782).
(Arch. Gen. de Indias, Sevilla, Est. 123, caja 6, leg. 7)

UN INTERESANTE EXPEDIENTE ARQUITECTÓNICO DEL SIGLO XVIII

En el Archivo General de la Nación [1] se conserva un legajo relativo a la construcción del templo de San Felipe Neri, en Sucre, Bolivia, en el cual se registran datos y planos de interés para la historia de dicho edificio y la del de Santa Teresa de Cochabamba, al propio tiempo que nos ilustra sobre los conocimientos arquitectónicos de esa época. Ambos templos se hicieron con idénticas trazas, como lo dice claramente el expediente y puede observarse en los planos y fotografías comparativas que publico, si bien se introdujeron alteraciones, según hemos de ver.

El monasterio de carmelitas de Cochabamba estaba en construcción en 1767 [2] y muy probablemente se terminó en 1790, según se deduce de la fecha grabada en la portada del templo. Para esta época, llevaba ya seis años en el Arzobispado de Charcas el ilustre Fray José Antonio de San Alberto, después de ejercer brillantemente el Obispado de Córdoba del Tucumán. En la benemérita ciudad de los cuatro nombres (Charcas, Chuquisaca, La Plata, Sucre), el Obispo San Alberto desarrolló fecunda obra, levantando el Colegio de Huérfanos, el Hospicio de Pobres y el convento de San Felipe Neri. La fundación de este último había sido autorizada por Real Cédula del 12 de marzo de 1787, poniéndose la piedra fundamental el 19 de marzo de 1795. Este dato concuerda con la inscripción grabada en la portada del templo; no así con la

leyenda del retrato de San Alberto que se conserva en el claustro del convento, donde su desconocido autor dice que fundó dicho cenobio en 1796 [3].

Lo cierto es que, acaso por la indudable simpatía que, como carmelita, debía tener hacia todo lo que fuera de su Orden, o más probablemente porque la arquitectura de la iglesia de Santa Teresa le agradaba y podía servir a sus propósitos, dio comienzo el Arzobispo San Alberto a las obras valiéndose de una copia de los planos de aquella. Con su dinamismo y el conocimiento que tenía de la pesada máquina burocrática, no esperó las licencias necesarias, e inició los trabajos interín se tramitaba la aprobación. Desgraciadamente, el expediente no dice el nombre del autor de Santa Teresa, que en segunda instancia, vino a serlo también de San Felipe Neri; en compensación, recoge unas curiosas críticas de carácter técnico formuladas por el ingeniero militar José García Martínez de Cáceres, de destacada actuación en la capital del Virreinato.

El expediente comienza así:

"Ex$^{mo.}$ mío y de mi maior respeto. Ya me tiene V. Ex$^{a.}$ en esta Capital siempre suio, como en todas partes. Remite a V. E$^{xa.}$ el adjunto oficio, este Cavallero Presidente los Planes de la Yglesia de Padres de S$^{n.}$ Phelipe p$^{a.}$ la aprobación de ellos en essa Superior Junta segun la Ordenanza de Intendentes, la que nunca entendí que podía hablar con edificios que se lebantan con expresa licencia y Cédula del Soberano, y a costa del mismo que la pide e impetra, qual es esta Yglesia de S$^{n.}$ Phelipe, como V. E$^{xa.}$ vera por el mismo oficio del S$^{r.}$ Presidente, y tal ha sido el dictamen de los Letrados con quienes he consultado el punto, pero ha prevalecido el sugerido p$^{r.}$ este Asesor de la Presidencia tal vez p$^{r.}$ darme que sentir, y p$^{r.}$ demorar mis deseos y prevenciones, y a que he cedido p$^{r.}$ evitar ruidos de que soi enemigo.

Por lo tanto, estimare que si el dictamen de V. E$^{xa.}$, el de ese S$^{r.}$ Regente, y el del Asesor de V. E$^{xa.}$ fuesse el mismo que el de estos Letrados consultados por mi, me lo participe p$^{r.}$ este correo inmediato, y guando nó, espero merecer de V. E$^{xa.}$ que tomando este negocio por suio, y p$^{r.}$ de San Phelipe Neri, disponga y mande que a buelta de correo se me despache la aprobación; pues bajo de este supuesto, y con la tácita o presumpta licencia de V. E$^{xa.}$ y la de esos Señores, quedo ya desde que llegué a esta Ciudad aprontando materiales y abriendo las Zanjas para los fundamentos, dispuesto a enmendar cualquier defecto que se advirtiese en los Planes, que son los mismos con que se acaba de erigir la primorosa Yglesia de S$^{a.}$ Theresa de Cochabamba.

Espero este nuevo favor de V. E$^{xa.}$, p$^{r.}$ cuia vida quedo rog$^{do.}$ a Dios: La Plata y Octubre de 1794

Jsph. Ant$^{o.}$ de S$^{n.}$ Alberto
Arzob$^{o.}$ de la Plata.

A mi apoderado Bolaños prevengo que si V. E$^{xa.}$ le dice que los Planes pasan a la Junta Superior p$^{a.}$ su aprobación, corra los pasos, las diligencias y gastos = Estimaré que V. E$^{xa.}$ se 1o avise.

M.Y.S.P. == Paso a manos de V. S. los Planes de la Yglesia de Padres de S$^{n.}$ Felipe Neri, que ha de erigirse a mi costa con la licencia dada por el Rey Ntro Señor a representación mia, acompañada con la de esta R$^{l.}$ Aud$^{a.}$ y la de ambos Cavildos Eclesiástico y Secular, cuya R$^{l.}$ Cédula para, una en manos de V. S. y otra en poder del Cavildo Secular, pa que remitiéndola a la Junta Superior de Buenos Ayres con su aprobación pueda darse principio y conclucion a una Obra tan del servicio de Dios y del Rey, supuesto que la Casa del S$^{r.}$ nuevo Dean D$^{n.}$ Manuel de Roxas y Argandoña está donada por él, y admitida por S. M. p$^{a.}$ tan piadoso fin ==Nuestor S$^{r.}$ gde a V. S. m^{s} añ^{s} Plata y

Octubre 23 de 1794 == Fr. Jph Antonio de S$^{n.}$ Alverto Arzobispo de la Plata == M.Y.S.P. de esta R$^{l.}$ Aud$^{a.}$ de Charcas.

Exmo S$^{or.}$

Haviendo obtenido el M. Rdo Arzobispo de esta Metropoli por R$^{l.}$ Cedula dada en el Pardo a 12 de Marzo del año pasado de 1787 el correspondiente permiso de S.M. p^{a} fundar en esta Ciudad un Colegio de Niñas Huerfanas educandas, una Casa de Clérigos de S$^{n.}$ Phelipe Neri, y un Hospicio de Pobres, con tal que no emprehendiese a un mismo tiempo estas Obras, sino que empezando por la Casa de Huerfanas, y teniendola enteram$^{te.}$ perfeccionada, siguiese con los otros establecimientos uno en pos de otro, ha llegado el caso de que por aver tiempo há concluido el primero en que se dejan sentir con utilidad y júbilo de este Público los buenos efectos del infatigable celo de dho Prelado, quiere continuar con la fabrica de la Yglesia que ha de servir pa *la Casa de Clérigos de S$^{n.}$ Phelipe Neri.*

En consequencia me ha pasado con el oficio, de qe acompaño copia, los dos dibujos de los Planes alzados y Cortes de dha Yglesia, los que dirijo a V. E. a fin de que vistos en la Junta Superior de R$^{l.}$ Hacienda, segun está prevenido por el Art. 66 de la R$^{l.}$ Ordenanza de Intendentes, se dé la aprovación necesa. y con ella tenga principio una Obra tan recomendada.

Dios g$^{de.}$ a V. E. m$^{s.}$ añ$^{s.}$ Plata 25 de octubre de 1794.

Exmo S$^{or.}$

Joachim del Pino.

A continuación se ordena pasar los documentos a informe del ingeniero José García Martínez de Cáceres. Era éste un destacado técnico, oriundo de Alicante, con larga actuación en España y África antes de su traslado a Buenos Aires, en el año 1785. El dictamen del Ingeniero Martínez de Cáceres es

interesante, por cuanto las objeciones que hizo revelan a un hombre conocedor de su oficio, a tal punto que se aceptaron y realizaron las modificaciones sugeridas, por lo menos en lo substancial. Su informe decía:

*Exmo S^or.^*

Consiguiente a lo q^e^ V. E. se sirve prevenirse en oficio del 17 del cte p^a^ q^e^ informe al tenor del Proveido de la Junta Sup^or.^ lo que se me ofrezca, en razon del expte promovido por el M. R. Señor Arzobispo de Charcas, relativo a la construcc^n.^ de una Iglesia Oratorio de S. Felipe Neri, cuyo Plano y Prospecto acompaña al referido expediente: Digo que sin embargo q^e^ los Planos q^e^ expresan el pensamiento consistentes en el Plano orizontal o planta ignografica y Prospecto o vista de la Portada del edificio no ministran todos los conocim^tos.^ requeridos para demonstrar el orden de arquitectura que se intenta establecer en lo interior de la referida I^ga.^ pues devian acompañar dos Perfiles Magistrales cortados por la longitud de ella y por la latitud, o a lo menos el primero para demonstrar todas las partes necesarias aunque el autor señala por nota la altura de los Pilares y especie de Bóveda que sin duda es la apuntada o Capialzada q^e^ llama de punta de diamante usada en el or^n.^ gótico, con todo se biene en bastante conocimiento, y de consiguiente hallo que la Longitud de la I^ga.^ tomada desde la p^te.^ inter^or.^ de la Puerta hasta el arco toral del Presviterio, q^e^ consta de 41 varas 2 palmos, no guarda proporcion con la latitud que solo tiene 10 varas 3 1/ *palmos no estando segn. reglas. Por otra parte parece q^e^ el autor pone la media Naranja sobre el mismo Presvit^o.^, practica que no he visto hasta el presente puesta en obra: en esta conseq^cia.^ soi de sentir quedarían eludidos estos defectos construiendo la media Naranja como se acostumbra sobre los Altares 4 y 4 dando el grueso correspond^te.^ a los arcos que siguen al efecto, y así podría reducirse el Presbit^o.^ ó Capilla Mayor a la mitad de su longitud, con cuyos medios no será tan visible al expr^da.^*

desproporción, estando seguro de que si se executase la Igl$^{a.}$ en los términos que se propone sería mui notable la deformidad que ofrecería a la vista: Que es quanto se me ofrece decir en el assumpto - Buenos Ay̅res 12 de diz$^{bre.}$ de 1794.

Exmo S$^{or.}$

Josef Garcia Martinez de Cáceres.

Siguen luego algunos trámites oficinescos, y termina el legajo con la aprobación de los planos, siempre que se rectifiquen los mismos según lo indicado por el mencionado técnico. En parte así se hizo, quedando en definitiva San Felipe Neri con cuatro tramos en la nave (tres cubiertos en bóveda de arista y uno algo menor, en cañón con lunetos); a continuación la cúpula, y finalmente el presbiterio reducido al espacio estrictamente necesario para el altar.

Es de hacer notar que los planos remitidos por el Arzobispo San Alberto (*figuras Nos. 5 y 7*), no eran exactamente iguales a lo realizado en Santa Teresa de Cochabamba, pues ésta tiene sólo tres tramos con bóveda de arista, luego la cúpula, y a continuación un pequeñísimo tramo más, donde escasamente cabe el altar mayor. De tal modo, San Felipe Neri resultó más largo aún que Santa Teresa, contraviniendo lo que sobre proporción o relación entre el largo y el ancho dijera el ingeniero García Martínez de Cáceres. La sacristía también fue modificada al ejecutarse la obra, reemplazándose las dos cúpulas que figuran en el proyecto por bóvedas de arista, más un pequeño agregado cubierto en cañón, para ubicar la cajonería. En Santa Teresa el sitio de la sacristía está ocupado por el coro bajo, como es costumbre en los conventos de monjas con clausura. Ambos templos tienen coro alto, ubicado sobre el primer tramo de la nave. La cúpula se trajo algo más adelante de lo que indicaba el plano original, pero no

todo lo que sugería García Martínez, con lo que prácticamente el presbiterio quedó debajo de la cúpula, disposición que el citado técnico decía serle totalmente desconocida.

Los altares de San Felipe Neri están decorados con pinturas que indudablemente se deben a Gumiel, el autor de los cuadros de Santa Teresa de Sucre, según dice Abecia[4]. El profesor Wethey, de la Universidad de Michigan, ha clasificado esas pinturas como mediocres obras académicas españolas, con alguna influencia de Tiépolo.

La fachada proyectada sólo se respetó en parte, a tal extremo que cabría preguntarse si no se trata de un simple anteproyecto que luego no fue utilizado. La puerta de medio punto es igual a la del dibujo; en cambio la ventana del coro fue sustituida por una de arco escarzano. Las pilastras corintias cedieron su lugar a unos gruesos machones cortados a mitad de altura por un rudimentario entablamento, y el arco escarzano estribado entre ellos, a la altura de la cornisa, se transformó en otro medio punto apoyado sobre impostas, de modo más clásico. Dos curiosas torrecillas, que aunque de menor tamaño, también aparecen en Santa Teresa de Cochabamba, coronan dichos estribos y abrazan una espadaña de ojo único, en lugar de triple como figura en las trazas.

Finalmente, un detalle que llama la atención al recorrer el convento es el múltiple uso de cerámica vidriada, de color verde, en jarrones, bichas, balaustres, gárgolas y otros elementos decorativos. El origen andaluz es indudable, pero en nuestro caso nos interesa destacar que esos motivos también aparecen en la arquitectura civil de Salta, especialmente en el Cabildo, parentesco debido a la vinculación que hubo entre Sucre y nuestra ciudad norteña en la época colonial. Ambas poblaciones se comunicaban por el valle de Tarija, eludiendo el pesado camino del altiplano que pasaba por Potosí. El intercambio fue tan intenso que aún perduran apellidos comunes en familias de rancio abolengo de una y otra ciudad; las clásicas empanadas que sirven a todo

huésped de Sucre se llaman salteñas, y los perillones del histórico Cabildo de Salta son reedición, en tono menor, de los que coronan el convento de San Felipe Neri.

MARIO J. BUSCHIAZZO

NOTAS

[1] ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN; *Justicia:* Legajo 32, Expte. 936.

[2] MARTÍN S. NOEL y JOSÉ TORRE REVELLO: *Contribución documental a la historia del arte colonial hispano americano,* en II Congreso Internacional de Historia de América, tomo III, página 545.

[3] Debo este dato, así como varias de las fotografías que se reproducen, a una gentileza del Profesor Harold E. Wethey, de la Universidad de Michigan.

[4] VALENTÍN ABECIA: *Historia de Chuquisaca,* Sucre 1939, pág. 421.

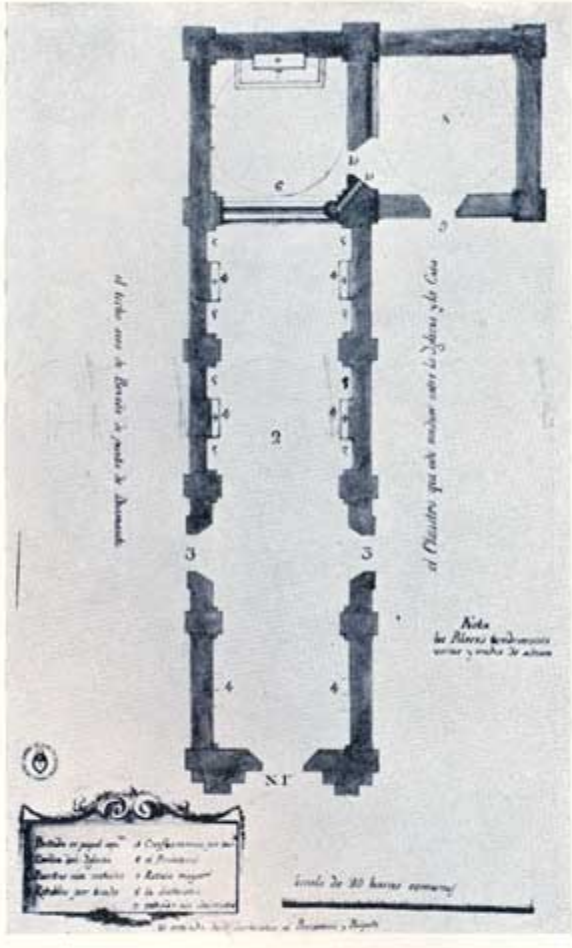

Fig. 5.—Planta proyectada para el templo de San Felipe Neri, en Sucre.

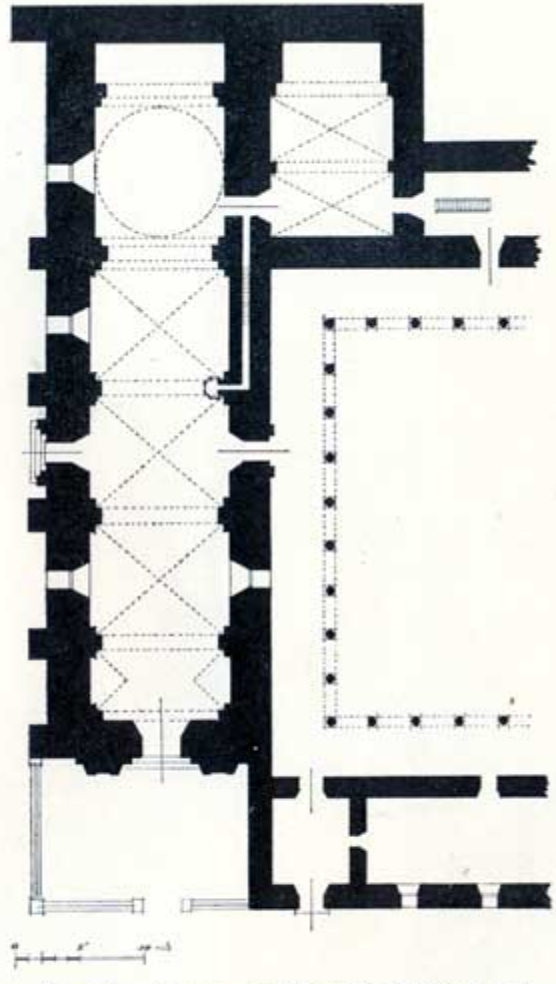

Fig. 6.—Planta del templo de San Felipe Neri, en Sucre. Relevamiento del Arq. Mario J. Buschiazzo.

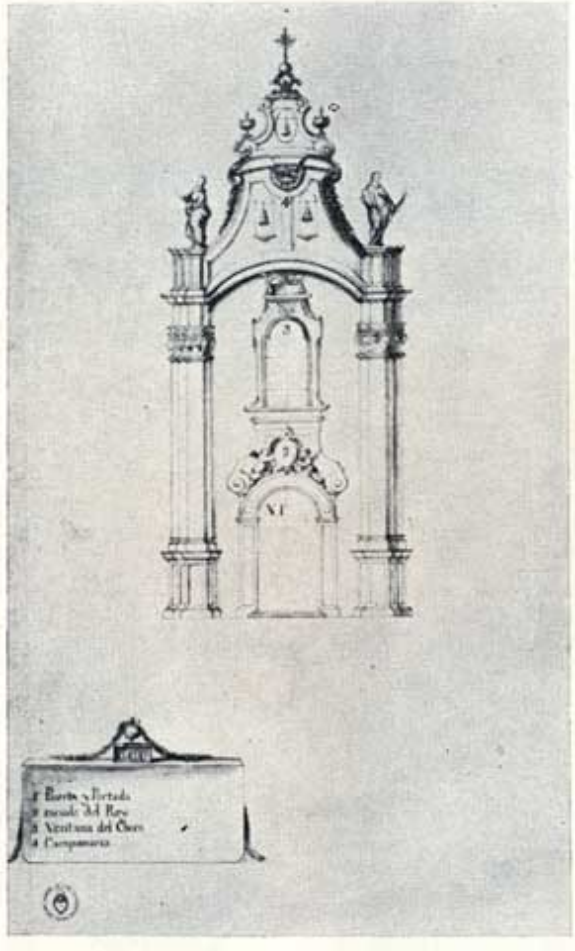

Fig. 7.—Fachada principal de San Felipe Neri, según el proyecto conservado en el Archivo General de la Nación.

Fig. 8.—Fachada de San Felipe Neri, de Sucre.
(*Fot. del Arq. Mario J. Buschiazzo*)

Fig. 9.—Interior de San Felipe Neri, de Sucre.
(Fot. H. E. Wethey)

Fig. 10.—Interior de Santa Teresa, de Cochabamba.
(Fot. H. E. Wethey)

Fig. 11.—Azoteas y torres de San Felipe Neri, de Sucre.
(Fot. del Arq. Mario J. Buschiazzo)

Fig. 12.—Claustro y cúpula de San Felipe Neri, de Sucre.
(Fot. del Arq. Mario J. Buschiazzo)

LA ESTETICA DE SAN AGUSTÍN

Es útil una consideración sin prejuicios del caudal del saber estético hasta el presente en cuanto sea posible abarcarlo, y no conviene una exagerada simpatía por lo actual ya que la última palabra, por última no ha de ser necesariamente mejor. Suponer que una concepción autorizada moderna lleva implícito lo más valioso del pasado es aceptable, porque supone cierto simpático optimismo, pero carece de rigor racional porque la verdad es ajena a esto. Y si bien cabría pensar que las innumerables intuiciones de lo estético vividas por la filosofía hasta hoy aumentan la probabilidad de la certeza; a lo mismo también podríase argumentar que es mayor el número de problemas referidos al principal de la esencia o existencia del objeto estético, ante la contemplación y los análisis ulteriores del mismo. Por lo cual, si se ganó en experiencia, con la misma se impone otro criterio del complejo problema.

No puede separarse la Historia de la Estética de la historia de los sistemas filosóficos. Cada doctrina está impregnada o del carácter del sistema filosófico general de su autor o de alguna tendencia característica de la época. De acuerdo a ciertos principios y con fines didácticos pueden concebirse sin embargo algunas épocas, aclaratorias del heterogéneo desenvolvimiento de las teorías estéticas en la historia.

Desde los primeros enunciados sobre el tema de la belleza, el arte o las artes hasta la época de aparición de la filosofía moderna, tales especulaciones,

aún habiendo sido preocupación de eminentes filósofos, todavía no habían alcanzado a dejar presupuesto el ámbito de la disciplina estética. En la teoría de quién se halla claramente expresado el tránsito hacia la Estética tal como la entiende el mundo moderno es difícil establecerlo. Y si las originalidades en este particular se diluyen en precursores, el carácter de original va perdiendo entonces evidencia por volverse atisbos aislados en el cuerpo de las doctrinas de los autores; hasta tal punto lejanas a veces, que se reducen a párrafos referidos principalmente a temas distintos a los de la doctrina de la belleza. Es menos sutil negar hallazgos a los antiguos que exagerar las intuiciones tan determinantes del límite de lo estético por parte de algún moderno, aunque se corra el riesgo de suponer con más rico contenido del que tenían a los conceptos de aquéllos.

La historia del pensamiento estético es, en cierto sentido, aunque parcialmente, la historia del pensamiento humano, por cuanto y así fuera o haya quedado vagamente expuesta, la estética existió siempre, desde que hubo sentimiento y razón: sentimiento de lo bello natural y de la obra de arte, y razón para jugar tal sentimiento. Los orígenes más remotos de la literatura estética hállanse en la literatura (poesía) misma y posteriormente en la crítica del arte. Desde este principio a los juicios metafísicos de la Filosofía Griega que elevaron a la inmortalidad los objetos del pensamiento "belleza" y "arte", media un tiempo sin testimonios históricos apenas. Esta lejanía y la condición de ser la estética en su última instancia cultural una relación natural entre el arte, el pensamiento estético y una humanidad que vive y juzga lo bello y lo artístico, hacen que no pueda ser reconstruido aquel remoto pasado.

La Estética hócese más asequible en la época moderna para su comprensión cultural, especialmente en lo que se refiere a su autonomía. Recién a la historia de la Estética como disciplina autónoma, conviene una interpretación genética.

El Cristianismo, que por obra de San Agustín, padre de los místicos medievales, habría de conservar el gran pensamiento griego redivivo, tuvo en menosprecio, por boca de Tertuliano, Orígenes, San Justino, Clemente Alejandrino y toda la patrística, a la belleza corporal y abandonada su filosofía, hasta el momento en que se concibió educativamente que el goce de la hermosura terrena podía ser preparación para el de la divina; que sobre ello versan los argumentos estéticos de la primera literatura cristiana.

A quien tuvo por hermosas las cosas pero por más hermoso a Dios no se lo puede separar de su idea principal teológica. El número es también principio estético en San Agustín y se encuentra en Dios, libre de medida y número, realizado, porque en El reside la verdadera semejanza e igualdad, la verdadera y primera unidad, e incluye los primeros números o arquetipos de cosmos *(De vera religiones liber unus, c. XXIX,* n. 55 - c. XL n. 75) *Nada hay ordenado que no sea bello (De ver. rel.,* c. XLI. n. 77) dice, y agrega: *todo orden proviene de Dios (De ver. rel., c.* XL, n. 77). Se ha objetado que en Dios no puede verificarse la belleza como orden, si por éste se entiende orden de partes ordenadas [1]. El santo ha previsto la objeción cuando expuso: *Donde todas las cosas son buenas no puede haber orden, pues allí se da la suprema igualdad que ninguna ordenación requiere (De ordine II, c. I,* n. 2) y su respuesta al advertir que en Dios, donde se compenetra el número sin número de esos atributos, se hermanan las múltiples perfecciones con la misma unidad, constituyéndose la belleza *(De Trinitate VI, cc. VI, VII, VIII,* nn. 8, 9; XV, cb. n. 8).

La Estética de San Agustín está inmersa en todos sus escritos. Expresamente la desarrolló en su juventud en *De pulchro et apto y* veinte años después en sus *Confesiones (IV-13),* dice: *...Esta consideración que brotó en mi alma (la de lo perfecto bello y la de lo apto), naciendo de lo íntimo de mi corazón, me obligó a escribir los libros "de lo hermoso" y "de lo conveniente" que me*

parecen fueron dos o tres. Vos Dios mío, lo sabéis que yo no me acuerdo porque no los tengo, ni sé cómo se me han perdido.

De su primera Estética se han hecho intentos de reconstrucción por medio de otros escritos del Santo pero su verdadera idea de la belleza ha de buscarse en la literatura posterior a su conversión. Algo de *De pulchro el apto* seguramente perduró luego a través de su inmensa obra. En *De ordine,* su segunda estética [2], se continuarían ideas como las de *relación y unidad* y en *Confesiones (IV, 15)* definía lo *hermoso,* distinguiéndolo de lo *conveniente,* diciendo: que aquello era lo que por sí mismo agradaba [3]. En la diferencia entre lo bello, con valor por sí mismo, y amado desinteresadamente, y lo útil, San Agustín afirma modos de interpretación estética que habrían de alcanzar singular importancia en el destino de la ciencia de la belleza.

Para San Agustín lo subjetivo estético finaliza por grados en la contemplación de los números divinos; pero por medio de la razón y no de los ojos, ya que, como Platón, pensaba que la filosofía supera a la poesía..

En cuanto al Arte, San Agustín no lo insume absolutamente en la belleza; le atribuye también una consideración distinta. Su fuente es platónica y plotiniana. Como el primero, menosprecia el arte, imitación, ante la naturaleza; como Plotino, supone que la creación data de la participación de lo divino en el acto creador, en el alma del artista. Dios es para San Agustín el gran artista, el primero; su obra no tiene igual, aunque los hombres reciben de El sus relativos poderes creadores. El arte, que consiste en un acuerdo de relaciones numéricas, no cambia, como la razón de esas relaciones, pero su vida está en el alma del artista, que vive.

FERNANDO MOLINÉ

N O T A S

[1] *G.* LAHOUSEE, *Praelectiones logicae, et ontologicae, p. 588,* Lovanii, 1889; en L. REY ALTUNA, *¿Qué es lo bello?, Introducción a la Estética de San Agustín, p. 93,* Madrid, *1945.*

[2] K. SVOBODA, *L'Esthetique de Saint Augustin et ses sources, p. 47,* Brno, *1933.*

[3] *Decere fue* traducido de este modo por E. ZEVALLOS. REY ALTUNA no cree equivocarse al traducirlo amar, por cuanto para ello se apoya "en el concepto agustiniano del amor como tendencia a lo bello" *(Conf. IV, 13; De Musica VI, C.* XIII, n. *38). Cf.:* REY ALTUNA, ob. cit., p. *156.*

UN INFORME DE FERNANDO GARCIA DEL MOLINO

Hijo de padre español, Agustín García del Molino, y de madre criolla, Carmen de la Torre, Fernando García del Molino, no obstante haber nacido en Santiago de Chile, en 1813 [1] es, por su arraigo en nuestra patria, a la que fue traído contando apenas seis años de edad, un pintor argentino. Todavía no se ha escrito el estudio serio y definitivo sobre este artista, que contemple no sólo su vida sino también su vasta producción pictórica, pues son aun desconocidas muchas de sus obras. El examen detenido de éstas permitirá formular el juicio sereno e imparcial sobre el *pintor de la Federación, y* se estará entonces en condiciones de colocarlo, sin duda, en uno de los lugares destacados de la historia artística argentina.

En el Archivo de la Curia Eclesiástica, de Buenos Aires, hallamos hace tres años un curioso petitorio y un informe firmado por Fernando García del Molino, referente a un Ecce Homo, que existía en la sacristía de la iglesia de la Merced. Era un óleo pintado por Manzoni, y que, según el cura párroco, merecía *la reprobación de muchas respetables personas por la desnudez poco honesta de la imagen* [2].

El párroco, Dr. Antonio Rasore, teniendo en cuenta esta circunstancia, solicitó del superior, el 9 de junio de 1876, la autorización necesaria para enajenarlo, en virtud de que había *una persona interesada dispuesta a dar por él lo que fije un perito en la materia.*

El arzobispo, monseñor Federico Aneiros, creyó conveniente no desprenderse del cuadro y así lo hizo saber al párroco, aconsejándole buscara un artista hábil que lo compusiera decorosamente.

El 4 de agosto, el Pbro. Rasore insistió nuevamente en sus intentos, afirmando haber consultado al Sr. García del Molino y a otros artistas, los cuales opinaron *que una mano extraña podría hacer desmerecer el valor artístico y comercial del cuadro.*

Adjuntaba el mencionado sacerdote el informe presentado por García del Molino, que transcribimos totalmente, por parecernos interesante, ya que en él se vierten conceptos referentes a la pintura y nos hace conocer las ideas artísticas sostenidas por el autor del retrato de don Jaime Villarasa.

Buenos Ay[re]s, Julio 29 de 1876.

Sr. Cura de la Parroquia de la Merced
Pbro. Dr. Antonio Rasore
Señor

Cumpliendo con su encargo, de valorar artística y comercialm[en]te un cuadro que existe en la Sacristía de su Iglesia Parroquial, que, se dice, representa un "Ecce Homo" y le dé mi dictamen a su respecto, antes de consignarlo, me permito exponer previamente algunas consideraciones sobre el Arte de la Pintura, para justificar mi opinión.

Este arte es tan complejo y abraza tantos ramos que casi es imposible que un solo Artista pueda ejercerlos todos, pero sí aun ser excelente en dos o

tres de los muchos que admiten esa denominación. Así, es admirable el genio de Miguel Angel, porque fué eximio en el Dibujo, la Arquitectura y la Escultura, aunque fué un mal colorista y algo pagano en sus cuadros. Sus Cristos tienen más el aspecto de un Júpiter, que el modelo de la resignación y humildad N[uest]ro Señor Jesucristo, y sus Vírgenes, figuras grandiosas, pero que más bien traen a la mente más Minervas o Vestas que la castidad y pureza de María Santísima.

El Ticiano dibuja mal, pero componía con increíble facilidad, retrataba bien y ha sido el mejor de los coloristas.

Rafael era excelente dibujante, buen compositor y sus cuadros eran rigurosam[en]te sujetos a la verdad y la historia y daba a sus figuras los caracteres morales que debían representar de un modo gracioso y original y con todo era mal paisajista y no muy exacto en la perspectiva.

Murillo, cuya fama aumenta cada vez más, pintó mucho en sus primeros años de pacotilla, p[ar]a la América, pero después que se hizo conocer, ya no hizo sino las obras maestras, que hacen el encanto del Mundo Artístico, mientras sus cuadros de su primera época, están lejos de tener tanta estimación.

Por lo dicho, se ve que para valorar un cuadro, es preciso no sólo tener en cuenta el nombre del autor, sino otras muchas circunstancias especiales y sobre todo saber cuál fué su cuerda, *es decir en que fué perfecto.*

Si se me presentase un paisaje comprobado ser de Rafael, lo estimaría como una curiosidad, de mérito como recuerdo de su autor, pero como mero paisaje, sé que infinitos pintores antiguos y modernos lo han hecho mejor que él. Del mismo modo es de necesidad juzgar de los demás Pintores. ¿Quién que vea las cabezas de los cuadros pintados por Carlos Dolce, no admira los místicos caracteres que supo dar a sus santas imágenes, aunque nunca se extendió a más de medios cuerpos? ¿Quién no se siente movido a devoción

contemplando la santa y mística sencillez de los cuadros del Beato Juan de Juanez? ¿Quién no siente que la Asunción de la Virgen de las Vírgenes, no debía ser de otro modo q[u]e como la pintó el gran Murillo?

Cuando se ve un paisaje de Salvator Rosa, se cree estar delante de riente salida del sol, con sus brillantes y nacarados colores, o admirando la agreste naturaleza en las montañas, precipicios y cavernas tal como él las supo pintar.

Todos los grandes Artistas que han legado sus cuadros junto con su fama a las edades posteriores, es porque sólo han pintado aquello para que Dios o la naturaleza los había dotado.

Dicho pues lo anterior, vamos al cuadro en cuestión, pintado por el Señor Manzoni.

Este Artista es excelente colorista, sobre todo en la naturaleza muerta, como flores, frutas, peces, etc., también es bueno en cuadritos de la Edad Media, pero no es buen dibujante y en materia de cuadros religiosos no tiene un ápice de este sentimiento.

He visto una Trinidad que le encargó el Sr. Costa, en que la cabeza del Padre Eterno, era una excelente cabeza de un viejo crapuloso y borracho y el Cristo un sucio y vigoroso changador, de modo que el Sr. Costa no pudo darle el destino que deseaba.

Vi también una Concepción, que podría representar todos los vicios de una mujer, menos la castidad y pudor hermanados con la más profunda humildad, que debía presentar en ese momento la S[an]ta Virgen.

Así que este Artista, excelente en otras cosas, en el estilo religioso está fuera de su cuerda, *como lo estaría para pintar de miniatura o al esmalte.*

Por las anteriores consideraciones me he abstenido en cuestiones q[u]e este Señor ha tenido con particulares, de servir de Juez o de Arbitro porque no se creyese que obraba por celos de artista, dando mi fallo

desfavorable, ahora que ya no temo que ésto suceda, hablo con entera libertad de conciencia.

Este cuadro, Señor, creo que todo podrá representar menos un "Ecce Homo", y hasta creo que peca por representar todo lo contrario -una indecencia-. El Cristo fué presentado al pueblo Judío después de azotado y maltratado con toda clase de crueldades, de pie, con la corona de espinas, la capa de púrpura, la caña en la mano, por ironía de la calumnia de que le acusaban de querer ser Rey. Cristo tenía entonces 33 años, era el tipo de toda humana perfección, física y moral, y ¿qué se vé en este cuadro? Un hombre ordinario, mostrando al centro del cuadro, como asunto principal, toda una espalda y nalgas con una sábana blanca y ni una sola llaga y ni una sola gota de sangre.

El que parece Pilatos será todo lo quese quiera menos el Jefe Romano, en la actitud extraordinaria de ese momento supremo, de decir al Pueblo deicida: ¡He ahí el Hombre! ¿No os mueve a compasión? ¿No le veis azotado, escupido, escarnecido, aporreado y que todo lo sufre sin exhalar un quejido? ¿No veis que éste no puede ser el ambicioso revolucionario q[u]e pretendeis, *etc.*

Es cierto que el colorido es armónico, que es tocado con maestría y que a pesar de la fealdad del rostro y grosería de los pies, nada pierde en valor comercial p[ar]a los apasionados al nombre del artista Sr. Manzoni, y que si se lo encargasen a éste no le pintaría por menos de quince o veinte mil *p[eso]s m/c y que por tanto no sería caro p[arfa los aficionados venderlo por* diez mil *p[eso]s m/c, porque con esa cantidad o* menos *se podría obtener un* Ecce Homo *más digno de estar en una Iglesia católica, o que a lo menos nos inspirase sentimientos de devoción o de piedad, como deben ser las Imágenes según el Tridentino.*

Con esto he creído llenar, en conciencia su encargo, como se lo prometí y deseando que le sea de utilidad tiene el honor de saludar a Vd. Y. B. S. M.

F[ernan]do García del Molino

A pesar de las razones expuestas por el pintor y el P. Rasare, Monseñor Aneiros no concedió el permiso solicitado y de su puño y letra son las palabras siguientes, escritas en la nota del cura de la Merced: No *puedo dar la licencia. Más vale ser pobre q[u]e ofender a Dios o ser instrumento de una ofensa.*

¿Cómo se solucionó el problema? El cuadro, de acuerdo a la disposición del diocesano, no pudo venderse y según el criterio de los entendidos debía dejarse tal cual estaba, pues toda añadidura lo perjudicaría. Suponemos entonces, que la tela fue retirada de su colocación, pero no sabemos cuál ha sido su destino, pues el viejo templo de la Merced no guarda ya la pintura de Manzoni.

ADOLFO LUIS RIBERA

N O T A S

[1] En 1944, visitando el Convento de San Francisco de Buenos Aires, conocimos un cuadro de García del Molino, desconocido hasta entonces. Está colocado en el refectorio y representa a Santa Coleta. El valor de esta tela radica sobre todo en los datos biográficos que aporta, los que contribuyen a dilucidar el problema de su origen y formación.

En un libro colocado sobre la mesa del altar, se halla escrito lo siguiente:

"1859, 1° de octubre. Víspera de la consagración del Reverendo P. frai Nicolás Aldazor, presidente de este Convento de S[a]n Francisco, como obispo de Cuyo; obsequió este cuadro a esta Yglesia el pintor por amor a aquél y en memoria de su finada madre D[oñ]a Carmen de la Torre, natural de Santiago de Chile, donde nació también su hijo, el pintor, el 13 de marzo de 1813. No estudió con ningún maestro".

El cuadro lleva la firma del artista en la parte inferior, en el ángulo izquierdo: "Fdo. García del Molino/lo inventó y pintó 7bre [sic] 1859".

[2] *Archivo de la Curia Eclesiástica,* Buenos Aires, *Secretaría, Parroquia de Nuestra Señora de la Merced, 33 a.*

LA VIVIENDA COLONIAL PORTEÑA

Quizás la natural simpatía que fluye de las cosas sencillas, o acaso la circunstancia de haber nacido yo en el antiguo barrio del Alto de San Pedro, donde transcurrió buena parte de mi infancia, me inspiraron ese interés acendrado y constante hacia el tema que hoy pretendo enfocar.

Alcancé, siendo niño, a vislumbrar el encanto de los patios anchos y floridos, tras las cancelas de complicada herrería, ámbitos de luz y color que el progreso perdonaba todavía a Buenos Aires del Sur.

Gran nobleza y dignidad posee la casona solariega que albergó a nuestros mayores.

Adivínase ilustre prosapia recatada bajo el enjalbegado de sus muros lisos y casi desnudos de toda ornamentación; su planta, su alzada, me refiero a la vivienda que produjo el período que llamaré *latericio* del siglo XVIII, denotan a las claras que se trata de un noble producto de trasplante, con los naturales cambios introducidos por la influencia del medio social y geográfico.

Es evidente que el tono en que se desenvuelve nuestra arquitectura colonial privada, es humilde y menor, y dicha modestia se acentúa en Buenos Aires, antigua, *tierra de lo indiferente,* ante la cual las carabelas pasarían de largo, si no fuera porque alentaba el mito y la quimera del oro.

Por otra parte no debemos olvidar, y ello dice de manera elocuente acerca de la pobreza del medio, que la aparición de la teja y del ladrillo, se señalan con piedra blanca en los fastos de nuestra arquitectura primigenia.

A mi modo de ver, y esto reza con el espíritu que plasmó nuestra vivienda colonial, ella trasunta el fuerte concepto nuclear de la familia porteña a la que albergó, así como la religión de los penates, el culto privado de la ciudad antigua, configuró la *Domus latina,* bajo la autoridad omnímoda del *Paterfamilias.*

Sabemos que la religión juega en forma preponderante y casi absoluta en el origen de las formas distributivas de la vivienda greco-romana de la antigüedad, de la cual nuestra casa colonial desciende en última instancia.

Hallamos así que ambas arquitecturas, la helena y la romana, contraen una deuda altísima con el panteón de los viejos dioses.

El culto público que se rinde a las grandes deidades se oficiará en el templo que se les construye y dedica a ese fin.

La vivienda privada, por otra parte, rodeará el altar donde la llama eterna cela el culto de los lares o penates.

De ahí que ese altar sea un pequeño núcleo o protoplasma que aglutinará luego con fuerza de polo magnético todos los elementos constitutivos de la casa antigua.

La familia, dice Fustel de Coulanges, *que por deber y religión permanece agrupada alrededor de su altar, se fija en el suelo como el altar mismo, la idea del domicilio surge naturalmente, la familia está adscripta al altar, el hogar al suelo* [1].

La religión de los dioses familiares dio pues forma a la vivienda antigua de griegos y romanos. "La unidad de familia" también religiosa y profundamente solidaria, concretó la casa solariega porteña, y lo más notable, si se las compara, es que ambas se conservaron como tipos independientes hasta que el crecimiento y la aglomeración urbana vinieron a superponer los núcleos originales, congestionando la Roma de Augusto y la Buenos Aires del siglo XVIII y comienzos del XIX.

En el primer caso, el romano, la "Domus", unidad pura que rige el "pater familias", alternará con la "ínsula", agrupación de viviendas de planta más complicada y promiscua, parecida a nuestras actuales casas de pisos. Una estadística del siglo IV asignaba a la Ciudad Eterna 4.900 *Insulas y* 1.790 *Domus.*

En Buenos Aires se levantaron los *altos,* viviendas donde comienza a primar el concepto de verticalidad sobre la horizontalidad plena y franca de las viejas casonas.

En ambos casos quedaba un recurso para quienes, molestos con los ruidos de la ciudad, quisieran cobijarse en el antiguo y añorado silencio. La campiña romana ofrecíase como una liberación para los espíritus latinos que allí instalaron sus "Villas" recatadas y tranquilas, mientras no las perturbara la algarabía de las fiestas saturnales.

La pampa cercana a nuestra aldea de entonces, brindó asiento a las *quintas porteñas,* donde los patricios y pudientes de la época se sustrajeron al ajetreo ciudadano.

A través de España, provincia íntimamente romanizada, nos llegará el tipo esencial de *domus latina.*

Pese a las aportaciones de detalle, musulmanas, mudéjares y barroco-andaluzas, la planta del *tipo madre* que rige nuestra casona solariega, se mantendrá romana en esencia -valga el símil- latina en el cuerpo, aun que influenciada en la vestimenta, que logró alterar la mudanza de los estilos.

Si bien han trascendido solamente dos tipos de viviendas urbanas latinas, la clásica *domus* descripta por Vitrubio y que Pompeya conservó bajo el aluvión de lava, y la *ínsula* descubierta recientemente en la dinámica Ostia, debió existir, como en lo griego, una gama de valores tan rica como lo hace suponer la importancia variable de los centros urbanos y la fortuna de quienes los construyeron.

El tipo clásico, de atrio y peristilo, que se ejemplifica en Pompeya, es el que se acomoda cabalmente a la *individualidad* de la familia romana; en él rigen imperiosamente la *extensión horizontal, la introversión y la función específicamente determinada* de todos los ambientes (tablinum, atrium, cubícula, triclinium, posticum, vestibulum), y en esto se le asemeja notablemente nuestra casa colonial porteña.

Según Guido Calza, *éste es el principal inconveniente para que no se convierta en la habitación de todas las clases sociales, cuando las ciudades se fueron poblando densamente y comenzó a advertirse la escasez de espacio* [2].

La imposibilidad de adaptar la *domus* tradicional a una superposición de ambientes dio motivo, en una fecha imprecisa, a la construcción de un tipo completamente distinto.

Este tipo fue la *ínsula,* cuyas características principales fueron la *verticalidad,* causada por su elevación en pisos; la *extraversión,* por iluminar la mayoría de sus ambientes mediante la adopción de ventanas en sus fachadas, para iluminar a la casi totalidad de sus locales, y *la indeterminación de los ambientes,* a fin de que pudieran ser destinados al uso que los inquilinos quisieran darles, por lo cual se construyen casi iguales, perdiendo su especificidad.

Insistimos en la contextura de estos tipos fundamentales latinos porque nos hemos basado en ellos para ensayar una clasificación de las plantas de viviendas coloniales porteñas.

Tras el declinar del medioevo español advino el Renacimiento a la Península, donde adquirió una complejidad e importancia tales que le llevaron a producir obras maestras en extremos tan antitéticos como la masa solemne y austera del Escorial de Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera, y el *transparente* de la Catedral de Toledo, aquel ensueño fantástico de Narciso

Tomé, que al decir de Hartmann, constituye un ejemplo acabado para justificar las teorías de Wolfflin sobre el arte barroco.

Pero, debido a causas que expondremos en su hora, tan sólo algunas formas neoclásicas animadas con matices barrocos, fueron magros aportes que nuestra arquitectura privada pudo recoger de aquel esplendor de tres siglos con que el Renacimiento alumbró a España.

La pobreza del medio no permitía otra cosa, pero el corazón y la retina de los navegantes que afincaron en nuestras tierras plasmaron tipos de viviendas que analizaremos en el transcurso del presente trabajo.

En el correr de tres lustros, corto lapso que media entre 1521 y 1536, España conquista el Imperio de los Aztecas y de los Incas, y don Pedro de Mendoza lleva a cabo la primera fundación de Buenos Aires.

La semilla esparcida por Cortés y Pizarro en el campo abonado por la civilización de dos imperios, germina en magníficas realizaciones artísticas, donde se fusiona el genio hispánico con el avanzado fondo aborigen.

La hostilidad del medio físico y la incapacidad del factor racial indígena, anulan y demoran por siglos el resultado de la siembra, en el campo cultural artístico rioplatense.

Y no es que la embajada que el reino envía a nuestras tierras ceda en brillo y calidad a la que abordó el país de los Aztecas y de los Incas. Don Pedro de Mendoza constituye un prototipo de conquistador dinámico y ambicioso, limpio de sangre y pleno de coraje. El Adelantado pertenece a un esclarecido linaje ibérico; su bisabuelo, primer Duque del Infantado e hijo del Marqués de Santillana, príncipe de las letras españolas. La madre, una Luján, hija de Don Diego, Comendador de la Orden de Santiago; él, Don Pedro, gentilhombre del Emperador, soldado de Italia, cortesano disoluto y magnífico, a quien del Barco Centenera supone enriquecido en el saqueo de Roma, una vida turbulenta, un ascua de pasiones, personaje cuyo escenario cabal fuera el Perú.

Tierras inhóspitas, pobladas por naturales alterados, a quienes no emolió una civilización avanzada como las de Méjico y Perú, hostilizan al Adelantado y a sus treinta y dos mayorazgos, entre los que cuenta Rodrigo de Cepeda, el sobrino de Santa Teresa. Pasada la sorpresa inicial, los indios no se arredran ante el trueno de los arcabuces y las cargas de caballería. De ahí que el primer poblado responda más bien a las características de un campamento, que a la planta canónica y organizada que establecían las leyes de Indias para la fundación de ciudades.

La traza del poblado resultó bien feudal, salvando la distancia. El recinto poligonal cerrábase a modo de muralla por una empalizada de palo a pique, tras la cual se ahonda un foso y se levanta un muro de tierra apisonada.

En el centro, allí donde se cruzaban el *cardo* y el *decumano* de las antiguas ciudades romanas, un vacío para la plaza, en su torno la Iglesia y la choza para el Adelantado. *Aquella iglesia era una de las cuatro que surgieron entre febrero de 1536 y mayo de 1538, y de la índole de una de ellas informaba en esta postrera fecha el Padre Julián Carrasco, que se hizo con tablas de una nao inservible. El mismo vio cómo la vieja nave cedía sus prístinas formas para tomar otras tan diversas* [3].

La *choza del Adelantado* que mencionan los escritos de la época, se convertiría después en algo mejor, a buen seguro una casa más grande y sólida, de acuerdo a la jerarquía y necesidades del Adelantado, descendiente de aquellos Mendoza poseedores del Palacio del Infantado, en Guadalajara, joya plateresca que albergó a Francisco I, el ilustre prisionero de Pavía. De cualquier manera no debió ser como la que se dibujó para la obra de Ulrich Schmidel, lansquenete compañero de Mendoza; el tipo cuajado de tres pisos, con bohardillas y chimenea, escapa a toda realidad. Lo desmienten las posibilidades de ejecutarlo, por falta de materiales adecuados, mano de obra, apremio de las tareas defensivas en desmedro de las constructivas, la presencia inadmisible de

complicadas penetraciones en los techos, y lo justifican la fantasía del dibujante y su tendencia nórdica que lo llevó a ubicar en clima tan distinto, un tipo de casa cerrada, netamente septentrional, como las que vería continuamente en su país.

Las *casas* que rodeaban la iglesia y la vivienda y pretorio del Adelantado, serían chozas de barro, techadas con paja, de planta sumaria; todo conspiraba contra la fijación de un tipo permanente, siquiera simplísimo.

Por ello, la vivienda de este período casi proto-histórico, que comprende la arquitectura civil urbana de las dos fundaciones, podría clasificarse como esencialmente *telúrico,* ya que se toman sus materiales a la tierra y se los emplea sin transformación industrial casi. La arcilla mojada y apisonada o en adobes ligados con paja, la madera sin tratamiento previo y el pajizo para las techumbres en su aplicación más primitiva. *Telúricos* serán también los períodos que siguen hasta el advenimiento del ladrillo cocido y de la *teja,* que a principios del siglo XVII inician una era tímidamente *latericia*.

Dice Groussac, con respecto a las viviendas que sirvieron a los fundadores de Mendoza y a los repobladores de Garay: *La Arquitectura tenía que ser tan primitiva como los materiales. Dispuestas veinte o treinta casuchas con puerta y ventana, para los oficiales y personas de cuenta, la muchedumbre se repartía por docenas, como a bordo, en espaciosas barracas o galpones, para usar el término mexicano que empezaba a difundirse por todo el continente. La edificación de cada casita independiente correspondería sin duda a la de nuestros ranchos: paredes de barro y estacas, techo de paja, junco o totora. Para la puerta y ventanilla de la habitación suministran marcos los algarrobos próximos, y tablas esponjosas, los sauces de las islas; en cuanto al pavimento, ahí estaba el suelo limpio y más o menos seco* [4].

Como surge claramente de lo antedicho, un total interregno artístico, un largo silencio sin ecos, apaga en estas regiones el esplendor del plateresco que concluye en España y el clasicismo puro que se inicia.

A la carencia del fondo indígena propicio y a las penurias del establecimiento urbano, se añade la falta de materiales perpetuos (piedra, ladrillos, maderas adecuadas) para construir.

La pobreza del medio económico es otro factor que incide fundamentalmente contra la fijación de tipos específicos de vivienda. El cordón umbilical que nos une a España se corta por la ilógica política de puerto único en la Península y en América. Buenos Aires, frente al río más ancho de la tierra, conviértese así, en un centro que por paradoja da las espaldas a la corriente comercial y artística de ultramar.

Claro está que tan absurda disposición tiende a ser burlada, y lo es por medio del contrabando o *descamino,* que explotan escandalosamente particulares y funcionarios, durante el siglo XVII y gran parte del XVIII, pero a instancias del Virreinato del Perú, y para neutralizar la competencia que surge de la entrada ilícita de mercaderías, se crea la Aduana seca de Córdoba, que las grava con un impuesto del 50 %, ad-valorum, en su paso hacia el norte.

El norte argentino vióse más favorecido por la corriente, que produjo bellos monumentos, desde Salta hasta Córdoba, donde concluía su influjo.

Dice al respecto el Prof. Arq. Buschiazzo: *Así como las montañas que bajan del altiplano terminan en las serranías cordobesas y se diluyen en la pampa, la arquitectura norteña que hemos señalado concluye en Córdoba; rumbo al Sur, hacia Buenos Aires, el desierto dominaba, sólo las casas de postas perdidas marcaban la ruta infestada de indígenas, que debían atravesar los viajeros que iban al Alto Perú o a Chile* [5].

Cuesta imaginar, pero las causas expuestas lo justifican, el pauperismo de nuestra arquitectura, en especial la privada, durante los siglos XVI, XVII y buena parte del XVIII, cuando en Méjico se erigían los palacios de Cortés y de Alvarado en Coyoacán; la casa del Almirante Alderete Maldonado en el Cuzco,

edificada por el Conde de la Laguna con bella portada plateresca; el *palacio de los cuatro bustos;* las casas de los Marqueses de San Juan de Buena Vista y la casa de las Sierpes en la misma ciudad, y sobre muros incaicos, y el bellísimo palacio de Torre-Tagle, en Lima, ornado con sus magníficos *mucharabis* mudéjares.

Juan Agustín García dice que *el reparto* inicial de Garay, al distribuir todos los terrenos, conspiró contra la expansión edilicia de la ciudad, ya que el inmigrante para construir su rancho debía usurpar en el éjido: el costo de la tierra alcanzó valores ficticios superiores a los reales. Los terrenos edificados se encarecieron aún más, por la carestía de la mano de obra y la alcabala del 4 % sobre la venta de maderas y ladrillos.

La organización de una clase aristocrática sin títulos de nobleza, pero con sus rasgos peculiares, prejuicios de sangre, religión y raza, análogos a la romana de las primeras épocas, en que una clase determinada servía y trabajaba para la riqueza, el descanso y los placeres de la más poderosa, se unió a los factores de orden económico que impedían la formación de una clase media. Clase media, decimos, llamada a producir el tipo permanente de vivienda -no palacio- cuya genealogía trata de fijar este trabajo.

Por fortuna, según el mismo autor, lo que sostiene la personalidad e impide la depresión moral de esa futura clase media -productora de los tipos del siglo XVIII- es el sentimiento de la futura grandeza del país.

¿Qué sería si pudieran negociar libremente sus productos, mandar mercaderías al Perú, absorber todo el oro y la plata de sus minas? Una fantástica visión de fortuna excitaría sus cerebros: la ciudad convertida en el primer puerto de América, el emporio de todos los negocios, el lujoso bazar en que se transformará con el decurso de los siglos [6].

Roto el dique que impedía su progreso, con el *Auto de libre internación* que propone el Virrey Ceballos -decreto de comercio libre sancionado el 6 de

Noviembre del año 1777, por el cual se establece como lícita la internación de géneros y mercaderías por el puerto de Buenos Aires a las provincias del Perú y de Chile- se produce un creciente bienestar y progreso en la colonia, ininterrumpido hasta la época actual.

Las fortunas del siglo XVII, amasadas con el contrabando y el trabajo esclavo y proletario, se acrecientan; se vive mejor, se restablece la benéfica corriente de influencias. El estilo neoclásico y algunas pinceladas de barroco animan las fachadas de las viviendas.

Entonces se fijan *los tipos de casas;* algunas son como las antiguas *domus* romanas, cuya planta se adecúa al clima; residencia exclusiva del *paterfamilias* colonial austero y digno cristiano; otras matizan ese carácter exclusivo con la adición de *cuartos de negocio,* para alquilar o para explotación directa del propietario, como las *tabernae* de la antigua Casa de Pansa en Pompeya.

Algunas amplían las comodidades de la mísera *pergula* de la taberna Romana, con aposentos, cocina y común para el comerciante que las ocupa. Dice un autor, que en 1804 el único afán de los arquitectos... había sido el de construir con fines de lucro cuartos estrechos y viviendas pequeñas,. . . para ser ocupadas por tiendas y pulperías, de las que estaba llena la ciudad, *no habiendo casa donde no se venda algo* [7].

Se observa además una creciente parcelación de los amplios solares de Garay, con fines de lucro. Aparecen los departamentos, la complicación de plantas, los muros desviados del ángulo recto, de que carecen las casas romanas de la antigüedad, la agrupación de servicios sanitarios, los corrales o patios mancomunados. Todo esto lo analizaremos en detalle al ocuparnos del magnífico lote de planos que contienen cinco legajos de permisos de edificación solicitados entre los años 1784 y 1787, que existen en el Archivo General de la Nación, Sala IX, y que ya fueron estudiados por el Arq. Buschiazzo, el R. P. Furlong y el señor Torre Revello.

Es lástima que para el análisis de los tipos anteriores a los siglos XVI y XVII tengamos que basarnos en referencias, inventarios y cartas o escritos de viajeros, que no siempre aportan la prueba documental suficiente, en un tema tan objetivo y concreto como el presente.

Desde luego, por evolución natural de los tipos se llegó a la superposición de plantas, dos a lo sumo, que a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX asombraron a la ciudad, horizontalista por excelencia. Los pomposamente llamados *altos,* eran casas de dos pisos que se construyeron en la Plaza Mayor, primer paso hacia la conversión de la *domus* introvertida a la *ínsula* extravertida que hoy predomina en nuestra ciudad.

A fines del siglo XVI y principios del XVII los cronistas coinciden en señalar la pobreza de nuestro panorama edilicio. Fray Francisco de la Cruz, custodio del convento de San Francisco, y Fray Agustín Moya, convendrán en que *los templos y "casas de vivienda" que entonces había eran de tapia y tierra, cubiertos con paja, por no haber cal, ni canto ni otros materiales perpetuos,* como ladrillo y teja.

Con la aparición del ladrillo y de la teja en el año 1604, se inicia, por lo menos teóricamente, el período *latericio,* ya que el sistema por obvias razones de economía, no se propaga sino muy lentamente.

Hernandarias, el dinámico criollo del XVII, a quien es justo aparejar en el progreso edilicio del siglo XVIII a otro criollo, el Virrey Vértiz y Salcedo, dice en carta fechada el 5 de Abril de 1604: *Porque para la perpetuidad y lustre de todos estos edificios y particularmente de las iglesias* [de Buenos Aires] *hacía gran falta en toda esta gobernación la teja, he dado orden se haga en la ciudad de la Asunción, Santa Fe y ésta [o* sea Buenos Aires] y *se va haciendo con gran diligencia y cuidado* [8].

El 30 de junio de 1608, al iniciar las obras del Cabildo y Cárcel, se refiere otra vez Hernandarias a la industria del ladrillo y de la teja en Buenos

Aires: *He puesto por obra Casas de Cabildo y Cárcel, que no lo había en esta ciudad y será una de las buenas casas que haya en ella y de mucho momento... y con la teja que he dado orden se haga, quedarán cubierta de ella.*

Queda pues destruida la afirmación canónica de que Hernando Álvarez, tejero, que en 1608 solicitó permiso para instalar un horno de ladrillos, sea el fundador de la industria en Buenos Aires.

Como pruebas adicionales en contrario, tenemos el permiso que en 1606 acordó el Cabildo para que permanecieran en ésta, los tejeros portugueses José de Acosta y Antonio Franco. El 20 de Marzo de 1609 el Cabildo admitió la entrada de otros dos tejeros, y finalmente cabe destacar, como lo señala el R. P. Furlong, que la petición de José de Acosta datada en septiembre de 1608, es anterior a la de Fernando Álvarez, y en ella no solicita poner un horno sino contratar los servicios de Diego, Indio Ladino, para ayudarle en el ya instalado.

Los muros de tapia, barro y adobes, cubiertos con paja o tejas, continuaron predominando durante muchísimos años, después de la aparición del ladrillo, en Buenos Aires. Dicho material, aun conocido, no se impuso sobre los elementos telúricos tradicionales, en razón de su costo, hasta mediados del siglo XVIII, en el franco período de la reacción económica. Además, su empleo efectuóse en múltiples ocasiones combinado con el barro, el adobe y el tapial, reservando las hiladas de ladrillos para las partes más vitales de la casa, como ser cimientos y partes bajas de muro e hiladas de desagüe de las azoteas.

En 1656, Acarette de Biscay pudo afirmar que *las casas del pueblo están hechas de barro, techadas con paja y cañas y son de un sólo piso y muy espaciosas, tienen grandes patios y detrás de las casas amplias huertas con árboles frutales y verduras.*

A carencia total de documentación gráfica sobre la distribución de las viviendas en el siglo XVII, conviene analizar las referencias de inventarios que nos permitan deducir su planta.

D. José Torre Revello consigna en su meduloso estudio sobre *La Casa y el Mobiliario en el Buenos Aires Colonial, los* siguientes datos, que pueden aportar luz al asunto:

1.- La casa de Francisco Gaete, fallecido en 1685, ubicada a media cuadra de la plaza mayor; se componía de: *zaguán, sala con aposento, cocina,* dos habitaciones más y un cuarto del solar.

2.- La casa de doña Leticia de la Vega, viuda del general Pedro de Rojas y Acevedo, fallecido en 1664, componíase de *catorce habitaciones,* en gran parte cubiertas de teja, y que eran *salas, aposentos, cocina y cocheras.* La vivienda tenía además una *huerta con frutales.*

3.- La misma señora contaba entre sus bienes una casa locada a Pedro de Baigorri, frente a la residencia de la Compañía de Jesús, integrada por: *cinco habitaciones, patio y dos huertas.*

4.- *Hacia 1620,* consigna el R. P. Furlong, *se realizó en Buenos Aires un esfuerzo nada vulgar al construir, con el debido lujo, las casas de vivienda que el Adelantado Vera y Zárate encargó a su escribano Rodrigo Alonso de Granado.* La finca descripta por Pillado, debió ser importante para aquella época, hecha con *ladrillo cocido y teja.*

5.- El alarife Bacho de Filicaya, a quien pudiera atribuirse la construcción de la morada anterior, poseía en el año 1613 un solar con algunas casas en él edificadas, que poseían *siete aposentos* y dos *colgadizos o porches.*

6.- En 1612, Manuel de Avila e Inés de Payva vendieron una casa, con *sala, aposento y corral cercado,* siendo el largo de éste de 40 piés (12 m. aproximadamente).

7.- En 1620, Manuel Antonio vendió a Lorenzo Menaglioto, una casa de vivienda con *sala, aposento y* un *patio y una tahona moliente y corriente que está en la dicha casa, con su casa y cubierta, y otro corral.*

8.- En 1632, Francisco Astudillo vendió un pedazo de solar, cercado y en él edificada una casa de vivienda antigua, con sus puertas, ventanas y cerraduras, con patio y trascorral.

9.- En 1632, Pedro de Rojas vendió una casa ubicada a dos cuadras de la plaza, con todo el solar cercado y en él edificadas casas de vivienda, que son: *una sala, un aposento y una cocina y corral,* cubierta la casa, y con puertas y ventanas y el solar cercado y dentro de él un pozo.

10.- Amador Báez de Alpoin vendió, en 1636, *dos aposentos cubiertos,* y en el de la esquina *una torrecilla y otro aposento* conjunto a éstas, *que está por cubrir.*

11.- Francisco González Pacheco vendió en 1638 una amplia morada, que constaba de *sala y aposentos, y* otra tienda y *trastienda* con un *corral,* con diferente puerta a la calle que es principal *y en que hay una mesa de truques* (billar).

12.- Francisco Bernardo Jijón poseía en 1638 un solar edificado que es *unas casas principales, sala y tres aposentos, tienda y trastienda,* con puerta a la calle para alquilar.

13.- Doña Inés Álvarez poseía en 1638 unas casas de vivienda, compuestas por una *sala, dos aposentos,* a cada lado el suyo, *una tienda, trastienda y cocinilla.*

14.- Doña Victoria Núñez vendió en 1638 un solar donde había edificado *Sala,* y hacia la puerta otro cuarto que puede servir de *sala y aposento* [10].

Del análisis de las referencias transcriptas surge que las casas porteñas del siglo XVII respondían a dos tipos ya definidos, que en el decurso del siglo XVIII fueron complicando su planta paralelamente al creciente

desarrollo de la ciudad. Este último factor incide directamente en la vida social y en las exigencias que reclaman la construcción de nuevas y mejores viviendas. A fines del siglo XVII, *el mercader que no posee más de quince a veinte mil coronas es considerado como un simple vendedor al menudeo.*

En 1717 Juan de Narbona, opulento contrabandista, dona veinte mil pesos para la fundación del Convento de los Recoletos, y luego como empresario construye el Convento de las Catalinas, valuado en cincuenta y tres mil pesos metálicos, que facilita el doctor Dionisio Torres Briceño.

A fines del siglo XVII, Acarette se sorprendía del adorno de las casas, escribiendo que las de los habitantes de primera categoría estaban ornadas con cuadros y otros ornamentos y muebles decentes, y todos los que se encontraban en condición regular eran servidos en vajilla de plata y tenían muchos sirvientes".

En las fiestas de coronación de Fernando VI, transcribe Juan A. García, "Salió la compañía de vecinos, oprimiendo los brutos en sillas de bridas muy costosas, con hermosos mandiles y tapafundas así bordadas de oro y plata en la Europa, como fabricadas en esta ciudad con galonería y rapacejo de oro y plata, y todos vestidos de ricas galas que para este fin mandó hacer cada uno".

Decía el Virrey Arredondo, en su Memoria, con respecto a la edificación de la ciudad: *Es una maravilla ver cómo se está edificando* y *fabricando casas de nuevo, todos los días y en todos los parages; y esto nos da a conocer que hay caudales en Buenos Aires.*

Estos caudales hallan su explicación y origen en el fructífero contrabando o *descamino,* que enrola a mercaderes y funcionarios y motiva en 1622 la siguiente queja del Rey: *Por no haber ejecutado el mismo gobernador y oficiales de las dichas Provincias del Río de la Plata las penas impuestas en*

los transgresores, antes por sus fines particulares la han disimulado y consentido.

Es lógico suponer que por natural escrúpulo durante el siglo XVII y buena parte del XVIII, se recató la ostentación de la riqueza adquirida por medios ilícitos, en la construcción de viviendas lujosas que la hubieran delatado; pero al caer en el año 1776 las restricciones del comercio, surgió desembozado y potente, el deseo de mostrar en las viviendas la potencialidad económica de sus dueños.

Vengamos a la clasificación de los *tipos* de casas del siglo XVII. Decíamos que pueden ubicarse en dos clases:

A.- *La "domus"* de función privada y categoría creciente en razón de la fortuna de sus propietarios; dentro de esta clasificación caben desde la simple casa de una sala y aposento con cocina y común, hasta la vivienda de múltiples habitaciones, con salas aposentos, patios y corrales o traspatios, algunas, con pozo. El patio como se ve, ocupa ya un lugar destacado en el planteo de la casa y su repetición eleva la jerarquía de la vivienda.

La planta de este tipo agrupa las habitaciones en torno a uno, dos, tres o los cuatro lados de dicho patio.

B.- La adición de tiendas, trastiendas, tahonas y moliendas, insinúa un segundo tipo que ha de adquirir gran importancia en el siglo XVIII, hasta constituir un grupo aparte, de función específicamente comercial.

El acceso se operaba en forma directa desde la calle o a través de un zaguán. El uso del ladrillo y la teja, aunque conocido, se incorporó en forma lenta y gradual, lo cual si bien conspiraba contra la duración y calidad de las casas promovía una constante renovación; el enjalbegado constituyó un lujo en los comienzos, así como el uso de vidrios en las aberturas, que muchas veces se cerraban en las casas pobres con cortinas o con cueros.

Los solados fueron de tierra apisonada o de ladrillos, y la pobreza de los muros contrastaría con el lujo de los tapices y colgaduras. Hasta el agua fue un lujo en muchas viviendas, que al no tener pozo debían traerla desde el río cercano.

El mobiliario y la vajilla por ser productos de importación fueron mejores que aquellas lejanas viviendas, alegres no obstante, debido a la decoración floral de sus patios.

Las fachadas, de que no tenemos documentación gráfica, debieron ser muy lisas, y simples, acaso como las más sobrias del siglo XVIII, animadas apenas por una tímida modenatura, tal cual reja, y el enjabelgado de sus muros.

Las casas de ciertas categorías poseyeron, en uno de sus costados, una tarima o estrado, elevado sobre el nivel del piso y donde la dueña de casa recibía a sus relaciones. Este ambiente, animado con tapices, cojines y taburetes, constituyó un lujo y daba a la sala categoría de *Tablino;* allí, como en la antigua Roma, se hallaban los retratos de los antepasados, en un culto de respeto y recordación que constituye una de las características principales de la familia porteña tradicional.

Los tipos de vivienda porteña del siglo XVIII

Ya dijimos cuáles fueron las causas del acrecentamiento edilicio de Buenos Aires en el siglo XVIII. La expansión de la ciudad motivó ampliar su éjido en 1689, *por cuanto esta ciudad va en mucho aumento de sus vecinos y moradores quienes se hallan sin terrenos de sitios para fabricar sus moradas.*

Felizmente la parte final de nuestro estudio puede basarse en la fuente documental y en el análisis objetivo de los planos que los vecinos de la ciudad sometieron a la aprobación de las autoridades entre los años 1784 y 1787.

Antes de clasificar los tipos de acuerdo al estudio de los referidos planos existentes en el Archivo de la Nación, hemos de consignar algunas interesantes observaciones de viajeros y cronistas de la época.

1.- En 1729 decía el P. Cattaneo, S. J.: Buenos Aires es la única que se diferencia un poco, pues aunque tenga muchos huertos con árboles, que de lejos no permiten distinguir mucho las casas y aunque éstas queden en los extremos dispersos acá y allá sin orden; sin embargo, en el centro de la ciudad están unidas, formando calles derechas y ordenadas. Las casas son bajas, de un solo piso, la mayor parte fabricadas de tierra cruda; consisten por lo general en cuatro paredes de forma rectangular, sin ventana alguna o a lo sumo con una, recibiendo la luz por la puerta. Pocos años atrás eran todas de tierra, pero desde que un hermano nuestro, con motivo de fabricar nuestra Iglesia, encontró la manera de hacer y cocer ladrillo.... después de lo cual casi todos edifican con piedra y cal y aún se empiezan a ver casas de dos pisos [12].

2.- El R. P. Gervasoni decía por la misma época:

Las casas de Buenos Aires se edifican todas en planta baja, la mayor parte ahora de ladrillos y teja.

3.- El P. Charlevoix, S. J., auxiliado por referencias que le hicieran llegar sus compañeros de comunidad, escribe en 1750, que para entonces *había cambiado mucho el aspecto de la ciudad, y no es de admirar que los viajeros que la han visto en los últimos años hagan de ella descripciones más ventajosas que los que les habían precedido.*

4.- El médico inglés del buque negrero *George,* pondera pocos años después, la jerarquía de Buenos Aires, que considera una de las ciudades más grandes de América, añadiendo que sus edificios construidos con ladrillos a la usanza española eran semejantes a los de Cádiz contando con amplios patios y ventanas de acuerdo con el clima.

5.- En 1755, cinco años después de consignarse las referencias de los puntos 3 y 4, dice un viajero que desde su llegada a Buenos Aires se habían construido más de cien casas.

6.- José Francisco Aguirre afirma, hacia la segunda mitad del siglo XVIII, que no existe en Buenos Aires ningún edificio que pueda calificarse como magnífico, pero que tampoco existe lo miserable y si un viajero de España viera la ciudad, le gustaría y se diera por satisfecho al observar la medianía general que allí se nota. Añade que las casas de Buenos Aires comprenden en lo general una superficie cuadrilátera; las principales dan, por zaguán, entrada a un patio, al que caen las viviendas, que es circunstancia apreciable y muy ventajosa, miran las puertas y ventanas al norte, son buenas casas y capaces; la mayor no ocupará media cuadra. Las de segundo orden siguen el mismo estilo, y también el de comunicar a las calles sin zaguán, sino inmediatamente por las salas y cuarto. . . . ".

Sabido es el notable aporte que durante el primer tercio del siglo XVIII recibe la arquitectura colonial porteña por vía de los arquitectos religiosos de la Compañía de Jesús, hermanos coadjutores Primoli, Blanqui, Woolf, Schmidt, Lemer, Krauss, Petragrassa, Brasanelli y Harls. La mayoría de los templos erigidos durante el primer tercio de la centuria y el edificio capitular deben su traza y alzado a los referidos arquitectos.

Es indudable, como afirma Vicente Nadal Mora, que *en la rusticidad interpretativa de las formas se adivina también el esfuerzo hecho por el obrero, improvisado y todavía inhábil, bajo la directiva técnica y estética de los maestros, las constantes dificultades constructivas a resolver por la falta de materiales adecuados y hasta por la carencia de elementos de trabajo, que hubo dificultad de crear. Las formas arquitectónicas surgieron así sin grandes alardes, sencillas, reposadas, sin exuberancia ornamental.* Y añade más

adelante que comparada con sus hermanas americanas más privilegiadas en recursos materiales, la arquitectura argentina nos ofrece ejemplo de sobriedad; no hubo aquí la exaltación churrigueresca de Méjico, ni el recio plateresco peruano, ni la profusión ornamental indiana de Bolivia, ni las suntuosidades Manuelinas del Brasil; ni las formas barrocas llegaron a las frondosidades, ni el modo clásico obtuvo las finezas renacentistas.

Reconociendo como causa primordial la que destaca el referido autor, yo añadiría otra, de singular importancia: la falta de piedra, que creó la fijación de un *módulo latericio,* que admite pocas variantes y restringe el vuelo decorativo. El despiezo en piedra aparejada o tallada se adapta mejor a la imposición de los estilos. El ladrillo, en cambio, limita el vuelo de las cornisas, el retorcimiento de las líneas y volutas, y, en último término, cuando no se combina de mano maestra, pide el revoque o enlucido que alisa los muros.

También faltó aquí la madera de calidad, que permite bellas formas en lo decorativo, y aumenta las luces y magnitud de los ambientes. Como en Egipto y como en Caldea, los estípites fibrosos de palmera no permitían salvar grandes espacios sin el temor de un inevitable flexionamiento.

A todo lo dicho se añade, como apunta el Marqués de Lozoya, la influencia de los primeros alarifes cabales que tuvo la ciudad.

Militares como Petrarca, Echevarría y Saa y Faría, o religiosos como los jesuitas ya citados, no se dejarían llevar por las exuberancias del estilo sino por la austeridad del neo-clasicismo, más acorde con la formación de su espíritu, sacerdotal o castrense.

En lo que atañe a la fachada de las casas solariegas del siglo XVIII, el lujo bien relativo se concentró en las portadas, con neto sentido barroco, a la que flanqueaban ventanas guarnecidas con rejas, voladas o no. Esto se

observa en las casas de Basavilbaso, de la Virreyna Vieja, Ramos Mexía, Belgrano, Costanzó, etc.

Digo *sentido barroco,* en cuanto a la solución de destacarlas sobre el muro, liso en el resto, ya que sus líneas se acusaron más bien neoclásicas aunque animadas por cierta decoración barroquista, que culmina con reminiscencias lusitanas en la bella portada de la casona de los Basavilbaso.

Antes de abocarnos al estudio de los tipos de planta, hemos de transcribir dos descripciones de aquellas casonas, debidas a las plumas de D. Luis María Torres y de D. Santiago Arcos.

Dice el primero: *En las casas de techo de teja se destacaban el roblón, no siempre correcto, el pequeño tejaroz y los amplios derrames que daban a las puertas y ventanas a derecha e izquierda, desde el alfeizar hasta la línea de la pared interior, para que unas y otras pudieran abrirse de par en par y con ello dar entrada al aire y a la luz.*

Se destacaban asimismo, sencillas rejas voladas, ligeras cartelas y para el desagüe de los amplios terrados, largos arcaduces hacían escurrir el agua de lluvia sobre los enladrillados o enlozados de las aceras. Las mismas albardillas sobre ladrillos, adobes o tapias, imprimían un carácter particular a los cercados adyacentes que solían resguardar a lozanos durazneros y limoneros.

Estas casas eran las más y se distribuían tanto al norte, inmediaciones de la Merced y Catedral, como al Sur, hasta muy cerca de los Bethlemitas; las casonas de mayor carácter se asemejaban a las anteriormente descriptas, adornando el zaguán o los portales, con ligeros y toscos artesonados y algún farol con velones de aceite y grasa, de recio soporte o pescante, incrustado en el ángulo de la pared.

Las puertas y ventanas que daban salida y vista al patio y aún a la acera, formaban vanos amplísimos hasta el telar donde tenían cómoda ubicación, en ciertas horas de la tarde, las damas que solían sentarse a gozar del aire fresco y recibir las salutaciones de los transeúntes al pasar por las veredas sin poderlas flanquear -según Beaumont- por las celosas rejas voladas y ligeramente ornamentadas por el estilizado trébol de cuatro hojas.

Añade que después de 1800 *fueron raras las vidrieras y balcones volados y muy lejos estuvieron los frontispicios más admirados en esta ciudad de asemejarse a los de Lima, ni aún a algunos de Córdoba.*

En tal cual casa... se vio algún frontispicio de retablo enmaderados de techos, cielos rasos de brin, rejas llanas y lumbreras, pisos de ladrillos, baldosas y madera, alacenas y desvanes, éstos cómodos para vivir, o estrechos, conocidos por desvanes "gateros".

En los zaguanes y aún en otras dependencias y más o menos próximo al umbral de la puerta principal, un par de poyos de buen material y categoría complementaban y satisfacían el buen gusto y la comodidad.

D. Santiago Arcos describe así las viejas casonas del siglo XVIII: *Casi todas las casas no tenían sinó un solo piso; cada habitación ocupaba una superficie de treinta y seis metros de frente por setenta y dos de fondo. Este cuadrilongo estaba dividido en tres patios. El primero, ordinariamente más pequeño, estaba rodeado por las habitaciones de los señores, que consistían generalmente, en un escritorio abierto a la calle, al costado de la puerta de entrada, dos o tres dormitorios, dos salones y un comedor. En las casas de los colonos más ricos, al lado del comedor, había un oratorio, cerrado por una gran puerta de dos batientes, donde un sacerdote o un fraile amigo de la familia, venía a rezar la misa del domingo, y donde la familia se reunía todas las tardes para el rosario.*

El segundo patio, a menudo era un jardín. La construcción que lo rodeaba estaba dividida en departamentos para los hijos de la familia.

En fin sobre el patio del fondo, daban las cocinas, los cuartos de los domésticos y algunas veces un mal galpón para dos o tres caballos favoritos, que se quería llamar caballeriza. En las raras casas donde el dueño podía darse el lujo de un carruaje, el escritorio estaba convertido en cochera, abriendo sobre la calle.

Hemos tenido ocasión de ver una de dichas casas, tal como estaban amuebladas en la última mitad del siglo XVIII, y nos hemos asombrado del lujo de las familias principales en esa época. El salón estaba tapizado con damasco rojo y franjas de plata; las sillas de rica madera del Paraguay y talladas con mucho arte, estaban guarnecidas por terciopelo rojo; encima de las consolas había espejos de Venecia de un metro cincuenta de alto por un metro de ancho, encuadrados por pedazos de espejo de la misma clase, superpuestos y recortados; marcos un poco pesados tal vez, pero que no dejaban de tener gracia. Una parte del salón estaba ocupada por un estrado, especie de piso alto de cincuenta centímetros, recubierto con un rico tapiz de Turquía, y todo a su alrededor estaban dispuestos almohadones de terciopelo rojo bordeados de galones de plata. Es sobre ese estrado que la dueña de casa recibía las visitas de etiqueta. Subir al estrado era una señal de distinción a la cual no se podía pretender fácilmente; de donde la expresión que se conserva aun en América: "persona de estrado" para indicar a una persona distinguida.

Pero lo que más importa en las características del tipo del siglo XVIII, es a mi modo de ver, la fuerte unidad familiar que cobija bajo sus sencillos muros.

Dice el autor que se oculta bajo el seudónimo de "Un inglés", que conociera Buenos Aires en el año 1820: *La costumbre de vivir toda la familia en*

la misma casa, nos resulta un tanto exótica, y no podemos dejar de imaginar los odios y rencillas que surgirán entre tanta gente. No obstante, la costumbre y una feliz disposición natural libre de las preocupaciones que se imponen a nuestra consideración en países más populosos, impiden que esto último ocurra. No puedo menos de envidiarles en esto, y deseo que sigan viviendo en paz y tranquilidad. Me doy perfecta cuenta del dolor que experimentaría si teniendo un hijo debiera verlo alejarse del techo paterno [13].

Dicha virtud cristalizó en la Domus porteña del siglo XVIII que ubicamos en el primer rango de nuestra clasificación de tipos.

A él pertenecieron la Casona de Basavilbaso, la de la Virreina Vieja y otras que integran los legajos de planos del período edilicio 1784-1787, en que se dispuso someter al examen de los alarifes municipales y a la aprobación superior cuanto se pretendiera construir en la ciudad.

El tipo A: Domus. Constituye la casona principal de varios patios, netamente clásico, con entrada *a fauces,* zaguán, un patio anterior pequeño (recuerdo del atrio), el comedor puesto de través (tablino), y el, o los andrones (zaguanes) que vinculan los patios.

Corría el mes de enero de 1785 cuando se proyectó para D. Antonio Norberto la señorial vivienda que debía ubicarse en "la calle que corre detrás de la Iglesia de la Concepción".

La composición de esta típica *domus (Fig. 13),* agrupa los ambientes en torno a dos patios, contando además con otro, de gran importancia, porticado con pilares de albañilería, que se sitúa en los fondos de la casa y que cuenta con un pozo de balde.

El *privado* se halla al frente, distribuido en dos plantas, accediéndose a la superior por medio de una escalera descubierta de tipo norteño, desusado en Buenos Aires, que desemboca en una galería alta.

La fachada, cuya importancia traduce la jerarquía de la gran casona, resulta asimétrica por el desplazamiento lateral del zaguán.

El tipo B: Pequeña Domus. Constituye la vivienda de menor jerarquía, pero dedicada al uso exclusivo de sus dueños y a lo sumo complicada por la conversión de una sala en *cuarto para uso comercial.* La entrada se opera en forma directa o a través de un zaguán lateral que abre a un patio pequeño donde ventilan los ambientes. El tipo nace de la parcelación de los grandes solares en lotes de pequeña anchura.

La distribución que mencionamos puede apreciarse cabalmente en la *pequeña domus,* proyectada en 1785 para D. Luis Guadezabal, en el barrio de la Catedral *(Fig. 14).*

Ejemplifica el núcleo familiar mínimo en estrecho solar de ocho varas, que con la adición de un zaguán ha perdurado casi hasta nuestros días. Cuenta con una sala que ocupa todo el frente a la calle, con la cual comunica por acceso directo.

El patio lateral suministra aire y luz al dormitorio, a la cocina y al *común,* que integran la pequeña vivienda.

Tipo C: La domus-ínsula. Nace de la conjugación de los dos tipos que la integran. Al exterior ábrense los negocios con sus anexos de viviendas y al interior se conservan los núcleos básicos de la *domus,* de una relativa amplitud todavía. La *figura 15* muestra el tipo de *domus-ínsula.*

En 1787 se proyectó para D. Andrés Caxaraville, en el *alto de San Pedro,* una casa que responde al mencionado tipo de nuestra clasificación. Su planta ofrece una relativa complejidad. La *domus* propiamente dicha se desarrolla tras los dos cuartos ubicados sobre el frente menor. A través de un zaguán que afecta forma de embudo, se accede a un primer patio que agrupa dos salas, un comedor y dos aposentos; por un pasadizo o *andrón* lateral, se llega a

un segundo patio sobre el cual se alinean las dependencias de servicio. Extraña la ausencia del local destinado a *común,* en un programa de tanta importancia.

Perpendicularmente a dicho núcleo de servicio se disponen cuatro cuartos de alquiler, y finalmente una *pequeña domus,* separada del edificio anterior por una zanja de desagüe.

Tipo D: La ínsula. Constituye un tipo de exclusivos móviles comerciales y se complica desde los pequeños núcleos de dos unidades hasta la pluralidad extraordinaria para la época, que ofrecen los *altos de Escalada.* Agrupo en esta categoría no sólo a los cuartos con aposento sino a todas las combinaciones que hagan predominar el móvil de lucro en la construcción de viviendas.

Este cuarto y último tipo de la clasificación ensayada, es decir *la ínsula,* asume su definición más acabada en el edificio que mandó construir D. Antonio José de Escalada en 1785, frente a la Plaza Mayor.

La extravertida casa miraba a tres calles, que suministraban aire y luz a 18 cuartos de alquiler con cocina y común, ubicados en planta baja, y tal vez -la fachada no permite fijarlo-- a igual número de viviendas en el piso alto. No descarto la posibilidad de que en la planta superior las casas constaran de más de una habitación.

Los altos de Escalada (Fig. 16), constituyen el primer ejemplo de *con-ventillo* propiamente tal, que se levantó en Buenos Aires, aunque el lote de planos examinado consigne algún otro tipo de parecida promiscuidad que no sabemos si llegó a ejecutarse.

El análisis del plano no aclara la forma en que se operaría el acceso a la planta alta, ni señala la circulación horizontal de sus locales. Pudo practicarse esta última a través de la galería exterior o balcón que se extiende a lo largo de la fachada, o más probablemente por otra interior que correría sobre el patio.

En lo que respecta a las escaleras que, lógicamente y en atención a la extensión de la planta, debieron ser varias, existen en el plano unas líneas que

señalo y que pudieran marcar su ubicación, pero lo expuesto no pasa de una mera hipótesis, que no me hallo en condiciones de probar por el momento.

Claro está que los tipos clasificados admiten otros sub-tipos, pero consideramos que los señalados son los principales. Ya dijimos que la aglomeración produjo las casas de dos pisos o *altos,* que como los de Riglos y Urioste se situaron en el ámbito de la Plaza Mayor.

Cuando Buenos Aires se convirtió en *la gran aldea* del período post-colonial, la fisonomía cambió un tanto en lo externo, aunque conservara la planta romana-hispánica y los solares tendieran a una creciente subdivisión.

Buenos Aires mantuvo su fisonomía típicamente colonial hasta el año 1823, en que comienza a perfilarse la Gran Aldea.

Abel Chaneton explica tal mudanza diciendo que la ciudad, despreocupada de las contingencias de la guerra de emancipación y desembarazada de la amenaza montonera, surge más próspera y progresista del caos en que la postrara la anarquía del año 20.

Cita además un párrafo interesantísimo de la carta que Valentín Gómez escribiera a Alvear por aquellas épocas: *felizmente se consolida el orden en ésta y el país prospera de un modo admirable, todo el invierno se han trabajado edificios y no hay brazos para las obras que van a emprenderse este verano.*

En los años posteriores del siglo XIX y en lo que va del siglo XX, la ciudad se multiplica con el aporte de las corrientes inmigratorias que promueven el rápido progreso del país, y la determinación de los tipos de vivienda se torna complicadísima bajo el cambio del medio social y de las posibilidades que la industria facilita al arte de construir.

Así veremos alzarse junto a palacios de auténtica jerarquía artística, empinadas techumbres donde la nieve no se deslizará nunca; fachadas "Luises" que se desarrollan en frentes de ocho metros y medio, y frontispicios plateresco

o Tudor que ocultan distribuciones regateadas al centímetro. Nuestra vivienda colonial porteña, cuya genealogía hemos tratado de fijar en el presente trabajo, atrae por la franqueza de su traza y de su alzado y por la humildad que confiesa sin reatos. La comparo a un noble hidalgo que llegado a tierras extrañas se acomoda dignamente a la pobreza de su nuevo estado, pero que guarda celosamente en el fondo del arca familiar la magnífica ejecutoria de su limpieza de sangre.

MANUEL AUGUSTO DOMÍNGUEZ.

N O T A S

[1] FUSTEL DE COULANGES, *"La Ciudad Antigua",* pág. 80.

[2] *La Casa y la Familia Romana,* en "Histonium".

[3] GUILLERMO FURLONG, S. J., *Arquitectos argentinos durante la dominación hispánica,* p. 40, Buenos Aires, MCMXLVI.

[4] PAUL GROUSSAC, *"Mendoza y Garay", Las dos fundaciones de Buenos Aires,* pág. 158.

[5] MARIO J. BUSCHIAZZO, prólogo de "Estética Colonial y post-Colonial" de Vicente Nadal Mora.

[6] JUAN AGUSTÍN GARCÍA, *"La Ciudad Indiana",* pág. 75.

[7] JOSE TORRE REVELLO, *La casa y el mobiliario en el Buenos Aires colonial,* en *Revista de la Universidad de Buenos Aires,* tercera época, año III, núm. 3, pág. 67, Buenos Aires, julio-septiembre, 1945.

[8] Tomado de *"Buenos Aires y Córdoba en 1729, según cartas de los Padres C. Cattaneo y C. Gervasoni, S. J."*. Estudio preliminar, traducción y notas del ARQ. MARIO J. BUSCHIAZZO, pág. 41.

[9] ACARETTE, *Relación de un viaje al Río de la Plata y de allí por tierra al Perú...*, p. 43, Buenos Aires, 1943.

[10] Las referencias 4 a 14 inclusive, han sido tomadas de GUILLERMO FURLONG, S. J., Ob. cit., pp. 63, 64, 108, 109 y 110.

[11] ACARETTE, *ob. cit.*, p. 44.

[12] *"Buenos Aires y Córdoba...* etc.". Op. cit. Traducción del ARQ. MARIO. J. BUSCIHIAZZO.

[13] *Cinco años en Buenos Aires, 1820-1825,* por "UN INGLÉS", prólogo de ALEJO B. GONZÁLEZ GARAÑO, p. 93, Buenos Aires, 1942.

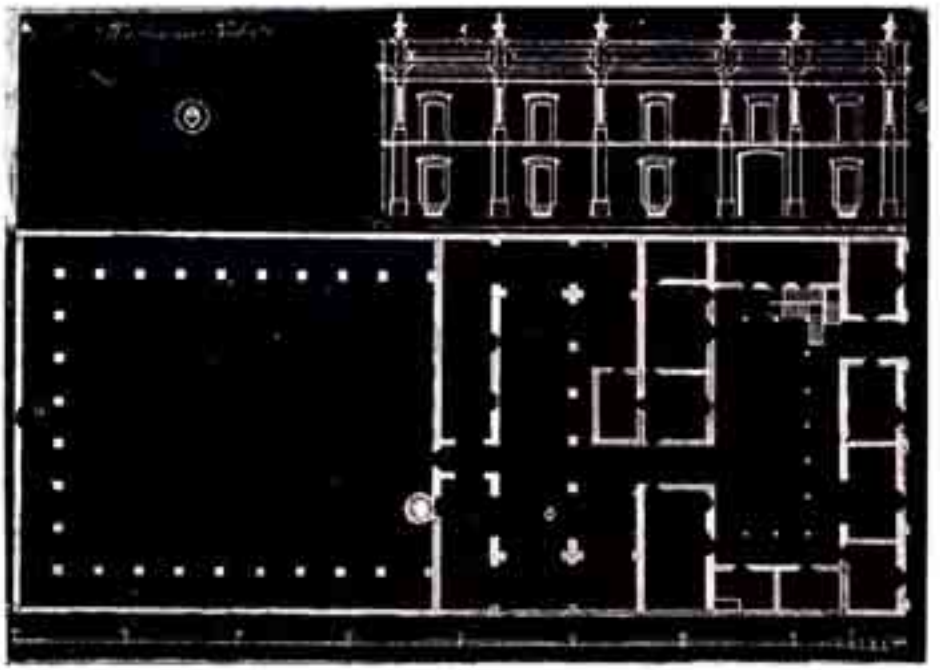

Fig. 13.—Casa de tipo "A", Domus, proyectada para don Antonio Norberto en la calle que corre detrás de la iglesia de la Concepción a 2 de enero de 1785. Plano conservado en el Archivo General de la Nación.

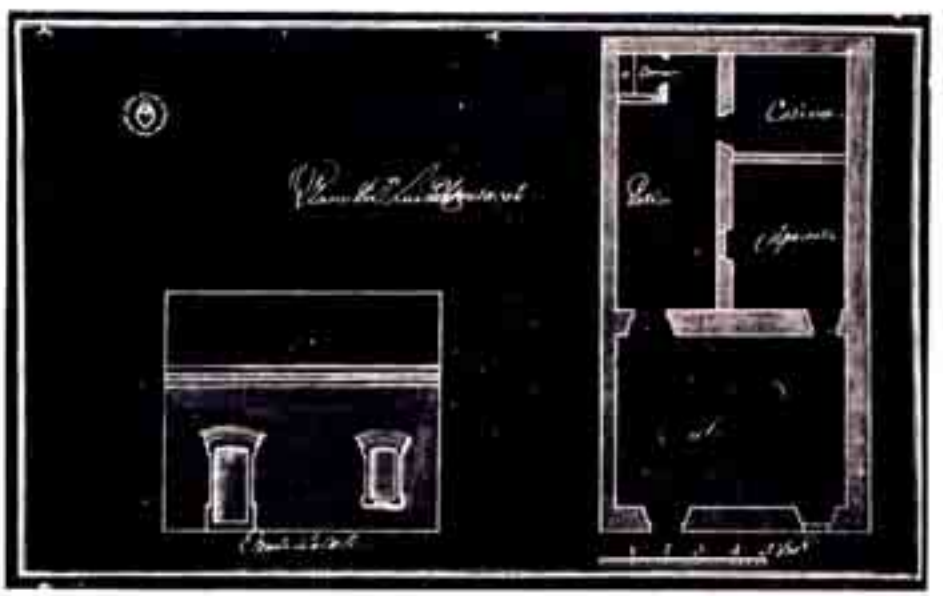

Fig. 14.—Pequeña "domus" tipo "B" proyectada para don Luis Gundezabal en el barrio de la Catedral. Plano conservado en el Archivo General de la Nación.

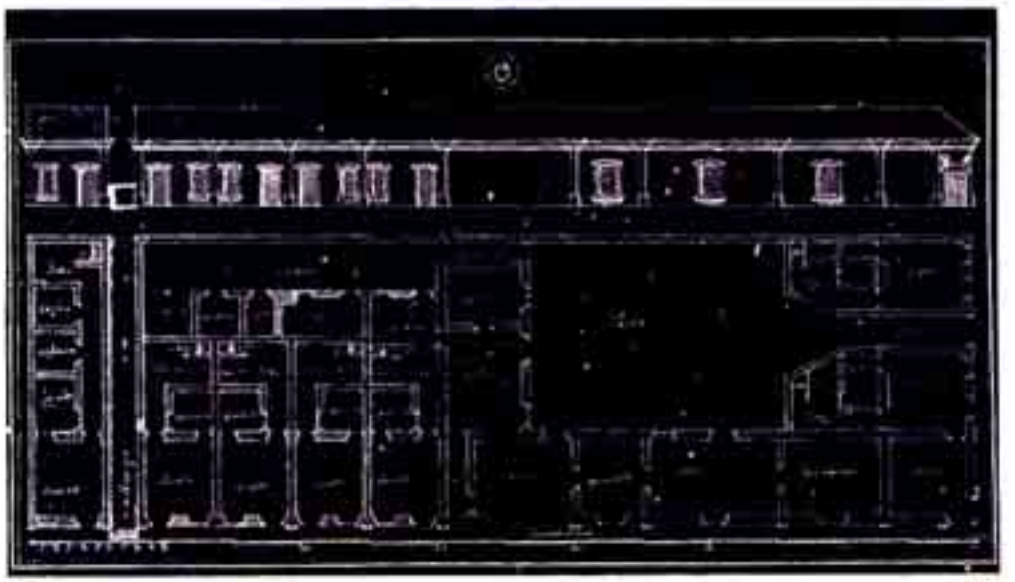

Fig. 15.—Domus Insula de tipo "C" proyectada para don Andrés Cajaraville en el Alto de San Pedro, hacia el año 1787. Plano conservado en el Archivo General de la Nación.

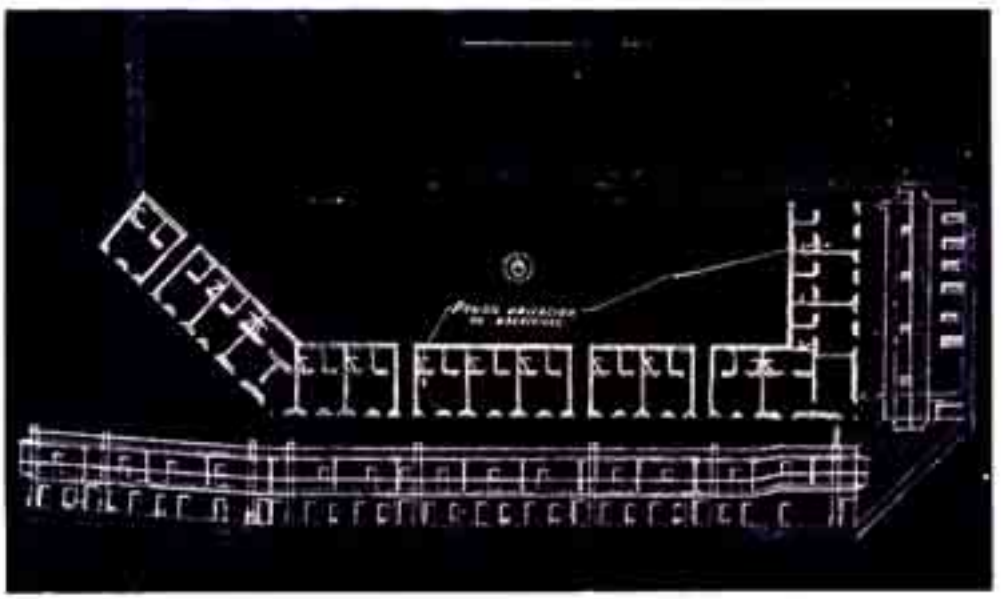

Fig. 16.—Insula mandada construir por don Antonio José de Escalada en 1785 y situada en la Plaza Mayor. Plano conservado en el Archivo General de la Nación.

OBRAS DE ARTE ENVIADAS AL NUEVO MUNDO EN LOS SIGLOS XVI Y XVII

A manera de contribución a la Historia del Arte en la América Española daremos a conocer con estas líneas diversas noticias referentes al traslado desde España al Nuevo Mundo, de variados objetos de arte relacionados con el culto católico. Consideramos, que desde el punto de vista documental, se hace preciso investigar más intensamente en los legajos que se conservan en el Archivo General de Indias para conocer los envíos hechos de obras ejecutadas por artistas peninsulares a nuestro continente, muy en particular en los comienzos de la conquista, en que careciéndose de artistas capaces en el Nuevo Mundo se hizo necesario el traslado desde España a los países recientemente descubiertos, de cuanto era preciso para la celebración del culto católico. Esos envíos servirían después como modelos a artistas radicados en el suelo americano llegando algunos de ellos a confundir sus obras con las que ejecutaron los propios artistas peninsulares, no así cuando el ejecutante era indígena, que entonces, solía dar a sus realizaciones, cierto carácter particularísimo que las hacía inconfundibles con las de procedencia europea, por el espíritu ancestral que solían infundirles. Muchas obras que fueron ejecutadas por artistas naturales y criollos en América en el período de la colonización fueron llevadas a España y a otros países de Europa en donde se conservan en la actualidad, demostrando con ello el valor estimativo y el aprecio en que se les tuvo antes y mucho más ahora al conocérseles su procedencia u origen [1].

Sobre la formación de algunos artistas americanos recordaremos que cuando Alejandro Humboldt, a quien acompañaba Amado Bonpland, se

encontraba en el Nuevo Reino de Granada, y conoció de *visu* las láminas relativas a la flora, que habían sido ejecutadas por los pintores que integraban la expedición botánica que dirigía José Celestino Mutis, quedó asombrado, de que artistas formados en América hubieran ejecutado obra tan extraordinaria, no sólo por la limpieza y ejecución perfecta de las figuras representadas, sino también por el delicado sentido estético de las mismas.

Augusto L. Mayer, en su manual consagrado a *La pintura española,* ha sostenido con desconocimiento de la realidad, lo que enseguida copiamos: *Al parecer, no fueron productos muy importantes de la pintura española los que se enviaron a la América latina por conducto de los colonizadores españoles* [2]. Veremos más adelante cuán errónea es esa afirmación que acabamos de transcribir. Entretanto vamos a recordar que en 1508, fray Antonio de Jaén, custodio de las Indias a quien acompañaban ocho religiosos, se embarcó con rumbo al Nuevo Mundo en el navío *Guecha,* del que era maestre Juan Rodríguez Chocero, vecino de Palos. Llevaban los viajeros consigo varios libros para la celebración del culto católico que fueron adquiridos al librero de Sevilla llamado Niculoso; tres cálices comprados al platero Juan de Oñate y tres pares de ornamentos hechos de tela.

En otra oportunidad dimos a conocer la referencia que insertamos y que nuevamente reproducimos con la presente contribución por su extraordinario interés. Fray Pedro de Córdoba, de la orden de Predicadores, que conocía las tierras americanas volvió de nuevo al continente en 1513 con destino a Castilla del Oro, acompañado en esa nueva ocasión por veinte religiosos y dos seglares. La Casa de la Contratación de Indias, de orden real, le entregó diversos objetos de culto y entre ellos dos cálices de plata dorada. Pero lo que nos interesa hacer destacar de cuanto llevaron los religiosos son cinco esculturas de bulto, talladas y pintadas por los dos más grandes artistas que en esa circunstancia habitaban Sevilla. Nos referimos a los hermanos José

Fernández, escultor, y Alejo Fernández, pintor. Las imágenes representaban a Jesús Crucificado, Nuestra Señora del Rosario, Santo Domingo, San Fray Pedro González y San Pedro Mártir. Además, figuraban entre los objetos entregados seis crucifijos grandes, de tabla y pintura, y varias imágenes de Nuestra Señora, sin duda de relativa calidad artística, al no registrarse los nombres de sus autores. Fueron embarcadas dichas imágenes y demás objetos en la nao *Santa María,* de la que era maestre Juan de Camargo.

No fueron las referidas imágenes las únicas entre las que tallara José Fernández que se enviaron a nuestra América, pues por un documento dado a conocer por José Gestoso y Pérez, consta que en 1533 se envió con destino al Nuevo Reino de Granada, una imagen de la Virgen con el Niño Jesús y un Crucifijo tallados por él y pintados por Antón Sánchez de Guadalupe.

Alejo Fernández es considerado el iniciador de la después famosa escuela sevillana, vigorizada con el descubrimiento del Nuevo Mundo, merced a las múltiples tareas confiadas a los talleres sevillanos para surtir de imágenes y otra suerte de objetos artísticos a los nuevos poblados que comenzaba a surgir de la tierra virgen aún.

Alejo Fernández produjo obras admirables que se conservan en España y para citar entre ellas algunas de las más famosas, recordaremos la tabla de *Nuestra Señora Amparo de Navegantes,* que perteneció a la Casa de la Contratación de las Indias Occidentales; el no menos famoso retablo que hiciera para el Colegio de Santa María de Jesús de Sevilla, fundado por maese Rodrigo de Santaella; *La Virgen de la Rosa,* en la iglesia de Santa Ana de Triana, y los *Retablos de Don Sancho de Matienzo, de Villasana de Mena,* en Burgos. Obras todas ellas que permiten admirar la fineza, la gracia y el colorido de este primitivo pintor español, además de otras que se le atribuyen como salidas de su taller y en parte ejecutadas por sus ayudantes y discípulos [3].

Al mismo religioso fray Pedro de Córdoba le fueron entregados en 1514 para ser llevados al mismo destino, Castilla del Oro, los siguientes objetos: un cáliz de plata comprado al platero Juan de Oñate; seis crucifijos grandes de tabla y pintura e imágenes de Nuestra Señora, en tabla.

Los religiosos jerónimos fray Luis de Figueroa, fray Bernardino de Manzanedo y Alonso de Santo Domingo, que en 1516 se trasladaron a la isla Española, hoy Santo Domingo, a ejercer funciones de gobierno, llevaron a ese destino dos imágenes, una de Nuestra Señora y otra de San Jerónimo.

En 1519, y en virtud de una Real Cédula de 5 de mayo, la Casa de la Contratación entregó a fray Juan Vicent que con veinte religiosos se trasladaba a Cumaná, los siguientes objetos: diez cálices de plata que fueron comprados al artífice Juan de Oñate; a Jorge flamenco [Fernández] cinco imágenes grandes y cinco pequeñas; más cinco imágenes pequeñas al pintor [Antón Sánchez de] Guadalupe, y al librero de Salamanca, Juan Varela, varios libros. La Casa de la Contratación en Sevilla pagó en 1538 al entallador Pedro de Heredia la suma de 3.000 maravedises, por un crucifijo de bulto que se destinaba a la Catedral de Cartagena de Indias.

Pedro de Villegas, pintor de imaginería y vecino de Sevilla, despachó en 1557 en la nave *Los Tres Reyes Magos* con destino a Puerto Caballos en Honduras y para entregar a Diego Manuel, cuatro retablos pintados, de ocho palmos de alto y cinco de ancho; seis portapaces de madera, pintados y dorados, más seis cruces pintadas y doradas para altares. En el mismo navío y con el mismo destino, remitió Gaspar Gallegos a Juan Dueñas un retablo de San Juan y San Pedro y una imagen de Cristo.

La nao *San Salvador,* maestre Rodrigo Sánchez, que en 1563 se dirigió a Puerto Rico, llevaba a su bordo consignado a Gonzalo de los Ríos tesorero de Venezuela, una cruz de plata de una vara de altura con pie del mismo metal

"labrada al romano", cincelada y engastada en madera, que había trabajado el platero sevillano Juan Tercero.

Con el mismo destino y en la misma nao se transportó dos retablos de Flandes pintados al óleo, uno representando el Nacimiento de Jesucristo y otro con un Crucifijo, cubierto de encerado. Este envío fue adquirido a Bartolomé Calvo, mercader de Sevilla, establecido en la calle Francos en 5.984 maravedises.

En Sevilla, en 1565, se abrió un concurso para construir un retablo de lienzo con destino a la Catedral de Chiapa, en el distrito de Guatemala, interviniendo en el mismo los pintores Luis de Vargas, Lorenzo Villegas y Luis Hernández, obteniendo el encargo este último, que percibió por su trabajo 160 pesos de oro. La obra antes de ser recibida fue inspeccionada por los artistas del pincel Francisco Hernández y Marcos de Camilla, que la consideraron acabada dentro de las cláusulas establecidas, fue entregada al apoderado de la Catedral, Bartolomé Medina y embarcada en el navío *San Andrés,* maestre Luis Gutiérrez.

Gaspar del Aguila, de profesión escultor, y Diego de Campos artista pintor, vecinos de Sevilla, contrataron en 13 de diciembre de 1580 con Jerónimo Sierra Figueroa, vecino de Arequipa en el Perú el labrado de tres imágenes, talladas en bulto y pintadas, que debían representar: a la imagen de la Virgen María bajo la advocación de Consolación, que debía parecerse a la del mismo título que se veneraba en el monasterio del referido nombre en la villa de Utrera, cerca de Sevilla, y a San José y a San Juan Bautista.

En 1585 y en virtud de una Real cédula expedida en Monzón, a 19 de julio, fue eximido de pagar flete en la flota de Tierra Firme, el envío de un retablo de los Misterios de Nuestra Señora del Rosario que remitía al Perú fray Domingo de la Parra, de la Orden de Santo Domingo.

Importante en cuanto al número pero no en lo relativo a la calidad, debió ser el embarque hecho por el mercader de libros Juan Muñoz, en 1589, en el patache *San Juan,* maestre Antonio Hernández, de la flota de Tierra Firme, al mando del general Diego de la Rivera, para entregar en Nombre de Dios al mercader Pedro Espina, que iba como viajero en la nave, y para que en caso de fallecimiento se hiciera cargo Luis Tovero, mercader de libros.

La relación del envío es interesante, porque además de señalar el contenido de cada uno de los cajones, marca el precio de cada una de las piezas, que vamos a transcribir modernizando el texto para hacerlo más legible y suprimiento a la vez algunas repeticiones innecesarias.

Cajón número 1, que contenía los siguientes lienzos

	2	pesos	2	reales
San Pablo				
Nuestro Señor Jesucristo	2	“	6	“
San Juan	2	“	2	“
San Simón	2	“	2	“
Santiago El Menor	2	“	2	“
Santiago El Mayor	2	“	2	“
San Mateo	2	“	2	“

Doña Estefanía de Mendoza	1	“	8	“

Cajón número 2

Robo de Helena	1	peso	6	reales
Santa Ana	2	pesos	8	“
Samaritano, pequeño	1	peso	2	“
Dédalo, pequeño	1	“	2	“
La tentación, pequeño	1	“	2	“
Escala de Jacob, pequeño	1	“	2	“
Tamar, pequeño	1	“	2	“
Bautismo de San Pablo, pequeño	1	“	4	“
Huída de Egipto, pequeño	1	“	2	“
Cabeza de San Francisco	18	pesos	-	
Un paisaje, pequeño	10	“	-	
El inventor de las "heterías"	10	“	-	

Cajón número 3

Retrato del Rey Nuestro Señor	88	pesos
Retrato de la Infanta	88	“
Nuestro Señora de la Antigua	77	“
San Francisco	44	“

San Sebastián 22 “

.....

El Soplo 20 “

.....

Ecce Homo y Nuestra Señora de las Angustias 35 “

.....

Robo de Helena 22 “

.....

El cajón número 4, contenía los bastidores de los lienzos anotados. Adviértase que los lienzos registrados en los cajones números 1 y 2, son de precio muy reducido, lo que permite sospechar que se trataría de obras de escaso valor artístico, no así las que figuraban en el 3, que dado el valor adquisitivo de la moneda de entonces y teniendo en cuenta que se trata de pesos de oro, autoriza a creer que se relaciona con lienzos ejecutados por artistas de calidad, siendo de lamentar que no figurase el nombre del autor o autores de los mismos.

Con destino a Veracruz y en la flota de la Nueva España, al mando del general Marcos de Aramburu, en 1593, Fernández de Andrada, veinte y cuatro de Sevilla o sea regidor de su Ayuntamiento, despachó una caja consignada a Jerónimo del Castillo en la nave *Nuestra Señora de Guadalupe,* maestre Pedro Milares, conteniendo las siguientes pinturas:

Doce retratos de emperadores romanos con sus marcos de madera, a 55 reales cada uno.

Una imagen de San Juan Bautista, en 6 ducados y seis reales. Retrato del rey Felipe en dos ducados.

Retrato de la Infanta y del Príncipe, a dos ducados cada uno.

Trece retratos de emperadores, príncipes y personajes, a dos ducados cada uno [4].

De alguna importancia debió ser el embarque hecho en 1598 con destino a la iglesia parroquial de Tocaima (Colombia), en la nave *Trinidad,* de la flota de Tierra Firme, al mando del general Sancho Pardo Ossorio, consistente en dos imágenes de bulto representando a Santa Ana y a San Jacinto.

Bien se advertirá enseguida que era pintura de pacotilla el envío hecho en 1599 a la Nueva España por el vecino de Sevilla, Andrés de Herbas, en el navío *Santa Elvira,* maestre Cristóbal de Zuletta. Veamos el detalle:

Cien lienzos de historias de Flandes pintados al temple ordinario, a diez reales cada uno.

Cincuenta lienzos de Flandes comunes pintados al temple, a diez reales cada uno.

Diez y ocho imágenes de Nuestra Señora y otras devociones, en láminas, a veinte reales cada una.

Es decir que las láminas grabadas se cotizaban a mayor precio que los lienzos "ordinarios" o "comunes" que a granel sin duda por esa época pasaban en las flotas que navegaban a las Indias, sirviendo las láminas de modelo a artistas radicados en el Nuevo Mundo. En la nao *Nuestra Señora del Rosario,* maestre Juan Martínez, embarcó en 1600, fray Cristóbal de la Cruz, un cajón que contenían *"unos lienzos de todos los Santos que ha tenido la Orden de San Agustín".*

Con el mismo destino, Nueva España, y para exorno de su casa, llevó el licenciado Andrés García cuando se trasladó a ese destino, en 1621, en la nave San *Miguel,* que integraba la flota del capitán Hernando de Sosa, un cajoncito de vara y tercia de largo, media de ancho e igual medida de alto, conteniendo doce lienzos pintados que representaban a los doce apóstoles, con sus marcos respectivos, además de otros cinco cuadros de idéntico tamaño relativo a diversas devociones, sin anotarse tampoco en esa circunstancia los nombres de sus autores.

Recordaremos ahora el envío hecho en 1618 por Antonio de Soto Velasco en la nave *Nuestra Señora de Consolación,* con destino a Tierra Firme, consistente en dos mil estampas de medio pliego, valuadas en treinta reales, y veinte lienzos con "países" o sea paisajes de Flandes a cuatro reales cada uno.

Con respecto al desarrollo artístico en la Nueva España, es buena muestra el detalle que vamos a apuntar, consistente en el envío de 400 varas de lienzo crudo para pintores, a razón de cuarenta maravedises cada vara, es decir, poco más de un real, que fue remitido en 1625 en la nao *Gertrudis,* maestre Baltasar de Mezquita, que integraba la flota del general Lope de Hoces.

Con destino a la isla Margarita se embarcaron en 1634 tres imágenes de bulto representando a San José, a San Mateo Apóstol y a Santa Teresa, valuadas en 20.000 maravedises, alrededor de 75 ducados cada una.

Sin indicación de número, calidad y precio se envió en 1648, en el navío *Nuestra Señora de la Antigua,* maestre Juan de Esquivel, perteneciente a la flota de la Nueva España que fue al mando del general Lorenzo de Córdoba "un cajón largo cubierto, N° 107, con lienzos de pinturas". En ese año y en la misma flota, en el navío del cual era maestre Antonio Rabasco, se remitió un cajón tosco, que tenía vara y tercia de largo y dos tercias de alto y ancho con pinturas ordinarias de santos de devoción.

Complementando la información expuesta vamos a referirnos ahora al envío de imágenes hecho a las misiones jesuíticas de la provincia del Paraguay, en 1663, en el navío *San Pedro,* del que era dueño y capitán Ignacio Maleo, maestre José González de Apodaca, que integraba la flotilla de tres naves que partió del puerto de Cádiz en el mes de abril. El *San Pedro* arribó al puerto de Buenos Aires en 28 de julio. El envío referido lo integraban: cuatro imágenes de bulto de Nuestra Señora de la Concepción, cinco imágenes de bulto del Niño Jesús, dos imágenes de bulto de San Francisco Javier; además una imagen de bulto de las siguientes advocaciones: San Pedro, San Pablo, San Nicolás y Santo Rey Negros.

Es de lamentar que no se registrara el nombre del autor o autores de las imágenes en éste como en los otros envíos anteriores que hemos mencionado, lo que hubiera permitido juzgar con algún acierto la calidad de las obras remitidas desde España al Nuevo Mundo.

Baste recordar como compensación a esa falta, que en la segunda mitad del siglo XVI, se trasladaban a México, incluso "obras maestras, como el retrato de Carlos V pintado por el Ticiano que se encontraba adornando el Palacio de los Virreyes" y florecía además en ese lugar una estimable escuela de pintura, de la cual era la personalidad más representativa el flamenco Simón Pereyns, que en la corte de Felipe II en donde actuara como retratista, tuvo por compañeros a Antonio Moro, Alonso Sánchez Coello, El Divino Morales y Juan Fernández de Navarrete [6].

No olvidemos por supuesto a los indígenas de la Nueva España, iniciados en la famosa escuela creada por el franciscano fray Pedro de Gante, en donde al decir de fray Juan de Torquemada *se hacían las imágenes y retablos para los templos de toda la tierra.* Los naturales de México, agrega Toussaint, fueron notables imagineros, pero la obra más importante que realizaron fue la decoración de las iglesias y monasterios que surgieron a mediados del siglo XVI y causan aún pasmo y admiración en quienes los visitan. He ahí revelado el fruto sapientísimo de la comprensión y de una acción docente y altruista.

Digamos, ahora, a manera de complemento de cuanto hemos expuesto que en el Laboratorio de Arte de Sevilla, se ha formado una meritoria escuela de investigadores quienes frecuentan el Archivo de Protocolos de la ciudad en donde han sido halladas diversas piezas documentales, con reproducción de contratos y otra suerte de escrituras notariales en las que constan que calificados artistas labraron con destino a América retablos e imágenes. Entre esos artistas figuran nombres celebérrimos como Juan Martínez Montañés y Juan de Mesa, y algunos más. Por otra parte refiere Ceán Bermúdez, que siendo Bartolomé

Esteban Murillo muy joven, pintó en Sevilla un gran número de lienzos con asuntos religiosos, que *después lo vendió a uno de los muchos cargadores a Indias que había en aquella ciudad,* quien los debió enviar para su venta a diversos lugares de América [7].

Las noticias inéditas que hemos trascripto, fueron obtenidas merced a la labor de investigación que personalmente realizamos en el Archivo General de Indias en Sevilla y representa la consulta de una parte ínfima de la enorme documentación que encierra ese repositorio. Una búsqueda más intensa revelaría otros nombres de artistas y otros envíos de obras, que son imprescindibles conocer para realizar con ajustado sentido de realidad la historia de la contribución del arte español y europeo en su desarrollo en el Nuevo Mundo y la influencia que pudieron ejercer esos envíos en la formación de algunos artistas que florecieron en América. Se ha demostrado que algunas láminas grabadas enviadas desde España, aunque de otro origen europeo, fueron copiadas o interpretadas con algunas modificaciones por artistas que se hallaban radicados en el Nuevo Mundo, que después se desprendieron de esa tutela e infundieron a sus obras un espíritu más personal.

Por citar un ejemplo, mencionaremos al ilustre pintor quiteño Miguel Santiago, que vivió en el siglo XVII y que juntamente con sus discípulos copió con algunas modificaciones la obra grabada por el flamenco Schelte de Bolswert, que representan diversos pasajes de la vida de San Agustín, con destino a la iglesia y convento de San Agustín de Quito. *En ocasiones Santiago corrige y mejora el dibujo original,* al decir de fray Valentín Iglesias, demostrando con ello cuán peligroso es señalar como originales ciertas obras trabajadas en América durante la dominación española [8].

JOSÉ TORRE REVELLO

NOTAS

[1] GENARO ESTRADA, *El arte mexicano en España,* México, 1937.

[2] AUGUST L. MAYER, *La pintura española,* traducción de MANUEL SÁNCHEZ SARTO, Barcelona, 1929, 2ª edición, p. 11. DIEGO ÁNGULO IÑIGUEZ, *Dos Menas en Méjico, esculturas sevillanas,* Madrid, 1935, recoge cuantas noticias hasta entonces habían divulgado investigadores e historiadores del arte español, con respecto a imágenes escultóricas de la escuela sevillana "contratadas ante escribanos de la capital de Andalucía durante los siglos XVI y XVII", y que fueron destinadas a distintos sectores de América, según pruebas documentales que actualmente se conservan.

[3] DIEGO ÁNGULO IÑIGUEZ, *Varias obras de Alejo Fernández y de su escuela,* en *Anales de la Universidad Hispalense,* Sevilla, 1939, año II, N° 2, pp. 41-63; del mismo autor: *Alejo Fernández: Los Retablos de D. Sancho de Matienzo, de Villasana de Mena (Burgos),* Madrid, 1943.

[4] Cada ducado equivalía entonces a 8 reales, y cada real a 34 maravedises.

[5] JOSÉ TORRE REVELLO, *Un envío de imágenes con destino a las misiones jesuíticas,* en *Boletín de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos,* Buenos Aires, 1939, t. I, pp. 25-32.

[6] MANUEL TOUSSAINT, *La pintura en México durante el siglo XVI,* México, 1936, pp. 39-45.

[7] JUAN AGUSTÍN CEAN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, t. II, p. 49.

[8] FRAY VALENTÍN IGLESIAS, *Miguel de Santiago y los cuadros de San Agustín*, fechado en 1909, en *Gaceta Municipal*, Quito, octubre-diciembre de 1934, año XIX, N° 79, pp. 255-270 y VÍCTOR PUIG, *Un capítulo más sobre Miguel de Santiago*, Quito, 1933, en donde se dan pareadas las fotografías de algunos de los grabados de Bolswert y las pinturas de Santiago, reafirmando lo sostenido por fray Iglesias.

LOS PINTORES DEL BUENOS AIRES VIRREINAL

Lentamente va descorriéndose el velo que ocultaba la verdadera fisonomía del Buenos Aires virreinal y va surgiendo una nueva apreciación del pasado, más de acuerdo con la realidad de los hechos. El viejo Buenos Aires, triste y pobre aldea de llanura, huérfano de toda manifestación artística, fruto del desconocimiento o menosprecio del pretérito, cede paso a otro Buenos Aires, en el cual tuvieron cabida los artistas y artesanos, nativos y extranjeros, que ornamentaron con sus obras los templos y capillas, los edificios públicos y las residencias privadas. No se crea que pretendemos afirmar a Buenos Aires como centro artístico. Lejos estamos de ello, pero sí queremos advertir que nuestra ciudad tuvo una actividad artística, limitada si se quiere, pero no despreciable, conocida sólo en parte y muy superficialmente y de la que dan cuenta cabal el número relativamente elevado, con respecto a su población, de tallistas y escultores, de pintores y plateros. De estos últimos, en 1788, había alrededor de cincuenta, de los cuales la mitad eran criollos.

La pintura, si bien no alcanzó el esplendor que hizo de Cuzco, Potosí o Quito, centros indiscutidas del arte pictórico sudamericano, tuvo, en cambio,

cultivadores distinguidos, que llevaron a sus lienzos las inquietudes de una sociedad incipiente. Allí están los españoles Aucell y Salas, los italianos Camponesqui y De Petris, espíritus diversos, de distinción y afinado gusto los unos y de vigorosa fuerza expresiva los otros, que orientan la pintura porteña dieciochesca, desde el gran cuadro de composición hasta la miniatura bellamente significativa.

En primer lugar corresponde citar a Miguel Aucell, cronológicamente el primer pintor de la urbe virreinal. Nació en Valencia hacia el año 1728, siendo hijo de don José Aucell y doña Vicenta Mirallez. ¿Dónde estudió Aucell? ¿quiénes fueron sus maestros?, son interrogantes imposibles de contestar por ahora. Lo más probable es que el pintor formara su personalidad artística en su misma patria, y que con el bagaje adquirido en ella pasase al Río de la Plata, donde se estableció en 1754. Hay constancia documental que, antes de venir a Buenos Aires, vivió más de año y medio en la ciudad de Cádiz [1].

Apenas llegado, el Cabildo porteño le encarga dos retratos de *S*[us] *M*[ajestade]*s Catholicas*, pinturas desconocidas hoy y por las cuales recibió noventa y cinco pesos corrientes.

A fines de 1757 o a principios del año siguiente casa con Teresa Dávila, que muere poco tiempo después. Sabemos que en 1762 se le concedió licencia para contraer matrimonio con Manuela Domínguez, de la cual tuvo siete hijos. En el padrón de la ciudad de Buenos Aires, mandado levantar por el virrey Vértiz en 1778, se indica que don Miguel Aucell vivía con su familia en una casa de la calle de las Torres y que era mercader. Efectivamente, otros documentos corroboran la afirmación antedicha, pues el pintor alternó sus actividades artísticas con las comerciales, de tal modo que, tenido por persona de respetable posición económica, su nombre apa-

rece entre los noventa y ocho vecinos de Buenos Aires *q*[u]*e se pueden combidar p*[ar]*a concurrir a los g*[as]*tos del Muelle*. Ya en 1767, cuando se presentó a las autoridades, pidiendo se le pagase el cuadro que pintara para San Ignacio, declaró ser *del comercio y vecindario desta ciudad*, y de este año y de los posteriores hasta 1778, poseemos copias de recibos y facturas, en los cuales se establece que Aucell vendía distintas mercancías: terciopelos, damascos, encajes, tafetanes, etc.

A todo esto se reducen los datos biográficos conocidos del artista valenciano, el mejor pintor que actuara en Buenos Aires, en los momentos iniciales del virreinato. Por eso, cuando los ediles decidieron tener un retrato del primer virrey, lo encomendaron a Miguel Aucell, que no pudo realizar su cometido, por la molestia que ocasionaba a Cevallos, el hecho de posar dos horas diarias, durante tres o cuatro días.

De Aucell se conocen sólo tres pinturas: el San Ignacio, del retablo mayor de la iglesia homónima, la Resurrección de Cristo, en el convento de San Francisco y el San Luis, en la vecina capilla de San Roque. Los demás óleos que se le asignan no pueden ni siquiera atribuírsele, porque son el resultado de una equivocada interpretación documental.

La Resurrección de Cristo, pintura completamente barroca, por su composición, dibujo y colorido, puede ser considerada como la mejor obra de Aucell y una de las más calificadas de cuantas fueron realizadas en Buenos Aires durante la dominación hispana. De tamaño mayor, fue pintada en 1760 para el convento Grande de San Francisco, donde se la conserva en la Sala de Definidores. La figura de Cristo triunfante domina la composición, que suponemos tomada de alguno de los tantos grabados de época que circularon por América. En primer plano destácanse las figuras de los

guardias romanos, con sus pesadas corazas y cascos metálicos, que contrastan con la calidad de las carnes y paños. En segundo término, a la izquierda, la figura sedente de un ángel se opone a las imágenes de las Santas Mujeres que se acercan al Santo Sepulcro (*Fig. 17*).

La entonación total es cálida, con predominio de las tierras, y el dibujo, aunque amanerado, es seguro, lo que no puede decirse de la otra tela, el San Luis de Francia, obra mediocre, pintada en 1761 para San Roque, capilla de la Orden Tercera de San Francisco. En ella está representado Luis IX, con sus vestiduras regias, en el momento de recibir la Cruz de manos del Salvador.

Más interesante y de mayor valor plástico es el San Ignacio, colocado en el nicho del retablo principal de la Iglesia de San Ignacio de Loyola, otrora de la Compañía de Jesús. Pintado por encargo del P. Plantich, fue puesto en su bastidor antes de 1767, fecha en que por Real Orden de Carlos III fueron expulsados los jesuitas de los dominios españoles.

La figura central del cuadro es la del Santo de Loyola, al costado del cual vense dos ángeles. Coronando la composición aparece la Santísima Trinidad rodeada de querubines (*Fig. 18*).

El cuadro, valuado en doscientos pesos, quedó sin pagarse, por lo cual Aucell debió acudir a las autoridades reclamando se le abonase el importe de su trabajo, deuda satisfecha recién en 1775. Pero en 1787, el rey ordenó que se reconociesen los libros de los expatriados, y *en el caso de hallarse pagados a Don Miguel Ausell doscientos pesos por un Quadro de San Ignacio que Pintó para la Iglesia del mismo colegio, o en el de no constar positivamente que se le estuviesen deviendo se le obligue con todo rigor que restituya los que les mandó avonar la Junta Provincial de Temporalidades* [2]. Pero la orden llegó a

Buenos Aires al año siguiente, y la Junta no pudo cumplirla porque Aucell hallábase ausente en los Reinos de España. ¿Fue definitivo ese alejamiento del Río de la Plata? No lo sabemos, pero ciertamente su nombre no vuelve a figurar en documentos posteriores a 1787, lo que nos inclinaría en favor de una respuesta afirmativa.

Si el pintor valenciano dejó Buenos Aires, no por ello la capital del Virreinato quedó privada de artistas pintores, como se afirma corrientemente. Pintores había, pero hemos perdido sus rastros, menester es encontrarlos y para esto lo único que cabe hacer es consultar los archivos y estudiar las viejas pinturas conservadas.

Estaba todavía Aucell, cuando el Cabildo encargó al maestro pintor Francisco Pimentel un retrato del rey Carlos III, hecho en 1772. Simultáneamente pintó el *quadro de las Armas* de la ciudad y retocó las viejas. Por ello se le pagaron treinta pesos y por dorar los dos marcos, diez pesos [3]. Consta en el acta del 14 de noviembre de 1772 que los ediles porteños determinaron, en virtud de no existir un retrato del monarca reinante *que deve presentarse en las funciones p*[úbli]*cas*, hacerlo pintar, y aun más, pues establecieron que en lo sucesivo se procediese de idéntico modo con respecto a los *Soberanos que entren a reynar* [4].

Con respecto a otro pintor, José de Salas, no sabemos cuándo llegó al Plata, pero los documentos que tenemos ante nuestros ojos nos obligan a manifestar que ya estaba en 1773. Hasta ahora se tenía documentada su permanencia en nuestra urbe hacia 1799, cuando pintó el retrato de Sor María Antonia de San José, y se perdían sus pasos hacia 1802, deduciéndose que Salas había abandonado Buenos Aires, lo que no es exacto puesto que en 1809 vivía aún en la capital.

En 1773 pintó y doró dos escudos de las Armas Reales de Castilla, uno en cobre y otro en lienzo. Estaban destinados para la Administración de Correos, el uno para la puerta de calle y el otro para la oficina. Le pagaron 512 reales, a los que se añadieron dos pesos por haber imitado *un manto real en la pared, en la calle en donde se colocó el escudo* [5]. Asimismo sabemos que cuatro años después se ocupó de la decoración de las habitaciones del Virrey, en el Fuerte [6].

Mucho se puede escribir acerca de la vida irregular del artista madrileño, pero todo en base a una tradición bastante desfigurada, más adecuada para servir de fundamento a una biografía novelada que a una Historia del Arte. Nosotros nos limitamos a esbozar o delinear muy someramente la actividad artística de José de Salas, recurriendo únicamente al testimonio veraz de una documentación segura.

Se lo tiene por madrileño, y alumno de la Real Academia de San Fernando, a quien los azares de una vida aventurera trajeron al país. Extraña mezcla de piedad y de licencia, granjeóse la simpatía de la sociedad colonial y pronto se destacó por sus dotes artísticas, pictóricas y musicales.

Siendo virrey el marqués de Loreto, el ilustre canónigo don Juan Baltasar Maciel le encomendó la copia de una Purísima de Murillo. Tuvo éxito, y don Nicolás del Campo le confió su retrato. Todo esto se escribe sin contar para ello con prueba documental alguna, pudiendo en cambio aportarlas en otro sentido [7].

En los libros de gastos de los frailes mercedarios hemos visto asentados los pagos que se hicieron al *M*[aes]*tro Pintor el Madrileño Joseph de Salas*, por un cuadro o velo, que para el retablo mayor de la iglesia de la Merced

pintó en 1789. La tela, que no se conserva en la actualidad, representaba a la Santísima Virgen de Mercedes, y fue sustituida en el siglo pasado por otra, debida al pincel del francés Delorme, quien la realizó en 1852.

En 1790 pintó en lienzo las armas reales y las de la ciudad, para el estandarte. El recibo firmado por el pintor dice así:

Digo Yo el M[aest]*ro Pintor abajo firmado q*[u]*e he recibido del Sr. Alfer*[e]*s R*[ea]*l d*[o]*n Juan de Videla veinte pesos por pintar las armas del Rey en un lienzo y los de la Ciudad en otro p*[ar]*a el R*[ea]*l Estandarte.*

B[ueno]*s Ay*[re]*s o*[c]*t*[ub]*re de 1790.*

José de Salas [7].

Al año siguiente compuso un cuadro grande del Señor Crucificado, *excelente pintura*, uno de Santa Bárbara, otro de la Santísima Trinidad y una cortina de lienzo, *p*[ar]*a cubrir la Luz de la Ventana al Norte a espaldas del Altar m*[ay]*or*. Todo esto era para la Catedral; el cuadro de Santa Bárbara era obsequio del Dr. Juan José de Rojas y había de ponerse en la sacristía. No sabemos que exista en la Iglesia Metropolitana ni en los edificios adyacentes alguna de estas pinturas, a no ser que identifiquemos el Cristo Crucificado con la copia del de Velázquez que está colgada en la sacristía.

Por todo ello Salas cobró cuarenta pesos y firmó su recibo, del cual tenemos copia, en 23 de marzo de 1791 [8].

Hacia 1801, setiembre, para ser precisos, José de Salas abre una escuela de dibujo, cuyos honorarios estipula en dos pesos mensuales para los alumnos concurrentes al local y seis para los que recibían las enseñanzas en sus domicilios particulares. Pero, según la leyenda, ya antes había inicíado a muchos jóvenes en los secretos del arte de la pintura, formando verdadera escuela, sobre todo entre los novicios de los conventos de los PP. Dominicanos, Franciscanos y Mercedarios. ¿Qué hay de cierto en ello? Lo ignoramos.

El miércoles 16 de septiembre de 1801 se publica en el *Telégrafo Mercantil, Rural, Político-Económico e Historiógrafo del Río de la Plata* un aviso en el que se anuncia la fundación de la nueva escuela, concebido en los siguientes términos:

D. Joseph de Salas, Profesor del noble Arte de Pintura, Alumno de la Real Academia de S. Fernado [sic]*, vecino de esta Capital, y a quien conocen todos por sus excelentes obras ha abierto con superior permiso una Escuela en casa de D. Diego Ramirez, esquina del Temor, y empezarán las lecciones diarias por la noche, poco después del toque de las Oraciones, para que puedan asistir no solo los Niños, sino tambien los Oficiales, y Aprendices de todas Artes y Oficios, y otros sugetos de distintas carreras, y profesiones, por el tiempo de hora y media, o dos horas, segun las estaciones del año, pagando cada uno dos pesos mensuales, y seis los que quieran que se les baya a enseñar a sus propias casas. Los Originales son hechos por el propio Profesor, y en quanto al órden metódico de enseñanza, seguirá siempre el mismo de dicha Real Academia* [9].

Este es el comienzo del anuncio, pues el articulista continúa luego haciendo diversas consideraciones sobre la Pintura, su historia y distintas clases, algunas de las cuales nos hacen sonreir, y termina destacando las

utilidades y ventajas que se seguirían de la implantación de establecimientos dedicados a su enseñanza.

Una prueba tangible de la obra plástica de José de Salas es el retrata de la Madre Antula, pintado en 1799 y conservado en la Casa de Ejercicios, en la misma habitación donde murió la extraordinaria y heroica mujer.

En mal estado de conservación, la tela habla de las condiciones pictóricas de Salas, que colocó en la parte inferior de ella la siguiente leyenda: *Doña María Antonia de la Paz, Fundadora de esta Santa Casa. Nació en la Ciudad de Santiago del Estero el año de 1730; i murió en esta Capital el día 7 de Marzo de 1799. Este retrato es obra de Don José de Salas, quien por afecto a esta Señora y esta Casa, lo colocó graciosamente. . para perpetuar su memoria (Fig. 20).*

Este cuadro fue colocado en los funerales que se celebraron en la iglesia de los dominicos el 12 de julio de 1799.

El historiador Trelles aseguraba, en 1892, tener en su colección dos obras de Salas, el retrato del canónigo Miguel José de Riglos y Alvarado, que con su acentuado realismo nos retrotrae a la vigorosa pintura de los maestros flamencos, donado por el ingeniero Francisco Trelles al Museo de Luján (*Fig. 19*), y otro retrato, inconcluso, de un personaje desconocido [10].

Para el Real Consulado de Buenos Aires pintó un retrato de Fernando VII, por el cual se le abonaron, en 1809, 370 pesos [11].

Después se pierden sus rastros. ¿Pasó a Montevideo y luego a Río de Janeiro, donde se hizo fraile? ¿O falleció a mitad de camino en viaje a

Potosí, como quiere la leyenda? ¿Qué hay de cierto en estos interrogantes? Esperamos poder resolverlos algún día, si la suerte nos favorece.

En 1794 estaba ya en Buenos Aires otro pintor, el italiano Martín de Pietris, artista hábil de técnica segura y libre, al cual se le pidió estipulase *el precio q*[u]*e ha de llevar p*[a]*ra sacar una copia de los retratos de SS. M.*, destinados al Palacio. Como el texto de esta nota es totalmente inédito, nos parece útil darlo a conocer. Dice así:

Necesitando saber de Vm. la cantidad q[u]*e ha de llebar para sacar una copia de los Retratos de nuestros augustos Soberanos igual en todo a los q*[u]*e han venido de Esp*[añ]*a p*[ar]*a el salon de este R*[ea]*l Consu lado me comunicara Vm. el tanto del importe q[u]e gradue por su trabajo para los fines q*[u]*e combengan.*

Dios gu[ard]*e a Vm. muchos años. Buenos Ayres 30 de Noviembre de 1794 - Dn. Nicolas de Arredondo - A Dn. Martín de Petris* [12].

Inmediatamente el pintor examinó los óleos venidos de la Metrópoli y constató que eran de lo mejor, *pintura de primer pincel que oy dia ay y por consiguiente sumamente fina y delicada*. Para copiarlos a la última perfección, *sin discrepar en nada del original*, pedía ciento cincuenta pesos fuertes. Visto el informe de Martín de Pietris, las autoridades, previa consulta, le encomiendan el trabajo, el 4 de febrero del año siguiente. ¿Serían los retratos del rey Carlos IV y su esposa María Luisa de Parma, a quienes pocos años más tarde inmortalizaría el pincel de don Francisco de Goya? Y es precisamente el recuerdo del genial zaragozano el que nos trae la contemplación de la grácil figura de doña Francisca Silveira de Ibarrola, pintada por M. de Pietris en 1794 (*Fig. 21*).

Es, según Pastor S. Obligado, la primera miniatura realizada en Buenos Aires [13], y en verdad, si ello es cierto, que este género pictórico se inicia muy promisoriamente. Por la gracia y la finura del tema, el pintor ita liano se coloca dentro de la órbita de la pintura afrancesada del siglo XVIII. La diminuta figura aparece sentada, apoyado su brazo izquierdo en una mesa. Sobre el gris azulado del fondo se dibuja la proporcionada cabeza, de rizada cabellera, adornada con flores y plumas, que enmarca el óvalo del rostro, animado por sugestiva sonrisa. La transparencia de una ligera pañoleta suaviza la crudeza del contraste del blanco de la tez y el oscuro azul del jubón. Este es muy ajustado y modela la fina silueta. La silla, de curvo respaldar, tapizada en un género listado en rosado y azul; el verde cortinado y el rojo de la mesa ambientan el retrato de esta patricia porteña.

La miniatura está firmada, arriba y a la izquierda: *de Petris/1794*.

Dos años después le vemos avaluando, junto con otros peritos, los aparatos de física experimental que poseía don Martín de Altolaguirre, en su quinta de la Recoleta, ofrecidos en venta al Real Colegio de Monserrat. En esta tasación leemos: *Martín de Pietres Pintor Romano* [14].

Pero, no fueron éstas las primeras obras que hizo en nuestra ciudad. En 1792 pintó un cuadro al óleo, retrato del Alguacil Mayor y Regidor Don Miguel de Mansilla. La tela está firmada y fechada, en el medio y a la izquierda: 1792, y mide m. 0,94 por 0,67 [15].

Martín de Pietris no permaneció mucho tiempo en Buenos Aires. Pasó a Chile y allí ha dejado diversas muestras de su pincel. Ejecutó varios retratos de magnates de aquella época, entre otros el del marqués Gabriel de Avilés y del Fierro, existente en el Museo Histórico de Santiago de Chile; el del

marqués de la Casa Real, el conde de la Conquista y el de Francisco Aguilar de los Olivos, pintado en 1798, y del cual Vicuña Mackena, en el Catálogo de la Exposición del Coloniaje de 1873, dijo: *Es un cuadro curioso por su buena ejecución y los detalles del traje (Fig. 22).*

Según Manuel Blanco Cuartín, el italiano Pietris comenzó su labor en Chile con los auspicios de don Martín Calvo de Encalada, y a pesar de que sus retratos no importaban más de sesenta pesos los de cuerpo entero y veinticinco los de medio cuerpo, no consiguió el favor de la aristocracia chilena.

Pero, además de retratista, se dedicó a la enseñanza, abriendo el 12 de setiembre de 1797 una escuela de dibujo con el nombre de Academia de San Luis, instituto que regenteó durante tres años.

Este italiano acaba de hacerme o de pintarme un San Vicente Ferrer sobre lienzo, que ha [h]*echo admirar la perfecta imitación del natural con las demas propiedades, dignas de un buen pintor: en fin me ha hado el gusto, y el cuadro (h)anda de casa en casa, porque todos lo decean ver. Ha travajado otros cuadros para los Bethlemitas, y ha empezado a acreditarse con su buen gusto. Como todo lo que pinta es con aceite, no debemos dudar de su subsistencia en el estado de hermosura que la deja a su conclusion. Es retratador, y he cotejado algunos que ha hecho aquí, con los originales, encontrandolos idénticos. Es además restaurador de pinturas viejas, ...* [16].

Este elogio, redactado por Francisco Antonio de Letamendi, no se refiere a Martín de Pietris, como podría suponer el lector, sino a otro egregio pintor, también nativo de Italia, don Ángel María Camponesqui.

El 26 de abril de 1803, el mismo Letamendi escribió que Camponesqui había adquirido fama en Madrid, sobre todo como restaurador de pinturas antiguas. *Aquí ha hecho ya algunas pinturas y retratos hasta de mi niatura y no le falta que hacer; acabando el (h) i*[n]*vierno piensa irse a Paris, porque ha conocido que en estos Payses se distingue poco lo bueno de lo malo. A mi me está haciendo un San Vicente de medio cuerpo, y según la idea con que lo ha dibujado en el lienzo, espero lograr el completo de mis deseos* [17].

Llegado al país a principios del siglo XIX, el italiano Angel María Camponesqui, ha dejado una obra realmente meritoria que lo sitúa entre los pintores de mayor jerarquía que hemos tenido.

Cuando en 1804, a consecuencia del *Vando Real*, mandado publicar el 14 de octubre por el marqués de Sobremonte, por el cual los extranjeros debían presentarse a las autoridades, Camponesqui, residente en el cuartel N4 7 de la ciudad, declaró vivir en Buenos Aires desde hacía dos años, siendo *su oficio y exercicio de Pintor Academicos sus bienes estan reducidos a sus labores* [18].

En 1809 afirmaba ser *soltero, como de cuarenta años: exercicio Retratista* [19]. Toda su obra lo acredita, efectivamente, como retratista. Ahí están las efigies del lego Zemborain, y las miniaturas de don Juan Martín de Pueyrredón y de doña María Eugenia Escalada de Demaría, amén del retrato de Fernando VII, aún no identificado.

La imagen de San Vicente Ferrer de que habla Letamendi en su carta, es la que actualmente se halla en el Monasterio de Monjas Catalinas, en la clausura. Prueba esta afirmación el escrito puesto al pie del cuadro: *Ego Sum Angelus Apocalipsis Sanctus Vincentius Ferreriu/ Ordinis Praedicatorum*

Hispaniarum Apóstolus:/ Angelus Maria Camponesqui Romanus pinxit ex mandato Domini Francisci Letamendi/ sua devotione in Civitate Bona = Aerensi anno Domini MDC[CCIII] *(Fig. 23).*

Pero, sin lugar a dudas, el retrato de fray José de Zemborain, que tienen los dominicos en su convento, es el que mejor sitúa al pintor, naturalmente dotado, de marcada sensibilidad y fino sentido del claroscuro.

La severa figura del dominicano, en la que domina el contraste de valores, aparece dibujada sobre un fondo de cielo en el que también se recortan las siluetas del convento y la iglesia, con sus cúpulas y torre.

Abajo, sobre una cartela en la que leemos: *La regular observancia y demas edificantes virtudes del/ Herm*[an]*o Fr. Jose Zemborain lego en este* [convento] *de Predicad*[ore]*s movieron/ la devocion de algunos fie les a costear este fiel retrato./ Nacio en Alfaro villa de Castilla la Vieja. Murio el dia 22 de/ octubre de 1804/*, se encuentran el escudo de la Orden de Predicadores, ornado con los instrumentos de la penitencia, y el de la familia Zemborain (*Fig. 24*).

Don Juan María Gutiérrez, que dió noticia de esta tela 2°, la atribuye a don Angel Campones [sic] [21], y no conocemos los motivos que lo indujeron a cambiar en esta forma el apellido del pintor extranjero, dado que en los documentos por él citados está escrito *Angel Camponesqui.* Resta, pues, toda interpretación ulterior, pero para dilucidar de una vez por todas la confusión, aportamos el texto original:

B[ueno]*s Ay*[re]*s. Sep*[tiem]*bre 12 1810*

Dn Angel Camponesqui solicita se mande que el Prelado de S[an]*to Domingo le satisfaga 500 p*[eso]*s en q*[u]*e ajustó el retrato del Padre Zemborai* [22].

En 1808, con motivo de la ascensión al trono de Fernando VII, el Cabildo de Buenos Aires acordó en su sesión del 29 de julio, hacer pintar el retrato del nuevo rey y a tal efecto ordenó *se llamase en el acto al retratista Don Angel Campugnesqui* [sic] *alias el Romano*, para que inmediatamente, *travajando de dia y noche*, lo realizase, y para ello se le facilitaron copias gravadas las más exactas que se consiguieron [23]. Poco después estaba ya concluída la pintura y el 24 de setiembre se le pagaron treinta onzas de oro. El recibo dice:

Recivi de los Señores Diputados Dn. Matías de Cires y Dn. Juan Bautista de Elorriaga la cantidad de treinta onzas de oro por un retrato del Señor Dn. Fernando 7° que de or[den]*n de d*[ic]*hos Señores he hecho para la sala Capitular del Excmo. Cavildo de esta Capital. Buenos Aires 24 de septiembre de 1808*

Son 30 ons[a]*s de oro* *Angel Maria Camponesqui* [24].

En ese mismo año, por intermedio del acaudalado vecino porteño don Jaime Alsina y Verjes, los cabildantes de Montevideo le encomendaron la

pintura de los retratos del rey y la reina de España [25]. Cronológicamente son éstas las últimas obras conocidas de Camponesqui, cuyos pasos, en Buenos Aires, se pierden al iniciarse la era independiente.

Miguel Aucell, Francisco Pimentel, José de Salas, Martín de Pietris y Angel María Camponesqui no son los únicos pintores que dieron al viejo Buenos Aires el carácter de ciudad virreinal, pero sí son algunos de los pocos que, salvados del olvido por distintas circunstancias, nos dan la pauta de lo que fue aquel período histórico, tan desconocido y tan injustamente valorado.

ADOLFO LUIS RIBERA

NOTAS

[1] Sobre dicho pintor, véase: HÉCTOR SCHENONE, *Un pintor del siglo XVIII: Miguel Ausell*, en *La Prensa*, Buenos Aires, 23 de marzo de 1941, Sección Tercera; y ADOLFO L. RIBERA y HÉCTOR SCHENONE, *Los lienzos corredizos y breve noticia sobre el pintor Miguel Aucell*, en *Archivum, Revista de la Junta de Historia Eclesiástica Argentina*, Tomo II, Cuad. 2, Julio-Diciembre, 1944, pp. 333-345, Buenos Aires.

[2] *Archivo General de la Nación*, Buenos Aires, *División Colonia, Sección Gobierno, Temporalidades de Buenos Aires, 1760-1768*, Leg. N° 1.

[3] *Archivo General de la Nación*, Ibidem, *Cabildo de Buenos Aires, Propios, 1760 - 1776*, Leg. N° 3.

[4] *Archivo General de la Nación, Acuerdos del Extinguido Cabildo de Buenos Aires, Serie III, Tomo IV, Libros XXXV y XXXVI, Años: 1769 a 1773*, p. 507, Buenos Aires, 1928.

[5] JOSÉ ARMANDO SECO, WALTER B. L. BOSE, *El escudo de la Asamblea de 1813*, en *Sociedad de Historia Argentina, Anuario, 1941*, pp. 261-271, Buenos Aires, 1942.

[6] *Archivo General de la Nación*, Ibidem, *Cabildo de Buenos Aires, Propios, 1777 - 1782*, Leg. N° 4.

[7] *Archivo General de la Nación*, Ibidem, *1790-1796*, Leg. N° 6.

[8] *Archivo de la Curia Eclesiástica*, Buenos Aires, *Notaria*, Leg. 71, exp. N° 199.

[9] *Telégrafo Mercantil, Rural, Político, Económico e Historiógrafo del Río de la Plata (1801-1802)*, Reimpresión facsimilar dirigida por la Junta de Historia y Numismática Americana, Tomo VI, Año 1801, Buenos Aires, Compañía Sud Americana de Billetes de Banco, 1914, pp. 96-97.

[10] MANUEL RICARDO TRELLES, *Diccionario de Apuntamientos*, en *Revista Patriótica del Pasado Argentino*, tomo V, pp. 264-265, Buenos Aires, 1892.

[11] *Archivo General de la Nación*, Buenos Aires, *Consulado, Actas, Tomo 5, 1805-1810*, p. 161.

[12] *Archivo General de la Nación*, Ibidem, *Interior, 1794*, Leg. N° 35, y *Varios, Varios Años*, Leg. N° 723.

[13] P. S. OBLIGADO, *Tradiciones y recuerdos, 7° Serie, La Más Bella*, pp. 19-23, Buenos Aires, 1908; y en *La Nación*, *Suplemento Ilustrado*, Buenos Aires, 24 de mayo de 1906, p. 4.

[14] *Anales de la Universidad Nacional de Córdoba, Segundo período (1795-1807), Tercer volumen* por el R. P. FR. ZENÓN BUSTOS, p. 329, Córdoba 1910; y GUILLERMO FURLONG, S. J., *Matemáticos argentinos durante la dominación hispánica*, p. 215, Buenos Aires, MCMXLV.

[15] Este retrato perteneció a D. Mariano Mansilla Moreno, cuyas colecciones históricas y artísticas fueron vendidas en pública subasta hace algunos años, por la firma *Rufino de Elizalde y Cía*. El cuadro de referencia figura catalogado con el número 225.

[16] ENRIQUE MARTÍNEZ PAZ, *Papeles de Don Ambrosio Funes*, publicados por..., p. 105, Córdoba, 1918.

[17] *Ibídem*, p. 102.

[18] *Facultad de Filosofía y Letras, Documentos para la Historia Argentina*, Tomo XII, Territorio y Población, Padrón de la Campaña de Buenos Aires (1778), Padrones Complementarios de la Ciudad de Buenos Aires (1806, 1807, 1809 y 1810), Censo de la Ciudad y Campaña de Montevideo (1780), pp. 182-183, Buenos Aires, 1919.

[19] *Facultad de Filosofía y Letras*, Ibídem, p. 278.

[20] JUAN MARÍA GUTIÉRREZ, *Origen y Desarrollo de la Enseñanza Pública Superior en Buenos Aires*, p. 204, Buenos Aires, 1916.

[21] En P. A. CORMA, *Dizionario della Storia dell'Arte in Italia*, Piacenza [1930] p. 175, figura un Angelo Campone (1735-1826), pintor veronés, que no puede identificarse con el nuestro, puesto que éste tenía en 1809 cerca de 40 años de edad.

[22] *Archivo General de la Nación*, Buenos Aires, *Indice del Archivo del Gobierno de Buenos Aires*, 1810, tomo 69, p. 408, núm. 370.

[23] *Archivo General de la Nación, Acuerdos del Extinguido Cabildo de Buenos Aires*, Serie IV, Tomo III, Libros LXIII y LXIV, Años: 1808 y 1809, pp. 156-157, Buenos Aires.

[24] *Archivo General de la Nación*, Buenos Aires, *División Colonia, Sección Gobierno, Cabildo de Buenos Aires, Propios*, 1808, Leg. N° 12.

[25] CARLOS SEIJO, *La Casa del Cabildo de Montevideo*, en *Revista Histórica*, Publicación del Museo Histórico Nacional, Año XXXV (2° época), Tomo XIII, N° 37, p. 179, Montevideo, Agosto de 1941.

Fig. 17.—Miguel Ausell, La Resurrección del Señor, 1760, Buenos Aires, Convento de San Francisco.

Fig. 18.—Miguel Ausell, San Ignacio de Loyola y la Sma. Trinidad, Buenos Aires, Iglesia de San Ignacio.

Fig. 19.—José de Salas, Retrato del canónigo Dr. Miguel J. Riglos y Alvarado, Luján (Prov. de Buenos Aires), Museo Colonial e Histórico.

Fig. 20.—José de Salas, Retrato de Sor María Antonia de la Paz y Figueroa, Buenos Aires, Santa Casa de Ejercicios.

Fig. 21.—Martín de Pietris, Retrato de doña Francisca Silveira de Ibarrola, 1794, Buenos Aires, Museo Histórico Nacional.

Fig. 22.—Martín de Pietris, Retrato de Gabriel de Avilés y Fierro, Marqués de Avilés, Santiago (Chile), Museo Histórico Nacional.

Fig. 23.—Angel María Camponeschi, San Vicente Ferrer, 1803, Buenos Aires, Monasterio de Santa Catalina de Siena.

Fig. 24.—Angel María Camponeschi, Retrato del Lego José de Zemborain, Buenos Aires, Convento de Santo Domingo.
(Fot. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas).

[f. 1] tallistas. Carpinteros y Estatuarios Silleteros y Toneleros, y Aserradores y Peyneros.

[f 2] Ag[os]to 1º 1780.

A consequencia del vando publicado se presentó d[o]n Isidro Lorea, natural de Villafranca en el Reyno de Navarra, casado en esta de Buenos Ayres con casa propia a espaldas del Conb[en]to de S[a]n Fran[cis]co de oficio Tallista que lo egercita en calidad de Maestro, tiempo de 30 años.

Ag[os]to 3 D[o]n Manuel Miró natural de Cataluña en el Principado, viudo, vive en casa propia en la calle de S[a]n fran[cis]co M[aest]ro Mayor de las Obras de Carpintería del Rey, hace mas de treinta años.

D[o]n Fran[cis]co Miró natural de esta Ciu[da]d casado en ella, vive en la casa de su Padre, travaja en las mismas obras del Rey en la carpintería, de Maestro en Ausiencia de su P[adr]e y de oficial: hace tiempo de 19 años.

Pablo Aicardo, natural del Reyno de Cerdeña en el Lugar de Candeasco, casado en esta de B[ueno]s Ayres, vive en Casa propia en el varrio de la Merced, de oficio carpintero, y Tornero, q[u]e lo egercita en calidad de Maestro hace tiempo de 31 a[ño]s.

José Mariano Martínez natural de esta ciu[da]d casado vive en casa propia en el Barrio de las Catalinas, oficial de Carpintero, que hace veinte años lo egercita.

Manuel Sayas natural del Paraguay, soltero, vive en el Barrio de las Catalinas en casa de Martina Sorante Maestro de Aserrador, ha tiempo de dos a[ño]s.

Antonio Piris Lopes natural del Reyno de Portugal, de estado soltero, vive en casa propia la Calle de S[a]n Juan p[ar]a la Zanja Maestro Carpintero, hace más de treinta a[ño]s.

Gabriel de los Reyes natural de esta Ciu[da]d casado en ella, vive en casa de d[o]n Domingo Suarez Ortiguera, oficial de Carpintero, hace tiempo de ocho años.

[f. 2 vta.] Salvador de Molina, natural de Geres de la frontera estado soltero, vive en casa de d[oñ]a Ger[oni]ma Leguizamón inmediato de la Merced, Maestro de Carpintero, q[u]e egerse este oficio hace 3 a[ño]s.

Ag[os]to 7 Fran[cis]co Ballesteros natural de esta Ciu[da]d de estado soltero vive Junto a

Moncerrate en casa de d[o]n Juan de Lezica oficial de Carpintero el término de 10 a[ño]s.

José Alarcon natural de esta Ciu[da]d Soltero vive en casa de d[oñ]a Juana Clavijo. Oficial de Carpintero hace tiempo de 12 a[ño]s.

José Manuel Montes natural de esta Ciu[da]d Solt[er]o vive en casa de d[o]n Jose Joro barrio de S[a]n Juan Oficial de Carpintero, hace ocho años.

Lucas Castañeda natural de esta Ciu[da]d Soltero vive en quartos de d[o]n José Arroyo Maestro de carpintero hace tiempo de 18 a[ño]s.

Juan Leal Maestro de Carpintero natural de las Islas terceras en los dominios de Portugal vive en el Alto en casa de las temp[oralidade]s casado, hace tiempo que es M[aest]ro 40 a[ño]s.

Antonio de Acosta, natural de Lisboa, casado en esta Ciu[da]d de B[ueno]s Ay[re]s. Vive la calle del Cavildo en casas de d[oñ]a Madalena Chapaco, Maestro Carpintero hace 49 a[año]s.

Bart[olo]me Moreno natural de esta Ciu[da]d casado en ella Vive en casa propia Barrio de S[a]n Nicolas Maestro Carpintero hace 10 a[ño]s.

Manuel José Leal natural de esta Ciudad soltero vive en el Alto de S[a]n Pedro en casa de las temp[oralidade]s Oficial de Carpintero hace quatro a[ño]s.

[f. 3] Manuel Molina natural de esta ciu[da]d de estado soltero vive en el Barrio de Moncerrate en Casa de Pedro Paes oficial de Carpintero tiempo de un año.

Bart[olo]me ferrer, natural de Ivisa en Mallorca, soltero vive a espaldas de S[an]to Domingo en casa del D[octo]r Montero Maestro Tallista hace dos años que lo egercita.

Raymundo Mariño natural de esta Ciu[da]d Casado en ella Vive en casa de d[on] Jose Linares Maestro de Carpintero, hace 4 a[ño]s. Con un aprendiz llamado Dionicio Loria, natural de esta d[ic]ha Ciu[da]d.

Juan Pio Silva natural de esta Ciu[da]d Soltero, vive en el Barrio de las Monjas en casas de d[o]n Juan Josef Castilla, oficial de Carpinteria hace tres años.

Cedasero Juan Bentura Toledo natural de S[a]n Lucas de Barrameda, soltero, vive en casa de d[oñ]a Savina de sorarte Maestro de Cedasero hace veinte y tres a[ño]s.

Peinero Antonio Ravina natural de Genova, soltero, vive en casa de d[oñ]a Rafaela Moneda Maestro Peynero hace 23 a[ño]s.

Hilario Suarez, natural del Paraguay, soltero, travaja de oficial con el Maestro Tallista Bart[olo]me ferrer hace un año que es oficial tallista.

Miguel de Gonzalez, natural del Paraguay, soltero oficial de tallista del M[aest]ro Bart[olo]me ferrer, hace nueve meses q[u]e egercita este oficio.

Ag[os]to 8 Alexandro Moreyra natural de Portugal, viudo y vecino de esta Ciud[a]d Vive en casa propia en la calle de S[a]n Pedro Maestro Carpintero hace 25 a[ño]s, con un aprendis natural de esta ciu[da]d nombrado Cayetano Cateli.

Jose Maria Palomo natural de esta ciu[da]d Soltero, vive en quartos de Marchan Barrio de la merced oficial de Carpintero, tres de aprendis, y dos de oficial.

[f. 3 vta.] Fran[cis]co Parodi, natural de Genova, casado en B[ueno]s Ayres con casa propia en el Barrio de Moncerrate, Maestro Carpintero * hace 23 a[ño]s.

Joaq[ui]n fernandez Goytia natural de Viscaya, casado en esta ciu[da]d. Vive en casa propia a las tres Quadras del Hospital p[ar]a el Poniente Maestro de Carpintero hace tiempo de 12 a[ño]s.

* *Tachado en el original*: tallista.

Domingo Garay natural y vecino de esta ciu[da]d con casa propia, Maestro de carpintero hace tiempo de 20 a[ño]s. Con dos muchachos aprendices nombrados Pedro Antonio fernandez, y Jose Mariano Robles, el primero natural de Mendoza, y el seg[un]do de esta Ciu[da]d.

2 Aprendices

Miguel Leyva natural de esta ciu[da]d casado en ella vive en casas de d[o]n Fran[cis]co Elegalde, calle del fuerte, p[ar]a el norte oficial de carpintero hace siete a[ño]s.

Jose Mariano Andonaegui natural de esta Ciu[da]d Soltero Vive en el Barrio del Retiro oficial de carpintero hace 4 a[ño]s.

Juan Eusevio Albornos natural de esta Ciu[da]d Soltero Vive en el Barrio de las Monjas Catalinas en lo de Roque Medina oficial de Carpintero hace quatro a[ño]s.

Fermin Navarro natural de esta Ciu[da]d casado en ella. Vive en el Barrio de las Monjas Catalinas en Casa Propia, Maestro carpintero hace 12 años con un aprendiz Martin Rolé.

1 Aprendiz

Juan de Acosta Azevedo natural de la Ciu[da]d de Oporto Vive en casa propia en el Barrio de S[a]n Nicolas M[aest]ro Carpintero, y Tornero de obra negra hace 35 a[ño]s es casado en esta ciu[da]d con dos hijos uno oficial del mismo oficio llamado Juan Clemente, hace 7 a 8 a[ño]s q[u]e es oficial: y el otro Aprendiz llamado Viz[en]te Anastacio como de diez a[ño]s de hedad Y un esclavo oficial del mismo oficio nombrado Manuel hace tiempo q[u]e egercita el oficio 18 a[ño]s.

2 Ofic[iale]s y un aprendis

[f. 4]

Jose Denis natural de Cadiz soltero Vive en casa de d[o]n Fran[cis]co Merino varrio de S[a]n Nicolas, Maestro de Peynero hace 18 a[ño]s.

Estevan Samson, natural de las filipinas, soltero, vive en el Conbento de S[an]to Domingo Maestro estatuario, hace tiempo de siete años.

Juan de Acosta natural de Lisboa casado en esta Ciu[da]d. Vive enfrente de las Casas de d[o]n Pablo Tomjom, Maestro carpintero hace dos años.

Julian Figuereo natural y vecino de esta Ciu[da]d Vive en casa propia en la Calle de la merced, tirando al poniente. oficial de carpintero hace 22 a[ño]s.

Isidro Peralta natural de esta Ciud[a]d Soltero vive en casa propia junto a S[an]to Domingo oficial de Carpinteria hacen 32 a[ño]s.

Manuel Martinez natural de esta Ciu[da]d casado en ella Vive en la Plaza nueva en casa propio oficial de Carpintero hace 17 a[ño]s.

1 de Ag[os]to

Juan José Gil natural de esta Ciu[da]d soltero ,vive en la Plaza nueva en Casa propia Oficial de Carpintero hace 12 a[ño]s.

Antonio de Castro natural de la Coruña, soltero vive en S[an]ta Lucia Maestro Carpintero hace tres a[ño]s.

Juan Mexias natural de Cadiz casado: Vive en casa del Difunto Casero Maestro carpintero hace siete para ocho a[ño]s.

Tomas Alfonso Noguera natural de Portugal en Europa, casado en esta Ciudad, casa propia en la Calle de las Torres Maestro Carpintero hace 25 a[ño]s.

12

Joseph Antonio Ramirez natural de esta Ciudad casado vive, a la media Quadra de S[a]n Juan al norte media quadra casa propia maestro Carp[inter]o hace 20 a[ño]s.

[f. 4 vta.]

Juan Joseph [?] natural de esta Ciudad soltero, vive detras de la quinta de d[o]n Pedro Amarita en casa de d[o]n Ag[usti]n Rivas of[i]c[ia]l de Carpintero hace 14 a[ño]s.

Pedro Azevedo natural de esta Ciudad soltero vive detras de la Concep[cio]n en casa propia, ofis[ia]l de Carp[inter]o hace 10 a[ño]s.

12 Jose Pereyra natural de Portugal en Europa Casado en esta Ciu[da]d vive detras de S[a]n Juan en cassa prop[i]a M[aest]ro tallista hace 27 a[ño]s.

Fran[cis]co Muriñigo natural de esta Ciu[da]d casado, vive en la calle del Cav[il]do en quarto de Domingo Servantes M[aest]ro de carp[inter]o hace 7 años.

Martin Chacon natural de esta Ciu[da]d casado vive calle de Santo Dom[ing]o casa propia ofiz[ia]l de Carp[inter]o hace 14 años.

Juan de la Rosa Rodrigues natural de esta Ciudad, cassado vive Calle del Cavildo cassa propia. Ofis[ia]l de Carpintero hace más de 20 a[ño]s.

Leandro Jose de Silva, natural de esta Ciu[da]d cassado Vive Cassa propia calle de S[a]n Mig[ue]l, ofis[ia]l de Carp[inter]o hace 12 a[ño]s.

14 d[ic]ho Mariano Salvatierra natural de esta ciu[da]d soltero Vive en la calle de las Monjas Catalinas en casa propia oficial de carpintero hace dos a[ño]s.

Ignacio de la Concep[cio]n natural de la Bahia de todos S[an]tos soltero Vive en los quartos del M[aest]ro Vico frente a S[a]n Nicolas oficial de Carpintero hace 18 a[ño]s.

[f. 15] Fran[cis]co Mennoso [?] natural de Sevilla, Vive en casa propia en el barrio de la Plaza nueva Maestro Tonelero hace mas de cinq[uen]ta años.

Lorenzo de Silva Alvaro de las Islas de la Madera soltero Vive en la Plaza chica en las casas de la Catedral Maestro carpintero hace 40 a[ño]s.

Lazaro Simon de Terri natural de francia casado en esta ciu[da]d Vive junto a la Concep[ci]on en casa propia M[aest]ro Carpintero hace 15 a[ño]s.

Phelipe de los Santos natural de Lisboa Casado en esta Ciu[da]d. Vive frente de S[a]n Mig[ue]l en casa propias M[aest]ro de Carpintero hace 18 a[ño]s.

Mariano Pereyra Natural de esta ciu[da]d casado, Vive en la Calle del Cavildo en casas propias oficial de carpinteria hace 8 a[ño]s.

Raimundo Pereyra del Rio Geneyro casado en esta ciu[da]d Vive en la calle de las torres en casa propia Maestro Guitarrero hace 11 a[ño]s.

Domingo Corvera natural del Tucuman soltero Vive en el barrio de S[a]n Juan M[aest]ro carpintero ha 25 a[ño]s.

Juan Lucas Aguilera natural y vecino de esta Ciu[da]d Vive en quartos de d[on] Ant[oni]o Velazco varrio de las Catalinas Maestro Carpintero hace 18 a[ño]s.

Manuel Rodriguez natural de Portugal en Europa casado en esta Ciu[da]d Vive en el Alto junto ala Concep[ci]on M[aest]ro de Carpintero de hacer carretillas hace 10 a[ño]s.

Jose Gutierrez natural de esta ciu[da]d Soltero vive en casas de Zamora oficial de carpintero hace siete a[ño]s.

Roberto de Lara natural de esta ciu[da]d, casado Vive en el barrio de S[a]n Mig[ue]l oficial de [?] hace 6 a[ño]s.

Santiago Benitez natural de esta ciu[da]d soltero Vive en casas de la S[eñor]a de Tirado oficial de carpintero hace ocho años.

Domingo Pabon natural de esta ciu[da]d casado en esta Vive en el Barrio de S[a]n Mig[ue]l oficial silletero, hace quatro a[ño]s. *

[f. 5 v] Domingo Lsinel natural de Potosí casado en esta Ciu[da]d y natural de de [sic] ella vive calle del Cavildo en casa de D[o]n Jose Otero oficial carpintero hace 16 a[ño]s.

Marcos de Santos y Belen, natural y vecino de esta Ciu[da]d Vive en el Barrio de Moncerrat en casa propria M[aest]ro de Carpintero hace 18 a[ño]s.

* *Tachado en el original*: Marcos de Santos y Velen natural y vecino de esta.

Alejo Duranti natural de Roma Viudo vive en casa propia calle del fuerte Maestro de Talla y Coches hace 24 a[ño]s.

16 d[ic]ho Baltasar Leguizamon natural y vecino de esta ciu[da]d Vive en el barrio de Moncerrat en casa propia Travaja de Maestro y Oficial de carpintero hace 16 a[ño]s.

Ignacio Cordero natural del reyno de Portugal casado en esta, vive en casa de d[o]n faustino Ortiz calle del fuerte oficial de Carpintero hace 18 a[ño]s.

Ramon de Vega, natural de Sevilla, soltero, vibe en la Calle de S[a]n Mig[ue]l M[aest]ro Carpintero hace quatro messes.

Manuel Matheo Bueno natural de Ubrique en Andaluzia, soltero, vive en la d[ic]ha Calle y Esquinas de d[o]n Pablo tornpson hace un año y medio es M[aest]ro.

Antonio Benavente natural de esta Ciudad cassado vive en el Barrio dela Concep[ci]on cassa propia Ofiz[ia]l de Carpintero hace 6 a[ño]s.

Antonio Lantiel, natural de Malta Soltero vive calle de la Mer[ce]d en Quartos del difunto d[o]n Ph[elip]e del Pozo, maestro carpintero hace 30 años.

Elias Fran[cis]co Lopes, natural de Portugal en Europa cassado en esta Ciu[da]d vive en el Alto cassa propia M[aest]ro carpintero hace 34 a[ño]s.

[f. 6] Juan Fran[cis]co Iglesias, natural de Sevilla, soltero, vive en casa de Domingo Rodriguez en el barrio de S[an] Mig[ue]l Maestro de Carpinteria hace 10 a[ño]s con dos muchachos aprendices nombrados Nicolás Neyra y el otro Jose Luis Rodriguez.

Mariano Gregorio Riveros natural de esta ciu[da]d soltero vive en el barrio de San Mig[ue]l en casa propia oficial de Carpintero hace ocho a[ño]s.

Mateo Jose Astudillo natural y vecino de esta ciu[da]d Vive en la Plaza nueva Maestro de Carp[inte]ro hace 16.

Jose Gerbacio Burgos natural de esta ciu[da]d casado en ella Vive en el Barrio de S[a]n Nicolas en casa propia oficial de carpintero hace 4 a[ño]s.

Jose de Villanueva natural de esta ciu[da]d Soltero Vive junto a Moncerrat en casa propia of[icia]l de carpintero hace 5 a[ño]s.

Fran[cis]co Solano Aliende, natu[ra]l de esta Ciu[da]d, ofiz[ia]l de Carpintero, de seis años de ofizio, soltero, vibe dos quadras fuera calle de S[a]n Ju[a]n, en cassa de su Madre.

Martin Antonio Aliende natur[a]l de esta ciu[da]d, M[aest]ro Carpintero hace diez a[ño]s, casado, vive detras de S[a]n Mig[ue]l junto los Vizcainos, en cassas de d[oñ]a Ines Serrano.

Torivio Aramburu natural y vecino de esta ciu[da]d Vive en casa propia Maestro Silletero hace 12 a[ño]s.

Baltasar Lopez de la Plaza natural de la Prov[inci]a de Alava soltero vive en la calle q[u]e va a S[a]n Nicolas en casas propias M[aest]ro Carpintero de Camoncillos y Taburetes hace 30 a[ño]s.

Juan Jose Baces natural del Paraguay soltero Vive en la calle de S[a]n Nicolas en q[uar]tos de Arellano Maestro de carpintero hace 29 a[ño]s.

[f. 6 v] Rodrigo Melgarejo natural de la Prov[inci]a del Paraguay soltero Vive en los quartos de Garfios calle de S[a]n Nicolas M[aest]ro carpintero hace 10 a[ño]s.

Ignacio Villalba natural de la Prov[inci]a del Paraguay casado en B[ueno]s Ay[re]s Vive en la Calle de la M[e]r[ce]d, en casas de Bartolo Conchos M[aest]ro carpintero hace 24 a[ño]s.

Jose Matellana natural dela Villa de Mayorga casado en B[ueno]s Ayres Vive en casa propia oficial de carpintero hace 23 a[ño]s.

Pedro Palacios natural de esta Ciu[da]d soltero Vive enfrente de la Piedad en casa propia oficial de carpintero. hace cinco a[ño]s.

17 d[ic]ho Fran[cis]co Leon Ramirez natural, y vecino de esta ciu[da]d vive en el varrio de S[a]n Nicolas en casas de Brunazo M[aest]ro carpintero. 36 años ha.

Juan Sol natural de francia casado en B[ueno]s Ay[re]s Vive en el Barrio de S[a]n Juan en casa propia Maestro silletero hace 24 a[ño]s.

Luis de Puy natural de francia casado en esta ciu[da]d Vive enfrente de d[oñ]a Ana Chauni en casa Propia M[aest]ro Carpintero hace 25 a[ño]s.

Sevastian Llera del Principado de Asturias soltero, Vive en quartos de d[o]n Juan Jose Lezica Maestro Tonelero hace 12 a[ño]s.

Bernave Antonio Romero natural de esta Ciu[da]d Vive en casa de d[o]n Luis Zavala aprendis de carpintero hace dos años.

Jose Gonzalez de Barcia de nacion Portuguez casado en esta de B[ueno]s Ay[re]s Vive en casa propia calle dela M[e]r[ce]d, Maestro carpintero hace 20 a[ño]s.

Juan Bentura Miño natural y vecino de esta ciu[da]d Vive en el Barrio de S[a]n Nicolas en casa propia oficial de carpintero hace 12 a[ño]s.

[f. 7] Fabian Luis natural de Jaynero soltero vive calle de las Monjas Cassa de d[o]n Bartholo Cano, ofis[ial] de Peynero, hace 6 meses.

Manuel Dias natural de la Ciu[da]d de oporto Lucitano Soltero vive calle de S[a]n Juan cassa de Juan de Silva, M[aest]ro escultor hace 22 a[ño]s.

Pedro Jose Lopez natural y vecino de esta ciu[da]d Vive en el barrio de las Monjas en casa propia M[aest]ro de Carpintero hace un año.

Fran[cis]co Antonio Chanteyro natural del Reyno de Galicia cassado en esta Ciu[da]d vive en el Partido de Monserrate cassa propia M[aest]ro Carpintero hace 10 a[ño]s.

día 18 Ag[os]to Juan Quaresma Enrriquez natural de Portugal, soltero vive en la calle de S[a]n Miguel en casa del M[aest]ro d[o]n Valentin Cabral oficial estatuario hace catorce a[ño]s.

Fran[cis]co Xavier Casaval natural y vecino vive en casas de Caricaburu Maestro de sastre hace un año.

Mariano Vejarano natural de esta ciu[da]d soltero Vive en la Calle del R[ea]l estanco oficial hace dos años.

Bernardino Ant[oni]o Errera M[aest]ro Carpintero, de ocho a[ño]s, a esta parte; Cassado, natural de esta Ciu[da]d vibe adelante de S[a]n Ju[a]n barrio Monserrate, en casa propia.

Fran[cis]co Ramon natural de esta ciu[da]d Soltero vive detras de la resid[enci]a oficial de carp[inter]o hace dos a[ño]s.

Juan de Aucio, catalan de Nacion casado en B[ueno]s Ay[re]s Vive en el barrio de la Concep[ci]on en casa propia Maestro hace 12 a[ño]s.

Mariano Gauna natural del Paraguay Soltero vive en el barrio de las Monjas; oficial Acerrador hace 3 a[ño]s.

[f. 7 v] Juan Gonzalez natural del Paraguay soltero Vive en los quartos de Carcaburo M[aest]ro Carpintero hace 40 a[ño]s.

Nicolas Mancuello natural y vecino de esta Ciudad varrio de Moncerrat vive M[aest]ro Carpintero hace 20 a[ño]s.

Juan Tomas, natural de francia soltero vive en el barrio de la M[e]r[ce]d en casa de Barbachano M[aest]ro Carpintero hace 30 a[ño]s.

Jose Anastacio natural de Portugal sotero [sic] vive en el barrio de S[a]n Nicolas en casas de Ochagavia oficial de carpintero hace 10 a[ño]s.

Luis Ag[usti]n de Avellaneda aprendis linpiante de tallista soltero, natural del Valle de Catamarca vive en el conbento de S[an]to Domingo, egercita el oficio diez meses.

19 Ag[os]to Juan Ramon Gonzalez natural, y vecino de esta ciudad. Vive en el Barrio de la Concep[ci]on oficial de carp[inter]o hace 6 a[ño]s.

Domingo Cassas, natural de esta Ciu[da]d, cassado, vive en el varrio del Alto-Partido de la Concep[ci]on, cassa propia M[aest]ro Carpintero hace 20 a[ño]s.

Anselmo Silva natural de esta ciu[da]d soltero vive en la calle detras de la M[e]r[ce]d: oficial de carpintero hace 4 a[ño]s.

Andres Samar natural de Galicia soltero vive en el barrio de la Piedad en casa propia oficial Silletero hace cinco a[ño]s.

Manuel Gomez natural y vecino de esta Ciu[da]d Vive en el barrio del retiro en casa propia oficial de carpinteria de nueve a diez a[ño]s.

Pero Ant[oni]o Lozano natural de esta ciu[da]d soltero vive en el Alto en casa de Jose Antonio de la Cruz aprendiz de Carpintero hace dos a[ño]s.

27 Ag[os]to d[o]n Christoval Espinosa hijo de la Ciu[da]d de Antequera casado vive junto a San Juan en casa de Carrior M[aest]ro Carpintero hace 30 a[ño]s.

[f. 8] Eduardo Ballesteros natural de esta ciu[da]d soltero vive en el barrio de Moncerrat en casa de d[o]n Jose Gainoza oficial de carpintero hace 6 a[ño]s.

Joaquin Salvador Martinez natural de esta ciu[da]d y casado en ella Vive junto a San Nicolas casa propia M[aest]ro de fabricar Instrumentos hace 19 a[ño]s.

Phelipe Irivarren natural de Chalar de Navarra casado en B[ueno]s Ay[re]s Vive en la calle de las Torres en casas propias M[aest]ro Carpintero hace 12 a[ño]s.

Fernando Victoria natural de esta ciu[da]d Soltero, Vive en el Alto en casa de las Monjas Catalinas oficial de carpintero hace 19 a[ño]s.

Greg[ori]o Perez natural de esta Ciu[da]d Soltero. Vive en la calle de Moncerrat para afuera oficial de carpinteria hace año, y medio.

Pedro Giles natural de esta ciu[da]d y casado en ella Vive en los Quartos de Risola oficial de Carpintero hace 19 a[ño]s.

Antonio Gonzalez natural de esta Ciu[da]d Soltero Vive en la Plaza nueva oficial de carpintero hace 5 a[ño]s.

Nicolas de Alva natural de esta ciu[da]d Soltero Vive en la calle de S[a]n Nicolas en casa propia aprendis de carpintero hace 3 a[ño]s.

Juan Fran[cis]co de Cor natural de esta ciu[da]d Vive en la Calle de la Lameda en casa de su Madre aprendis de Carpintero hace cinco a[ño]s.

Viz[en]te Rodriguez natural de esta Ciu[da]d Soltero Vive a espaldas de S[a]n Juan en casas de d[oñ]a Antonio Saravia aprendis de Carpintero hace 4 a[ño]s.

Carlos Quiroga natural de esta Ciu[da]d Soltero Vive vajo de los Portales del Cavildo oficial de Carpintero hace tres a[ño]s.

[f. 8 v] Viz[en]te Villanueva natural de esta Ciu[da]d Soltero vive en el barrio de S[a]n Juan en casa Propia oficial de carpintero hace siete a[ño]s.

Lorenzo Espinosa natural de la Ciu[da]d de Antequera casado en B[ueno]s Ayres Vive en los Quartos de San Mig[ue]l Maestro de Carpintero va p[ar]a 12 a[ño]s.

Pedro Jose Conget natural de esta ciu[da]d Soltero Vive en casa de su P[adr]e oficial de Carpintero hace año y dos meses.

Viz[en]te Cainvo natural y vecino Vive en el barrio de S[an]ta Lucia en casa propia oficial de carpintero hace 5 a[ño]s.

Fran[cis]co Orrego natural de esta ciu[da]d Soltero Vive en el barrio dela Piedad en casa propia Oficial de Carpintero hace 4 a[ño]s.

Fran[cis]co Garzia negro esclavo de d[o]n Mateo Petizco casado en Bu[eno]s Ayres vive en casa de d[o]n Fran[cis]co Ochagavia oficial carpintero hace 9 a[ño]s.

Manuel Moreno natural de Montevideo. Soltero vive en q[uar]tos de d[o]n Ant[oni]o Velazco calle de las Monjas Catalinas oficial de carpinteria hace 4 a[ño]s.

Raymundo Peña de Castilla la Vieja, Soltero Vive en la calle de Cavildo en quartos de d[o]n P[edr]o Merlo Maestro silletero hace 10 a[ño]s.

Ag[os]to 22 Jose Gregorio Velazco natural de esta ciu[da]d Soltero Vive en la calle de las torres en casa propia oficial de carpintero hace un año.

Hilario falconel natural de Cordova de Tucuman soltero Vive en la calle del estanco, oficial de carpintero hace 9 a[ño]s.

Juan Pasqual Ramos natural y vecino Vive en el barrio de S[a]n Nicolas en casas propias M[aest]ro Carpintero hace 30 a[ño]s.

[f. 9] Fran[cis]co Escobar, y Pulido natural de Galicia casado en B[ueno]s Ayres Vive en la Calle de Moncerrat en casa propia oficial de Carpintero hace 20 a[ño]s.

Antonio Alvarez natural de esta ciu[da]d Soltero Vive en casa propia cerca de la Plaza nueva oficial de carpintero hace 10 a[ño]s.

Tomas de Aguirre natural de esta ciu[da]d Soltero. Vive en el barrio dela Concep[ci]on oficial de carpintero hace ocho a[ño]s.

Juan de la Cruz Gomez natural de Santiago de Lestero Casado en esta de B[ueno]s Ayres Vive en el Barrio de S[a]n Nicolas en casa de Ant[oni]o Ramirez. Oficial de carpintero hace nueve a[ño]s.

Rodrigo Jose Campero de nacion Lucitana Casado en esta Ciu[da]d Vive en el barrio de S[a]n Mig[ue]l en casa propia Maestro carpintero hace 28 a[ño]s.

Pedro Montes natural de Galicia Soltero. Vive en la Plaza Chica en Quartos de Videla M[aest]ro Silletero hace siete a[ño]s.

Fran[cis]co Caravia natural de Asturias, soltero, vive en la Plaza Chica oficial de silletero hace 3 a[ño]s.

Manuel Machado de Nacion Lucitana casado en B[ueno]s Ay[re]s Vive en la calle de Cavildo a las seis cuadras en casa propia maestro de carpintero hace 18 a[ño]s.

Lorenzo Ugarte natural de Bilbao, casado en Galicia, Vive en la Calle de S[a]n Juan en la Casa de Juan de Dios el Ingles Maestro de carpintero de lo blanco, hace 55 a[ño]s.

Ag[os]to 23 Ag[usti]n dela Puya natural de Barcelona soltero. Vive frente del estanco R[ea]l M[aest]ro Carpintero hace 30 a[ño]s.

Rafael Clavijo natural y vecino de esta Ciu[da]d. Vive en el barrio de las Monjas Catalinas en Casa propia oficial de carpintero hace 16 a[ño]s.

Bentura Azevedo de las Corrientes, soltero. Vive en el Barrio de S[a]n Miguel oficial de carpintero hace dos a[ño]s.

[f. 9 v] Agustin de Estigarrive natural, y casado en esta ciu[da]d Vive junto a la Concep[cio]n en Casa propia, oficial de carpinteria hace diez años.

3 aprendices Tomas Saravia natural y vecino de esta ciu[da]d Vive en el barrio de la M[e]r[ce]d en casa propia Maestro de talla hace seis a[ño]s. Con tres aprendices de dicho oficio nombrados Pasqual ferres, este es esclavo, y los dos restantes nombrados Felix ferreyra, y Luis Castellano.

Antonio dela Fuente de Nacion Portugues casado en esta ciu[da]d. Vive en el barrio de la Concepcion en el Alto en casa alquilada oficial de Carpintero hace 32 a[ño]s.

Se presentó Ancelmo Fernandez natural de Cordoba soltero Vive en el barrio de Moncerrat aprendiz de carpintero hace 2 a[ño]s.

Bentura Pintos natural de esta ciu[da]d soltero vive en el barrio de S[a]n Miguel en casa de d[oñ]a Basilia Pintos oficial de carpintero hace 6 a[ño]s.

Ramon Escalante natural de esta ciu[da]d Soltero Vive en la Calle del Cavildo para fuera en casas de Miserere oficial de Carpintero hace 8 a[ño]s.

Jose Serrano natural de Malaga casado en d[ic]ha ciudad Vive en la Calle dela Comp[añi]a en casas de Gayoso Maestro Tonelero del Rey hace 15 a[ño]s.

Juan Moreno natural de la Ciu[da]d de Malaga casado en d[ic]ha ciu[da]d Vive junto a la Comp[añi]a en casas de las temporalidades M[aest]ro Tonelero del Rey hace 18 a[ño]s.

Ag[os]to 25 de 1780

Juan Antonio Gaspar natural de Villanueva de Duero, soltero vive en los quartos de Lorea en el barrio de S[a]n fran[cis]co oficial Tallista hace 8 a[ño]s.

Jose Tiburcio Aguilar natural de esta Ciu[da]d Soltero Vive en el barrio de San Miguel en casa propia Aprendiz de Carpintero hace un año y un mes.

Jose Miliau natural de esta Ciu[da]d soltero vive en el Alto en casas de Diego Astron aprendis de Carp[inter]o hace 6 meses.

[f. 10]

Pedro Ant[oni]o Lascurain natural de la Villa de Eibar en la Prov[inci]a de Guipuscoa, soltero Viven [sic] en casa de d[o]n Isidro Lorea oficial de Carpintero hace 12 a[ño]s.

Tadeo Henriquez natural de Chile soltero, Vive en los Quartos de Luna Maestro carpintero hace 2 a[ño]s.

Jose Manuel dela serna natural de esta Ciu[da]d Vive en el varrio de la M[e]r[ce]d en casa propia oficial de carpintero hace 2 a[ño]s.

Pedro Jose de Achaga natural de la Prov[inci]a de Guipuscoa soltero vive en la calle de S[a]n Miguel en casa propia M[aest]ro de carpintero hace 25 a[ño]s.

Fran[cis]co Salinas natural del Paraguay, y avezindado en esta de B[ueno]s Ay[re]s Vive junto a la Plaza nueva Maestro de hacer carretas hace 20 a[ño]s.

Gerbacio Gonzalez natural de esta Ciu[da]d soltero vive en el barrio de la Concepcion afuera oficial de Carpintero hace 8 a[ño]s.

Pedro Blanco natural de esta Ciu[da]d Soltero vive en el barrio de S[a]n Juan en casa propia oficial de Carpintero hace 8 a[ño]s.

Justo Benites natural de esta Ciudad Soltero, Junto a la resid[enci]a Vive en casa propia oficial mejero de Carpint[e]ro hace 2 a[ño]s y medio.

Juan de Dios Pabon natural de esta Ciu[da]d Soltero Vive en el barrio de S[a]n Mig[ue]l para afuera M[aest]ro Silletero hace dos a[ño]s.

Juan Jose Gomez natural de esta ciu[da]d y avecindado en ella Vive calle de las Monjas Catalinas en casa de Pedro Cufré M[aest]ro de Carpintero hace doce a[ño]s.

Juan Ant[oni]o Parraga y Rocha natural de esta Ciu[da]d Soltero Vive en la calle de las Torres en casa propia oficial de Carpintero hace 6 a[ño]s.

Jose Arriola natural de Vizcaya vive en el barrio dela M[e]r[ce]d soltero* Oficial de Carpintero Arquitecto hace siete a[ño]s.

* *Tachado en el original*: M[aest]ro.

[f. 10 vta.] Pedro Robles natural de esta Ciudad Casado vive en Quartos de d[o]n Andres Macias Maestro Carpintero hace 12 a[ño]s.

Antonio Cerro natural del Lugar de Bena en Francia Soltero vive frente de santo Dom[ing]o Cassa propia, Maestro de Silletero hace 28 a[ño]s.

Lorenzo Mosqueyra natural deesta Ciudad cassado vive en el vajo en cassa de d[o]n Fran[cis]co Dias Perafan, Maestro Carpintero hace 10 a[ño]s con 4 aprendizes nom[bra]dos Dionicio Padron, Frutos Vasquez, Pedro Joseph Agussper, y Jose Antonio Carrero, naturales de esta Ciu[da]d.

Xavier Gonzalez natural del Paraguay Soltero Vive en la Calle de S[a]n Miguel en casas propias oficial de carp[inte]ro hace 20 a[ño]s.

Gabino Madera natural de esta Ciu[da]d Vive en el barrio del Alto en casa propia oficial de Carpintero hace 2 años, y medio.

Pablo Jose Rebol natural de esta Ciudad Soltero, vive Casa propia, Aprendiz de Carp[inter]o hace un año.

Juan Fran[cis]co Helguero, natural de esta Ciu[da]d Soltero vive frente de las Monjas Cathalinas en Cassa de d[o]n Isidro Balbastro, aprendis de Carpintero hace un año.

Bernave de Islas natural y Casado en esta Ciudad vive en el barrio dela M[e]r[ce]d oficial de Carp[inte]ro hace 6 años.

d[o]n Julian Pedriel, natural de Sanmaló en francia, cassado en esta Ciudad, vive. Plasa chica p[ar]a abajo. Cassa propia, Maestro Carpintero hace 33 a[ño]s.

Jose Fran[cis]co Pedriel, hijo del anted[ic]ho, y natural de esta Ciu[da]d aprendiz de Carpintero hace 2 a[ño]s.

Jose Gutierres, Pedro y Joseph Rodriguez, naturales de esta Ciu[da]d, todos solteros, aprendises de Carp[inter]o hacen el uno 3, otro de 2 y otro de uno.

[f. 11] d[o]n Ant[oni]o Espinosa natural deesta Ciu[da]d Cassado Vive frente de Castely en la Esquina Cassa propia. Maestro Carpintero hace 50 a[ño]s con tres Negros, esclavos, el uno ofiz[ia]l y los dos aprendises.

Prudencio Navarro, natural de esta Ciu[da]d cassado, vive junto a Monserrate, en Cassa propia ofis[ia]l de Carpintero hace 45 a[ño]s.

Pedro Pablo Alexardy natural de esta Ciu[da]d Soltero vive detras del Piquete cassa propia ofis[ia]l Carp[inter]o hace 2 a[ño]s.

Ignacio M[a]r[ti]n[e]z natural de Cadiz, cassado, vive Calle de la M[e]r[ce]d cassa de arrendam[ien]to M[aest]ro Carpintero hace 17 a[ño]s.

Isidro Saabedra, Luis Machales y Matias Cañete naturales de esta Ciu[da]d muchachos aprendices de Carpintero. Viven en casa de su Maestro Pedro Jose Lopez en el barrio de las Monjas.

Fran[cis]co Fonseca natural de esta ciudad vive en la Plaza nueba en quarto de Alquiler oficial de carretero hace 8 años.

Juan Josef delos Rios natural de Corrientes vive en el barrio de Monserrate en casa propia M[aes]tro Taconero hace 9 años.

Pedro Rodrig[ue]z natural del Paraguay soltero, vive en el barrio de S[a]n Nicolas en quartos de D[o]n Luis Gonzalez oficial de carpintero hace 20 años.

Bentura Antonio Tamayo, natural de esta ciudad Casado, vive en el barrio de S[a]n Miguel en casa propia M[aes]tro Carpintero hace 12 a[ño]s.

Manuel Antonio Olibares mulato esclavo de D[oñ]a Nicolasa olivares, natural de esta ciudad vive en casa desu Ama, oficial de carpintero hace 6 a[ño]s.

D[o]n Josef de Sousa Escultor de Nacion Lucitana, casado vive en la casa propia tras la Ig[lesi]a de los expulsos M[aes]tro escultor hace 31 años.

[f. 11 vta.] Juan Ignacio Iparraguirre natural de Viscaya de la Prov[inci]a de Guipuscua Soltero Vive en la calle del cavildo a las siete cuadras de la Plaza Maestro Aserrador hace 8 meses.

Pablo Tonoy natural de Barcelona Soltero Vive en el barrio de San Juan Maestro de carpintero hace 25 a[ño]s.

Antonio dela Peña natural del Reyno de Andalucia casado en esta ciu[da]d vive en la calle del Cavildo M[aes]tro Carpintero hace 25 a[ño]s.

Juan Tomas Soriano natural, y vecino de esta ciu[da]d Vive en q[uar]tos de d[o]n Manuel Zapiola oficial de Carpintero hace 44 a[ño]s.

Tomas Freyre natural de esta ciu[da]d Soltero Vive en el barrio de S[a]n Nicolas en casa propia oficial de Carpintero hace 6 a[ño]s.

Lorenzo Fuentes natural de esta Ciu[da]d Soltero Vive en el barrio de S[a]n Nicolas en casa propia oficial de carpintero hace 2 a[ño]s.

Jose de Villalba natural de Corrientes casado en d[ic]ha ciu[da]d Vive en el barrio de S[an]ta Lucia oficial de Carpintero hace nueve a[ño]s.

Juan Fern[an]do Vazquez Pelayo natural de esta Ciu[da]d y casado en ella Vive en el barrio de Moncerrat en casa propia oficial de carpintero hace 5 a[ño]s.

Antonio Albarez negro esclavo de Custodio Ferreyra casado en esta ciu[da]d Vive en el barrio de Monserrat en casa de su amo M[aest]ro de Carpintero hace 12 a[ño]s.

Manuel Sanchez natural de esta Ciu[da]d soltero. Vive en el Alto en casa propia oficial de Carpintero hace 5 a[ño]s.

Ag[os]to 29 Fran[cis]co ferreyra natural de la Prov[inci]a del Paraguay Soltero vive en el barrio de las Monjas Catalinas Maestro Aserrador 28 a[ño]s hace.

Martin Gainza natural de Navarra soltero Vive en el barrio del Alto: oficial carp[inte]ro de Rivera hace 24 a[ño]s.

[f. 12] Antonio Eleisegui natural de la Prov[inci]a de Guipuzcoa cassado en d[ic]ha Prov[inci]a Vive en el Alto oficial Carp[inte]ro de Rivera hace ocho a[ño]s.

Martin Lacarra de Navarra casao en B[ueno]s Ay[re]s vive en el Alto en casa propia oficial de Carp[inte]ro de rivera nueve a[ño]s hace:

Jaime Cabrer natural de la Isla de Leon soltero vive en el Alto oficial Carp[inte]ro de rivera hace 16 a[ño]s.

Plasido del Rio nat[ura]l de Galicia casado vive en el alto en casa propia ofiz[ia]l 20 años.

Ag[usti]n Aspurbu nat[ura]l de la Prov[inci]a de Guipuscua ofis[ial] solt[er]o vive en el alto hace 6 años.

Santiago Niquilson natural de esta Ciu[da]d casado vive en el Alto: oficial de Carpintero hace 4 a[ño]s.

Felix Diaz de la Ciu[da]d de Salta casado en B[ueno]s Ay[re]s vive en el Alto de S[a]n P[edr]o en Casa propia oficial de Carp[inter]o hace 35 a[ño]s.

Cristoval Moreno nat[ura]l de Corri[en]t[es] [?] Soltero vive en el alto oficial de carp[inter]o de rivera hace 19 a[ño]s.

Hilario Niquilson natural de esta Ciu[da]d Soltero vive en el Alto en casa propia oficial carp[inte]ro de Rivera hace once a[ño]s.

Jose de Escurra de la Prov[inci]a de Guipuscoa casado vive en la esq[ui]na de Palacios oficial de carp[inte]ro de Rivera hace 10 a[ño]s.

Julian fernandez del Reyno de Galicia soltero en la esquina de felis diaz en el Alto oficial de carp[inte]ro de rivera hace 25 a[ño]s.

[f. 12 vta.] Ig[naci]o Esquizabel natural de Guipuscoa casado vive en el Alto, oficial de carp[inte]ro de rivera hace 10 a[ño]s.

Fran[cis]co De la Peña natural de Andalucia soltero vive en el Alto oficial de Calafate hace 12 a[ño]s.

Paulo Gutierrez natural de esta ciu[da]d soltero Vive en el Alto of[icia]l de Carp[inter]o de rivera hace 12 a[ño]s.

Tomas Padilla natural de la Isla de Leon soltero Vive en el Alto Oficial de Calafate hace 9 a[ño]s.

Alexandro Aguinagalde de Guipuscoa casado en esta Ciu[da]d Maestro Carpintero hace 16 a[ño]s.

Martin de Agote natural de Guipuzcoa soltero vive en el Alto of[icia]l carp[inte]ro de rivera hace 9 a[ño]s.

Jose Diaz natural de Montevideo soltero vive en el Alto of[icia]l carp[inte]ro hace 9 a[ño]s.

Lorenzo Palacio natural del Paraguay Vive en el barrio de la Merced oficial de Aserrador hace nueve a[ño]s.

29 de d[ic]ho Juan Ant[oni]o Villasvoas de nacion Lucitana vive en el barrio de S[a]n Nicolas soltero M[aes]tro peinero hace 20 a[ño]s.

Custodio DaSilva de nacion Lucitana sol[ter]o vive en el barrio de S[a]n Nicolas M[aest]ro Peynero hace 20 a[ño]s.

Juan Sanchez natural y vecino. Vive en el alto oficial de carp[inte]ro, de rivera hace siete años.

Justo Niquilson natural y soltero Vive en el Alto of[icia]l de Carpintero de rivera hace 4 a[ño]s.

Mig[ue]l Rico natural de Sevilla soltero, vive en el alto of[icia]l car[pinter]o de rivera hace 6 a[ño]s.

Mateo Bazquez del Paraguay casado vive en el barrio *

* Archivo General de la Nación, Buenos Aires, *División Colonia, Sección Gobierno, Tribunales,* Legajo 13, Exp. 15. [12 folios y 2 f. intercalados].

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

José Hernández Díaz, *La Virgen de los Reyes, Patrona de Sevilla y de la Archidiócesis, Estudio Iconográfico,* Sevilla, MCMXLVII, 40 pp., 20 figs., (2) pp.

S. S. Pío XII, a instancias de los fieles, declaró hace poco tiempo Patrona de la Ciudad y arquidiócesis de Sevilla a la Virgen de los Reyes, cuya antigua imagen se venera en una capilla de la Catedral.

Cuando el Emmo. Cardenal Arzobispo elevó a Roma el pedido, encargó al profesor Hernández Díaz, distinguido investigador y actual Director de la Escuela de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, que documentase histórica y artísticamente la celebrada efigie de la Santísima Virgen, a fin de que ese informe acompañase el expediente canónico.

El trabajo que comentamos es el mismo que se elevó en esa oportunidad, en cuanto a las ideas y estructura, aunque ha variado en lo demás. *El cambio de método queda justificado por el fin a que aspiraba en los dos momentos a que desea servir.*

Con muy buen criterio, el profesor Hernández Díaz inicia su monografía con el estudio de la iconografía medieval de la Virgen-Reina, recordando como el culto popular adquirió, durante ese período, un carácter casi latréutico, no obstante estarle reservada a Ella la veneración hiperdúlica.

Si Jesucristo es Rey por naturaleza, su Madre, obra maestra de Dios, es Reina por la Gracia; de ahí que se la venerase de ese modo, lo cual se reflejó claramente en las manifestaciones plásticas, comenzando por las primitivas orientales y fijándose definitivamente el tipo en el arte bizantino.

En Occidente, la Adoración de los Magos, como asimismo la Coronación de la Virgen, dieron el tema necesario a los artistas para desarrollar su pensamiento, de modo tal que la Adoración de los Reyes fué simultáneamente adoración al Niño Dios y homenaje a Su Madre, y la Coronación de la Virgen, tema tan grato a los imagineros medievales, constituyó un testimonio clarísimo de la Realeza de María. De esto, a la figura aislada, sedente y coronada, que sostiene al Divino Infante sobre sus rodillas, con tal sentido de lo grandioso que, al decir de Emile Mâle, citado por el autor, lleva el fruto de sus purísimas entrañas con la gravedad del sacerdote que porta el cáliz, sólo hay un paso.

Seguidamente, el autor aborda el estudio de las tradiciones referentes al origen e invención de Nuestra Señora de los Reyes, distinguiendo las de carácter estrictamente histórico de las de sentido apologético-literario.

La tradición asegura que, habiéndosele aparecido la Virgen, el rey San Fernando deseó poseer una imagen que reprodujese fielmente los rasgos de María tal cual él la contempló. Pero las que se ejecutaron no le satisficieron, de manera que a no mediar la intervención sobrenatural no hubiera visto logrados sus propósitos. Las efigies realizadas anteriormente a la de los Reyes, también según la tradición, serían las que se veneran en los templos sevillanos de San Clemente, San Ildefonso y el Divino Salvador, en los dos primeros con el título de los Reyes y en el último bajo la advocación de Nuestra Señora de las Aguas. A estas imágenes, que denomina del ciclo fernandino, está dedicado el tercer capítulo.

Nos interesa especialmente el análisis arqueológico de la veneranda efigie, porque el señor Hernández Díaz logró conocerla en forma muy directa, mientras que a otro renombrado estudioso, José Gestoso y Pérez, no le fué permitido despojar a la imagen de ciertas telas que la ocultan.

La Virgen de los Reyes, de un metro setenta y seis centímetros, es un maniquí de madera, recubierto por una especie de cabritilla muy fina. Está articulada y la cabeza tiene, aunque no funciona, *un dispositivo especial de movimientos, del que puede observarse por una ventana escapular una rueda dentada de madera y una correa que rodea su eje.*

El rostro, que conserva huellas de sucesivas encarnaciones, es muy simple en su modelado, y revela una concepción estilística propia del momento, en tanto que el del Niño Jesús representa un sentido distinto, *porque recoge esa leve preocupación por la belleza de las formas que en las postrimerías de la Alta Edad Media comenzó a hacer presas en las figuras santas, como brote de clasicismo.*

Si no fuera por ciertos detalles, podría pensarse que la Virgen está muy cerca de lo románico, pero tanto ella como el Niño Jesús pertenecen por su estilo al período gótico y su cronología puede fijarse en la primera mitad de la décima tercera centuria.

El folleto, tal cual está realizado, es un modelo para estudios similares. Sin abandonar en ningún momento el respeto y la veneración que Nuestra Señora de los Reyes imponen, José Hernández Díaz la ha analizado histórica, arqueológica y estéticamente, con la seriedad y capacidad notorias que caracterizan todas las obras salidas de su mano.

Veinte ilustraciones acompañan al texto, cuya presentación tipográfica hace más agradable su lectura.

ADOLFO LUIS RIBERA.

HÉCTOR VELARDE, *Arquitectura Peruana*, México, 1946, 172 pp., 97 láminas. Edición Fondo de Cultura Económica, Colección Tierra Firme.

Héctor Velarde, cuyos conocimientos en materia de investigación histórica son bien conocidos, realiza en este nuevo trabajo un estudio sintético, pero muy completo y ameno, de la arquitectura peruana.

Con estilo claro y sencillo, el autor expone con precisión los principales períodos arquitectónicos del Perú, analizando los ejemplos más representativos de las diferentes épocas.

En su introducción determina los factores principales que pueden influir en la arquitectura de una región, hasta llegar al estudio de los mismos en el Perú; dividiendo la posición arquitectónica de este país en tres partes fundamentales.

1ª parte: Arquitectura prehispánica (período preincaico e incaico).

2ª parte: Arquitectura colonial.

3ª parte: Arquitectura republicana (primer siglo de la Independencia y época actual).

Cada una de estas partes las subdivide a su vez en períodos y épocas, en las que ha determinado las diferentes técnicas constructivas y las influencias de diverso carácter que pudieron actuar sobre las mismas.

Así, en el período preincaico, presenta las arquitecturas andinas y sus descomunales construcciones pétreas, sus épocas arcaicas y de desarrollo; y paralelamente a ellas estudia las modalidades de la costa que reemplazaron la piedra por el adobe y la cal, pero que no por eso desmerecieron de sus émulos de la montaña. Termina esta parte con un acertado paralelo entre las culturas contemporáneas incaica y española al iniciarse la conquista del Perú por los últimos.

Inicia el estudio de la arquitectura colonial determinando las principales épocas arquitectónicas de España que tuvieron una influencia decisiva en la arquitectura del Perú, observando en lo que respecta a los materiales empleados en este período que siguen siendo los mismos que se usaron en la época prehispánica.

Conviene el autor que para un mejor conocimiento de la arquitectura colonial del Perú debe ésta estudiarse en orden cronológico, a medida que fueron apareciendo sus principales realizaciones en cada una de las ciudades donde se establecieron los conquistadores hispánicos. Durante este período, la arquitectura alcanzó caracteres bien definidos en las diferentes regiones que abarcara el Virreinato, donde influencias de origen tan diverso como la hispánica de ese momento se conjuga con algo tan extraño a ella como es la modalidad indígena, para realizar los magníficos ejemplos de Cuzco, Lima, Arequipa, etc.

Los monumentos han sido clasificados por el autor, según su destino e importancia artística, demostrando en forma amplia su vasto conocimiento del tema al entrar en el estudio de los mismos.

Tal vez los numerosos aspectos dignos de análisis que encierra cada edificio, ha hecho que la obra resulte en partes un poco abrumadora para el lector no especializado, pero ciertas disgresiones al margen del tema tratado contribuyen acertadamente a distraer la atención del mismo.

Por último trata la parte correspondiente a la época republicana, describiendo en forma precisa los años que sucedieron a la declaración de la Independencia, el rechazo como lógica reacción de todo lo que tuviera sabor hispánico, y la aceptación ciega de los modelos franceses e italianos.

Termina luego su exposición considerando que la arquitectura peruana actual, debe ser un compendio de los elementos tradicionales hispánicos e indígenas adaptados convenientemente a las necesidades de la época.

Es digno destacar de esta obra el estilo elegante y sencillo empleado por el Arq. Velarde, y la belleza y sobriedad de sus giros literarios. Es en suma una obra que merece ocupar un lugar destacado entre las primeras de la actualidad escritas sobre este tema.

J. M. Santas.

ANTONIO SANCHO CORBACHO, *Cerámica andaluza, Azulejos Sevillanos del Siglo XVI*, Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, 1948. (4) + 61 (3) pp. + 1 + 100 láms.

El Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla acaba de publicar un trabajo que sólo podía realizar don Antonio Sancho Corbacho. Investigador inteligente y ordenado, nos brinda ahora, en esta publicación, un acabado panorama de la producción sevillana de azulejos durante el siglo XVI.

Comienza bosquejando la aparición del azulejo plano, introducido, según se considera, por Francisco Niculoso, *El Pisano*. Este azulejo, novedoso frente al de cuerda seca de tradición árabe, no se usó frecuentemente en el primer cuarto de ese siglo como nos demuestra el autor. Tuvieron que pasar algunos años desde 1528, probable fecha de la muerte de Niculoso, para que se impusiera en los talleres sevillanos. Prueba de ello son las Ordenanzas del gremio de albañiles del año 1527, en las cuales se citan solamente los azulejos de tipo tradicional como los indicados para la decoración de edificios; y el contrato establecido entre Roque Hernández y Francisco Andrea, por el cual éste debía pintar con *colores de Pisa*, es decir, a la manera *pisana*, los platos y azulejos que aquel hacía.

Corrobora ese aserto el hecho de que entre 1527 y 1536, queriendo embellecer a la manera italiana y clásica la Casa de Pilatos, el marqués de Tarifa acepta se usen en su casi totalidad azulejos de cuenca y no *pisanos*. Los pocos empleados presentan un solo motivo, reproduciendo defectuosamente los de la capilla mayor de Santa Paula.

Seguidamente estudia el autor los motivos empleados en la decoración de azulejos, distinguiendo los de lacería de tradición mudéjar, los renacentistas, los inspirados en las composiciones de los tratadistas de arquitectura y los grutescos plateresco. La primera modalidad es la más sevillana entre las enunciadas y sigue ya la manera mudéjar ya la organizada en lacerías combinadas. El renacimiento, en cambio, introduce el empleo del casetón octogonal o cruciforme propio de los artesonados. El uso de grutescos plateresco se reduce a la decoración de basamentos, pilastras o frisos. Quien más los empleó fué Cristóbal de Agusta, yerno del famoso Roque Hernández, cuyos hermosos azulejos del pabellón de Carlos V del Alcázar sevillano fueron imitados por ceramistas posteriores.

Los motivos florales, aparecen combinados con otros, si bien toman, a veces, propia independencia, hasta sustituir el reticulado por el solo cambio de color, como ocurre en el zócalo de la Iglesia Conventual de Santa Clara, templo que posee una de las más estupendas manifestaciones que nos ha legado el arte cerámico.

Fué construído este riquísimo zócalo en dos fechas diferentes: el de la capilla mayor y presbiterio en 1575 y el que adorna el resto de la Iglesia en 1622, siendo su autor Hernando de Valladares.

Gestoso había atribuído el primero a Cristóbal de Augusta, suposición no compartida por el señor Sancho Corbacho que además de anotar las diferencias estilísticas de ambas producciones, destaca que en una cartela aparecen las letras AºL, lo que señalaría como autor de esta obra al maestro Alonso García, alfarero de Triana. Además, la fecha de 1575, que aparece en varias partes coincide con los años de producción de dicho ceramista.

Este zócalo está dividido en cinco paneles separados por pilastras, y enriquecido por una base y un friso de exquisito gusto.

Casi idéntico a éste es el friso de la capilla de las Animas de la parroquial de Santa Ana de Triana, construída también por el maestro García.

El Museo Provincial de Pintura de Sevilla, guarda una rica colección de azulejos de diferentes épocas, provenientes de varios conventos suprimidos por la revolución de 1868. Entre los más importantes se encuentran los que pertenecieron al dominicano de San Pablo. Fechados en 1576, posiblemente fueron confeccionados en el taller del maestro Alonso García.

Describe más adelante los que se pueden admirar en los corredores y capilla de la Universidad, que proceden del claustro del convento de Madre de Dios. Pero sin lugar a dudas son los de la colección de la marquesa de Lebrija los más interesantes e importantes conocidos. Casi todos pertenecieron al antiguo convento de San Agustín, aunque también los hay de otras procedencias. La marquesa de Lebrija salvó de una segura destrucción estos magníficos ejemplares de la cerámica hispalense entre los que se destacan, además de los mencionados de San Agustín, la hermosísima portada reproducida en las láminas 78 a 81 y un cuadro que perteneció al convento del carmen descalzo.

Dedica algunas páginas al estudio de los que luce la Capilla de don Rodrigo de Jeréz, Jurado y Correo Mayor de Sevilla, en la Iglesia conventual de Madre de Dios, construídos en 1573, y que supone procedentes del taller del maestro Alonso.

Por último se detiene el autor en la iglesia del convento de Santa María de Jesús y Hermandad Sacramental del Sagrario de Sevilla y en los pertenecientes a la iglesia de Santiago de Carmona y San Juan Evangelista de Aldea de Gandul de la provincia del mismo nombre.

Ilustran este estudio cien láminas sueltas muy bien impresas. Lamentamos que no haya sido posible la impresión en colores de alguno de los azulejos estudiados, ello nos acercaría más a la hermosura de estos magníficos ejemplares.

El buen gusto y la sobriedad campean en esta nueva e importante publicación del Laboratorio de Arte Sevillano.

H. S.

Instituto de Cultura Hispánica, *Cuadernos de Arte*, II, *Jerez y los puertos*, Estudio por Antonio Sancho Corbacho, Fotografías de J. del Palacio, Madrid 1947. (5) + XXVIII pág. + 92 láms.

Siguiendo la serie de publicaciones que comenzara con *La Ruta de Colón y las Torres del Condado*, el Instituto de Cultura Hispánica nos ofrece ahora un trabajo que llenará un vacío en el estudio de la arquitectura hispano-americana.

Contribución a la historia del Arte de España y América son estos cuadernos, nos dice el Arq. Feduchi en su prólogo. En efecto, muchos estudiosos de Hispanoamérica verán notablemente ampliados sus horizontes al recorrer sus páginas.

Dedicados a mostrarnos, con preferencia, la arquitectura menor, modesta y menos conocida, pero de significativo valor y plena de belleza, de su repaso *podrá deducirse la imborrable relación entre España y América.*

Refiriéndose en primer lugar a la magnífica arquitectura civil jerezana, el señor Sancho Corbacho nos informa en el estudio preliminar, cómo a raíz del traslado de la Casa de Contratación de Indias, amén de otras causas, resurge económicamente la Ciudad de Jerez y con ella una arquitectura elegante y rica en valores plásticos.

Si bien la documentación acerca de la participación de alarifes sevillanos en la construcción de estos edificios, no es tan abundante como la existente respecto de las

construcciones religiosas, la influencia de Sevilla es manifiesta, pudiéndose citar el Palacio de San Telmo y la Fábrica de Tabacos como eslabones entre ambas manifestaciones arquitectónicas.

El florecimiento económico de Jerez se tradujo en magníficas portadas. Así por ejemplo, la del palacio de los marqueses de Domecq, que fuera construída entre 1775 y 1778, o la de los Villapanés, o la que adorna la casa de los marqueses de Bertemati, que data de 1785 son modelos de exquisitez y gracia arquitectónica.

Los puertos, en cambio, sienten la influencia de Jerez, pero contrarrestada por el ambiente marinero. Las casas del Puerto de Santa María tienen las fachadas curiosasamente adornadas con desarrollados balcones, si bien sus portadas no tienen la exuberancia decorativa de las jerezanas.

Más simples, pero no menos elegantes, las de Puerto Real nos muestran curiosas soluciones.

La vecina localidad de San Fernando también tiene su arquitectura y fisonomía propias. Antes de 1769, época en que fué trasladado el Departamento de Marina, era solo un barrio de la ciudad de Cádiz, poblado por pocos vecinos. Desde entonces y a raíz de la Guerra de la Independencia su población aumentó considerablemente y con ella las necesidades edilicias. El hecho de ser la mayoría de sus habitantes empleados y funcionarios en la gran jerarquía le dió un aspecto peculiar y homogéneo.

Generalmente las casas terminan en terrazas con antepecho, sus ventanas se hallan también provistas de curiosas rejas de mucho vuelo y las hornacinas aparecen frecuentemente dándoles una nota simpática.

El lector que recorra las páginas de *Jerez y los Puertos*, advertirá en las hermosas fotografías tomadas por J. del Palacio el estrecho parentesco que existe entre las construcciones susodichas y las viejas casonas rioplatenses, descubriendo la profunda raigambre gaditana de nuestra arquitectura civil.

Estudio, y de positivo valor, este segundo volumen de los Cuadernos de Arte se distingue por lo cuidado de la presentación tipográfica y lo abundante del material ilustrativo.

H. S.

Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes, *Documentos de Arte Argentino*, Cuadernos I-XVII. Buenos Aires, 1939-1945.

La Academia Nacional de Bellas Artes cierra, con el cuaderno vigésimoquinto, *La Catedral*, la serie de *Documentos de Arte Argentino*.

Es ésta una interesante colección que marca un nuevo e importante jalón en los estudios de nuestro arte virreinal. Obra imprescindible para el estudio de ese período de nuestra historia artística, todo investigador ha de recurrir necesariamente a ella como fuente primordial de información. Quizás sea ésta la virtud principal que adorna la serie.

El abundante material gráfico, producto de la pericia del fotógrafo Hans Mann, y su cuidadosa reproducción, por lo menos en los cuadernos primeros, han hecho de ellos la obra buscada. Debemos agregar a esto que toda ella es una muestra de buen gusto y elegancia tipográfica.

En el primer cuaderno, el Presidente de la Academia expone en breves líneas cuáles son las finalidades que se propone la institución al publicar dicha serie.

Más se persigue la clasificada ordenación gráfica del patrimonio artístico nacio-

nal que una historia documentada, dice el arquitecto Noel, y explica que el material estudiado se presenta *ajeno a todo apremio exclusivamente erudito.*

Los prólogos fueron encomendados a las más destacadas personalidades de nuestra crítica y estudios artísticos. Pero al encarar la obra en un plano *ajeno a todo apremio erudito,* y por tanto al no recurrir al especialista, se resiente la calidad de las introducciones, restando homogeneidad y actualidad a aquélla.

Con respecto a la parte gráfica considerada como material documental y no como colección de fotografías artísticas, presenta también lamentables fallas. El material gráfico constituye para la historia del arte una ayuda que en ciertos casos, como apoyo al documento escrito, es imprescindible. Pero sin éste, sólo tiene un valor particular y relativo, en cambio, ambos reunidos se complementan y refuerzan su valor.

Si a la fotografía se le da el valor de un documento, deberá forzosamente reunir las condiciones de tal, es decir ser veraz, íntegra y auténtica.

Conscientes del valor que importa la distinción de los tipos iconográficos, que en América se vieron sujetos a cánones, quizás con mayor rigidez que en la península, hacemos notar que, en este sentido, muchos errores se han deslizado en los índices, trastrocando las advocaciones de muchas imágenes cuando no creando otras. En el Cuaderno I, Lám. XXVI, se dan como santos franciscanos los que cobijan las hornacinas superiores del retablo lateral del presbiterio de la iglesia de Yavi, cuando en realidad el central pertenece a la Orden Agustina y los otros dos a la Compañía de Jesús. Otro tanto podemos decir de los cuatro Evangelistas que adornan el púlpito del templo (Láms. XLVII a XLIX) que son considerados como los *Santos Padres de la Iglesia.*

Como San Pedro se presenta a un San Pablo pintado en los paneles laterales del sagrario de Uquía (Cuad. II, Lám. XIV) y como imagen bíblica la de San Agustín tallada en el dosel del púlpito de la Metropolitana de Jujuy (Lám. XXXVI). En el Cuaderno III hemos observado que lo reproducido en la lámina XV, no es *la presentación del niño al templo,* sino la presentación de la Virgen Niña; que no es Santa Rosa la figura de la lámina XVII sino antes bien la Virgen de la Merced; como tampoco es un Nazareno el Santo Domingo de la lámina XLIV.

El San Pedro Nolasco (Cuad. IV, Lám. XXXV) figura como San Pablo [1], advirtiéndose además que en el Cuaderno V la imagen de la lámina XXXV representa a la Virgen de la Merced y *la platería* de la iglesia de Chicoana es un detalle de la corona de la Virgen del Carmen que se venera en el altar mayor.

Como Santa Ana se da a la Virgen Niña, compañera de una imagen de aquella santa en la lámina XXVI del cuaderno VII, y como Santa Teresa una Virgen de la Merced de la XXXI. Una confusión similar a la mencionada anteriormente se ha operado con otra Santa Ana, reproducida en ese cuaderno, pues se da a la Virgen Niña como la santa y viceversa. (Láms. LXII, LXIII, LXXX y LXXXI).

La de San Benito de Palermo (Lám. LX) no es una imagen de talla sin policromar pues, siendo éste de raza negra requiere un encarne adecuado, es decir oscuro. Adviértase además, el típico resquebrajamiento de las pinturas antiguas y que los ojos no son pintados sino de cascarón de vidrio.

La sierra que en su mano tiene el San Simón de la catedral de Tucumán (Cuad.

[1] Remitimos al lector a la lámina XXIX en donde aparece la imagen en la hornacina inferior del lado de la Epístola del altar.

VIII, Lám. LIV) lo identifica como tal y no como San Pedro, lo mismo que el niño al Angel de la Guarda, que en el Cuaderno IX, lám. XXVI, figura como San Gabriel [1].

Refiriéndonos al Cuaderno XIII, advertiremos que es un San Miguel la estatua de la lámina XXIII y una Virgen del Carmen la de la XXVIII. Resúltanos nueva la designación de *Mea Culpa* y de *La Oración* que se dan al San José (Lám. XXXVIII) y a la Virgen (Lám. XLVIII) respectivamente, pequeñas figuras que habrán integrado tradicionales nacimientos.

En el cuaderno XV se consigna como San Luis Gonzaga un San Antonio (Lám. XLVI) y como San José el San Juan Evangelista que integra el Calvario de la iglesia de San Carlos Minas (Lám. LIX). A otro, al tradicional de la Carrodilla, pertenece el San Juan Evangelista y el Señor Resucitado (Cuad. XVI, Láms. LXXIV y LXXXII), considerados ambos como San Juan Bautista.

Entre el rico acervo artístico de Santa Fe, estudiado en el cuaderno XVII, tiene un destacado lugar el Señor de la Columna (Lám. X y XI) que el autor del prólogo denomina de la Paciencia y un hermoso cuadro de factura altoperuana (Lám. LXXXII) que no representa a la Sagrada Familia sino a Santa Ana, la Virgen Niña y San Joaquín.

Por último, en el Cuaderno XXI, aparece un relieve de bronce (Lám. LXXII) representando a Santo Domingo de Guzmán y un San Juan Evangelista, de talla (Lám. LXXXIV) que en el índice figuran como San Juan de la Cruz y el Apóstol Santiago respectivamente.

Hay también sensibles equivocaciones en cuanto a la ubicación de ciertas imágenes, así por ejemplo, el Crucifijo (Cuad. V, Lám. XLVIII) no pertenece a la iglesia de Rosario de Lerma sino a la de Chicoana, como tampoco el San Roque (Lám. XLI). Lo mismo diremos del San Vicente Ferrer, que figura en el cuaderno VIII como perteneciente a la capilla de Nonogasta (Láms. VIII y IX) y como propiedad de la de Tinogasta en la XCI. Lamentable confusión esta que no nos permite saber al fin, en cuál de las dos capillas se encuentra.

Poco explícito con respecto a la imagen de Cristo (Lám. XXIII), el índice del Cuaderno VIII no nos dice a qué iglesia pertenece. Algo similar ocurre con una estatua de la Virgen, cuya cabeza está reproducida en la lámina LIII del Cuaderno XIV, mientras que en XV, lámina L, aparece íntegramente como perteciente a la capilla de Salsacate. ¿En qué capilla está la imagen, en Pocho o en Salsacate?

En el XV se adjudican a la iglesia de Valle Hermoso las imágenes de San Pedro y San Pablo (Láms. LXVI y LXVII), y un cuadro (Lám. LXXIX), que pertenecen a la de San José. También el Crucificado (Lám. XCIII) de la iglesia de Tulumba, y el San Pedro (Lám. XCII) (no San José) de San Pedro Norte es otorgado a la de Ischilín.

Lamentamos que se haya incluído como antiguo el bordado que adorna el capillo de una de las capas pluviales de la catedral de Córdoba (Cuad. XI, Lám. LXXXVI) que fuera agregado no ha muchos años cuando se traspasaron a una nueva tela los bordados de una antigua capa (Lám. XCI). Otro tanto podemos decir de los ángeles (Cuad. XVII, Láms. XLVII y XLVIII) tallados en la segunda mitad del siglo pasado y de los reclinatorios (Cuad. XXI, Láms. LXIV y LXV) que fueron ejecutados después de la restauración de la iglesia del Pilar en el año 1930.

Hemos notado que se presentan aspectos de edificios, que, si bien dan cabal concepto de la habilidad del fotógrafo no aportan ninguna novedad. Tal ocurre en aqué-

[1] Véase la imagen íntegra en la lámina XXI.

llas que muestran la decoración del techo de la catedral de Córdoba, pinturas decadentes y oros pretenciosos con los que se ha querido ocultar la nobleza de aquel admirable edificio colonial. Lo mismo puede decirse de algunos aspectos del interior de nuestra iglesia mayor.

En otros Cuadernos advertimos errores, que aunque de otra índole, no por ello deben dejar de ser tenidos en cuenta. La similitud entre las pinturas reproducidas en las láminas CX y CXI, del Cuaderno II bis, ha dado ocasión para que se considerara a la segunda como detalle de la primera, cuando en realidad son dos pinturas diferentes.

Por otra parte aclaramos que en la lápida reproducida en la lámina LXXIII (Cuad. VIII) no dice *Alphons I*, sino *Alphosi* de Alfaro y que el pie (Cuad. IX, Lám. LXIV) no pertenece a la Cruz llamada de San Ignacio sino a la custodia cuyo ostensorio aparece en la lámina LXXV.

Además, nada tiene que ver a nuestro juicio el americanísimo cuadro de la Anunciación con la *escuela leonardesca española*, como tampoco el San José (Cuad. XIII, Lám. XLII) de mano lusitana con la producción misionera.

Por último, el *detalle decorativo* es una aureola, las sillas encadenadas no son sillerías de coro (Cuad. XIII, Lám. LI y LII), y es de estilo portugués y no español la silla de la lámina LIII.

H. S.

Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes, *Documentos de Arte Argentino*, Cuaderno XX, *Las Misiones Guaraníes, Escultura, pinturas, grabados y artes menores*, Buenos Aires, 1946. 34 (2) pp., LXXX láminas, (24) pp.

Es, sin duda, el señor Miguel Solá uno de nuestros mejores estudiosos y de los que más han estudiado y mejor conocen todo lo referente al arte colonial, y es él, felizmente, quien ha tenido a su cuidado la preparación de este volumen.

Este solo hecho es toda una garantía de la perfección de este tomo que acaba de editar la Academia Nacional de Bellas Artes. A él se debe la selección de las piezas y suya es la introducción histórica referente a las mismas.

Dicha introducción es una síntesis histórica de la evolución de la escultura, pintura, grabado y artes menores entre los guaraníes y, tomada en conjunto, es una exposición tan completa como precisa. Tal vez nadie, con anterioridad al señor Solá, había esbozado con mayor acierto y con menor dispendio de palabras, la magna labor artística de aquellos indígenas y de sus maestros.

Aunque documentalmente no hemos podido, hasta el presente, confirmar el relato que publicó Quesada referente a José el Indio, autor del "Señor de la Humildad y Paciencia", que se conserva, no en San Francisco, como escribe el señor Solá, sino en la Merced, creemos un error el repetir con Eduardo Schiaffino que esa escultura, que data de 1780, es "la primera obra argentina con que se inicia el arte nacional". No lo es cronológicamente, ya que, siglos antes, se habían realizado esculturas nada vulgares, y, por otra parte, no todos los peritos de arte considerarán a esa estatua como la obra maestra de la estatuaria nacional, si es que alguien le quisiera otorgar el primer puesto en el orden de méritos.

Las páginas que consagra el señor Solá a los pintores es tan cabal como las que

dedica a los escultores, mencionando entre aquellos al francés Verger, al barcelonés Grimau, al andaluz Rodríguez, y a los indígenas, discípulos de tales maestros. Celebramos que a juicio del señor Solá la "Virgen de los Milagros" de Santa Fe "es una de las más bellas obras de pintura colonial" (p. 19). Así es sin duda.

Acoge el señor Solá la versión referente a J. M. Kabiyú, "que firmaba sus obras con una K". En vida de don Enrique Peña, y después del lamentado deceso de aquel gran caballero, hemos estudiado este cuadro, que nos encanta, aun en los extremosos ojos de la imagen, pero no acabamos de reconocer en el mismo la mano indígena. El señor Solá reproduce el lienzo (Lám. XXXII) a una con su amplio marco, aunque éste es de factura madrileña y de principios de este siglo, conforme nos informó Enrique Peña, y aquel nada tiene que nos convenza de su indigenidad. Agregaremos que en las largas listas de indios misioneros jamás hemos hallado el apellido Kabiyú y que es muy extraño que un indígena firmara con inicial.

Muy acertadas consideramos las frases que a Yaparí dedica el señor Solá, pero también aquí hemos de disentir en dos puntos. Supone el egregio historiador del arte colonial que Yaparí no sólo es el autor de la lámina que lleva su nombre sino también de las demás que se encuentran en el libro de Nieremberg. "Tanto en este grabado, como en la mayor parte de los restantes muestra Yaparí gran dominio de su técnica". (Láminas XLII al XLIX) .

No sólo no aceptamos el que esas láminas sean de Yaparí, sino que nos parece evidente que no son de él. La técnica es totalmente otra, como es totalmente otro el espíritu artístico que los ha realizado. Aun más: parécenos muy improbable que Yaparí pusiera su firma al pie del retrato del Padre Tirso González, que no pasa de una discreta mediocridad, y dejara de ponerla (en la hipótesis de ser él su autor) en el de la glorificación de la Monarquía Hispana, que es artísticamente muy superior a aquella lámina. En estas dos láminas hallamos dos manos diversas y creemos que, recorriendo todas las láminas del célebre libro, es fácil discernir cinco o seis manos, cuando menos. Yaparí es el único artista cuyo nombre conocemos, pero si hemos de juzgarle por el mencionado retrato, no fué el más eximio de los ilustradores del Nieremberg. Trátase, por otra parte, de una copia, ya que el retrato de Tirso González era popular a principios del siglo XVIII, y el indio lo tomó de un libro inglés, como se deduce del escudo de la Gran Bretaña que uno de los ángeles sostiene.

Otro aserto del señor Solá es también insostenible, a nuestro ver: "No es posible decir que los grabados misioneros estén inspirados, ni que son copia de los de la edición de Amberes de 1864, firmados por "Gasp. Bouttats, invent. et fecit", pues si en algunos de ellos se observa cierta semejanza, se debe a que tratan un mismo tema, ya que es notorio que los artífices guaraníes eran admirables copistas" (p. 20).

Esto último es cierto, pero también es cierto que la mayor parte de las ilustraciones son copias serviles de las de Bouttats. Nuestros indios tenían escasísima inventiva y era poco menos que imposible, dado el concepto que de ellos nos hemos formado, que pudieran hacer un grabado a base de la simple lectura del libro de Nieremberg.

Es precisamente uno de los grandes misioneros de fines del siglo XVII y principios del XVIII, época a la que corresponden las láminas del Nieremberg quien afirmó: "Así como los indios son estúpidos para inventar, son estupendos para imitar, pero eso si tienen delante un modelo... Tengo un Misal impreso en Amberes y otro que copió a pluma un indio, y los copió con tanta perfección que apenas se distingue el uno del otro... Copian grabados con gran acierto. Como digo, son capaces de imitar cualquier cosa, con tal de tener a la vista un modelo, del cual no desvían los ojos, y son incapaces de

dar un paso por su propia cuenta. Sus entendimientos son tan obtusos que no saben formarse una idea gráfica de un objeto, a no ser que lo estén viendo". Estos asertos son del Padre Antonio Sepp, y coinciden con los de los demás misioneros.

Disentimos del señor Solá en los dos puntos indicados, pero estamos con él en las muchas aseveraciones que hace, muy acertadamente, sobre el arte de los guaraníes. Muy en su punto está cuanto dice sobre la habilidad xilográfica de los mismos y nos felicitamos que haya publicado un *cul de lampe* (lámina LII) que se halla en la citada obra de Nieremberg. Esa viñeta, al ser aumentada en tamaño, ha perdido, no obstante, algo de su frescura y, por razones que ignoramos, el ángel lleva una fea mancha en la punta nasal.

También pondera y justicieramente, el señor Solá, la lámina de San Juan Nepomuceno, pero tratándose de un estudio de alta crítica, habría sido conveniente advertir que la leyenda, según la cual se dice que Tilcara la grabó en San Ignacio, en 1728, no está grabada sino escrita a tinta. Con el señor Alejo González Garaño, su poseedor, hemos examinado la caligrafía, la expresión literaria, la realidad histórica y la tinta de esa leyenda, y no parece que pueda dudarse que es auténtica y contemporánea con la fecha que ostenta, pero es posible aunque no probable que algún falsificador de antigüedades hubiese modernamente agregado esa leyenda, convirtiendo así un grabado europeo en grabado indígena. Creemos sinceramente que no es ese el caso, pero la crítica debe exponer toda la verdad, a fin de que ésta sea firme.

En pocas pero acertadas líneas se refiere al señor Solá a las artes menores. Sólo lamentamos que desconociera lo que sobre fundición de campanas y sobre construcción de relojes publicamos en nuestras monografías referentes a *Artesanos* y a *Matemáticos*. En esta postrera (Buenos Aires, 1945) dedicamos el primer apéndice a los "Constructores de Relojes" (pp. 199-200) y consignamos no pocos datos sobre el H. Jaime Carreras, no Correas, como escribe el señor Solá. Según este crítico, a este jesuita se debió la construcción de un reloj para la Catedral de Faenza, pero no indica la fuente en que halló el dato. Tal vez sea el mismo reloj que, según nuestras referencias, le encomendó la ciudad de Faenza para adorno y servicio de la misma.

Aunque hemos hecho algunas observaciones a los asertos de Solá y discrepamos de algunos de sus juicios, hemos de confesar, como ya apuntamos, que esta introducción es muy buena. Siempre halaga leer lo que escriben quienes dominan la materia y el señor Solá es ciertamente uno de los que más conocen todo lo referente al arte colonial argentino.

Setenta láminas ilustran este volumen, que encabeza la introducción mentada. Las fotos han sido realizadas por el fotógrafo de la Academia, Sr. Hans Mann, pero han sido elegidas por el señor Miguel Solá. Su elección es, sin duda, acertada aunque nuestras preferencias no coinciden siempre con las suyas. En materia de arte, la gama de gustos ¡es tan grande! Lo subjetivo es poco menos que indefinido. Hay, sin embargo, algunas observaciones plenamente objetivas que hacer a las indicadas láminas. La IV sólo muy parcialmente puede dar idea del arte indígena, ya que ambas imágenes están tan descascaradas en sus rostros que resultan monstruosas. La lámina V es un detalle del n. IV, pero con la particularidad de que en IV la imagen está con la boca bien abierta, y en V está con la boca bien cerrada. Sin duda que se trata de la misma imagen, pero ¿cómo explicar esas anomalías? Las láminas XXXVIII y XXXIX, como algunas de los números anteriores, no expresan manifestación alguna artística, digna de ser tenida en cuenta, y la XL, además de ser conocidísima, nada expresa de artístico. Las piezas LIV-LXVIII son, sin duda, excelentes manifestaciones del arte o de la artesanía misionera, y celebramos que el señor Solá las haya publicado, tomándolas de los museos de Luján

o de La Plata, o de las colecciones Lafuente Machain y Gancedo. La lámina LXIX es, a nuestro ver, de gran importancia en la historia del arte indígena, ya que reproduce en madera lo que otro indígena había reproducido a buril (lámina XLII). En la hipótesis de que ambos artistas se hubiesen valido de un mismo original, que sería el de Bouttats, ambos, o a lo menos uno de ellos, se apartó del modelo en pocos detalles. Hasta qué punto se debe ese fenómeno, al espíritu creador del indígena o a la materia, más o menos fácil, sobre que cada uno de ellos trabaja, es algo que dejamos a los técnicos el precisar. Tampoco hay que olvidar que no han de ser pocas las láminas debidas no al buril de los indígenas sino al de los maestros de los mismos.

Las láminas LXX y LXXI abren un nuevo capítulo en la historia del arte misionero, como ya indicamos al reproducir láminas análogas en nuestro libro sobre *Artesanos Argentinos durante la Dominación Hispana*, y hubiéramos deseado una apreciación del señor Solá sobre las mismas. A un maestro le podemos exigir algo más que la reproducción fotográfica y una anotación histórica, cuando se trata de obras que salen de lo común y ordinario. Ese es el caso de las láminas mencionadas.

Tales son las leves observaciones que tenemos que hacer sobre la labor que, con tanto conocimiento de causa y con tan general acierto, ha realizado el señor Miguel Solá en este volumen de *Documentos de Arte Argentino.*

GUILLERMO FURLONG, S. J.

Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes, *Documentos de Arte Argentino,* Cuaderno XXII, *El Templo de San Ignacio,* (10) 41 (3) + LXIV láms. + (12); y Cuaderno XXIV, *La Santa Casa de Ejercicios,* (10) 27 (3) + LXII láms. + (12), Buenos Aires 1947.

Este interesante cuaderno figura entre los últimos publicados por la Academia Nacional de Bellas Artes, habiendo sido encomendada la ejecución del prólogo al conocido crítico José León Pagano.

En la primera parte del mismo, que intitula *Concepto del Barroco,* muestra el autor una vez más su pluma dúctil, flúida y sus conocimientos estéticos. En esas páginas estudia el barroco, su génesis, evolución y matices en las diferentes manifestaciones artísticas, corroborando su doctrina varios y autorizados conceptos que acerca de tal materia tuvieron otras personalidades de la crítica.

Pero, con ser esa parte tan importante, nuestro interés se dirige inmediatamente a la segunda, dedicada a estudiar *el templo.* Aquí nos sentimos algo decepcionados. Notamos en esas dos partes poca ligazón o forzada unidad y en lo que se refiere a la información advertimos que es sumamente escasa, ya que una construcción hermosa y tan ligada a nuestro pasado merece algo más que lo dedicado en este estudio.

Este templo, muestra de la habilidad constructiva y del estupendo espíritu de la Compañía de Jesús, fué comenzado en 1710 siguiendo los planos diseñados por el Hermano Juan Kraus. Es, también, la primera obra de envergadura que se erigía en aquel Buenos Aires pobre y achatado. Intervinieron en ella además del citado Kraus, los jesuítas Blanqui, Primoli y Weger, concluyéndose en 1734.

Señala el señor Pagano, siguiendo en esto la opinión de autores anteriores, los diferentes espíritus que animan la fachada y el interior, aquélla movida, de acentuados *juegos de luz y sombra;* éste, pesado, sereno, que invita al recogimiento.

Recuerda, también que San Ignacio tenía solamente una torre. Un error de imprenta, según creemos, hace decir al autor que la otra se agregó a mediados del siglo XVIII, y no en el XIX como es sabido, siendo su arquitecto Felipe Senillosa.

No estamos de acuerdo en lo referente a la construcción del retablo mayor. El actual no es el que fuera ejecutado en el Pueblo de San Juan, como refieren las Cartas Anuas, sino que se debe al maestro Isidro Lorea, quien lo ejecutó con anterioridad a 1767.

En cuanto al traslado de un altar anterior a San Francisco, es una tradición recibida por el P. Argañaraz, de la cual no se tienen referencias documentales y que se viene repitiendo desde entonces como cosa cierta.

Tampoco creemos que muchas de las imágenes conservadas en esta iglesia, proceden de las misiones. Solamente la Santa Bárbara del nicho superior del altar hoy dedicado a San Judas responde a la estilística misionera, y en cuanto a las demás responden en general a la manera de los tallistas que trabajaron en Buenos Aires a fines del siglo XVIII, como Isidro Lorea, Bartolomé Ferrer, Manuel Díaz, Esteban Samson, José de Sosa, Tomás Saravia, etc. Otras parecieran importadas de la península. Tal es el caso del San Francisco Javier, que pudiera ser aquel que el Consulado mandara tallar en Madrid.

Refiriéndose, más adelante, a las piezas de platería que guarda dicho templo, estudia cuatro de ellas: dos marcos de sacras, que pertenecieron a la iglesia de Belén y dos atriles. La inscripción de uno de ellos (Lám. LIII), ha hecho que el autor confunda, según se colige por el texto y la referencia del índice, un atril con un sagrario. La mencionada leyenda da a entender que dicho atril pertenecía o era del uso exclusivo del altar *del Sagrario.*

Siguen al texto sesenta y cuatro fotografías, que dan idea de lo que es el templo arquitectónicamente más que de lo que encierra. Debemos lamentar que se hayan olvidado en esta publicación de la imagen de Ntra. Sra. de las Nieves, segunda patrona de la ciudad y que quizás sea la más antigua que se conserva en Buenos Aires, ya que se tienen noticias de ella desde 1611. Otras piezas interesantes, que tampoco han sido estudiadas son las imágenes de Ntra. Sra. de los Dolores o la del Tránsito, las pinturas del presbiterio o de la sacristía y otras piezas de platería

Disentimos también con algunas referencias consignadas en el índice. Así el monstruo que pisa San Ignacio, lám. XXIV, no es la idolatría, sino la herejía, simbolismo más acorde con el espíritu de ese santo. Además puede leerse en el dorso del libro que tiene el monstruo, la palabra *Lutero.*

La imagen de la lámina XLIX no es una figura yacente de Santa Teresa sino de Santa Casilda y reproduce en sus formas generales la que hiciera Diego Siloé para el santuario de dicha santa cercano a Briviesca (Prov. de Burgos), tipo muy popularizado en esas regiones de España.

Tampoco es la *Venerable Mater Salvatoris* el relieve reproducido en la LIV, sino una Virgen del Carmen, como lo demuestra el escudo del escapulario y los colores empleados en la policromía, a pesar de la leyenda *Mater Salvatoris* pintada en la hornacina.

La figura de aquella mujer estupenda, María Antonia de la Paz y Figueroa, cobra especial relieve recorriendo las páginas del estudio que, confeccionado por Ricardo Gutiérrez, prologa el cuaderno XXIV.

Conocidas son las andanzas de la *Beata de los Ejercicios*, su peregrinación desde Santiago del Estero y su consagración a la propagación de los Ejercicios Espirituales de San Ignacio de Loyola, cuya práctica había decaído desde la expulsión de la Compañía de Jesús.

La primera casa que fundara para tal fin estaba situada frente a la iglesia de San Miguel, sucediendo a ésta otra en el barrio del Hospital en 1783. Pero la casa en la que consolidó su obra, que hasta nuestros días perdura, es la que se levantó en la *calle que corre de Este a Oeste por frente de la parroquia de la Purísima Concepción,* en los terrenos cedidos por don Antonio Alberti y doña Agustina Marín en 1786.

Ayudada por los señores Manuel de la Vega, Pedro P. Pabon, Alfonso Rodríguez y el Obispo Malvar, vió Sor María Antonia que desde 1795 se levantaba *poco a poco* su deseada Casa de Ejercicios Espirituales. Desgraciadamente no sabemos a quién se debe el plano que se utilizó, salvo algunas variantes, para su erección, si bien hay indicios que su diseñador fuera Juan de Campos, como señala el P. Guillermo Furlong, S. J.

Destaca el autor la sencillez de este noble edificio, sus patios soleados, sus claustros recoletos, sus celdas en donde hace gala la modestia, *la modestia de lo indispensable* y también *la elegancia de lo indispensable.*

Tratando de las obras que guarda aún esta Santa Casa, el señor Gutiérrez, se refiere con especial interés al Calvario del claustro *cuyo máximo valor reside en la Dolorosa y en el San Juan Evangelista.* Pero sin duda alguna, son los dos Nazarenos, de tamaño natural, las imágenes más importantes de las conservadas actualmente. Expone, el autor, basándose en una tradición, su duda acerca de que sea el Señor de la Aspiración, el Cristo que fuera donado a la Madre Antula, en 1785 por don Rosendo Rico quién lo envió desde el Cuzco. Creemos también nosotros, que así sea pues en su carta de 4 de enero de 1786, la Madre es muy explícita cuando dice que el Señor *está en acción de caminar, no está agachado.* Este y el que se venera en la capilla pública son indudablemente dos bellísimas figuras, de realización americana, pero de ascendencia andaluza.

Estudia, también, el Señor de la Humildad y Paciencia, de conjunto poco feliz aunque bien resuelto en algunos aspectos, un Cristo de marfil, el curioso grupo del *Pecador arrepentido,* y otras figuras y piezas de menor importancia.

Hace mención, además, de otras pinturas que se conservan, de los dos retratos de Sor María Antonia pintados por José de Salas y por Fernando García del Molino, el de Juan Visier lamentablemente repintado, y varios retratos de las superioras que pasaron sus días en la placidez de esta Santa Casa de Ejercicios.

No estamos de acuerdo en lo que se refiere a la imagen de la Dolorosa (Lám. L) que por su factura modernísima no merece se la haya incluído en estos cuadernos.

H. S.

Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes, *Documentos de Arte Argentino,* Cuaderno XXV, *La Catedral,* Buenos Aires, 1947. 47 (3) pp., LXXXVI láminas, (22) pp.; y Cuaderno XXIII, *Los Templos de San Francisco y Santo Domingo,* Buenos Aires, 1947. 38 (6) pp., C. láminas, (20) pp.

Con la publicación de los cuadernos dedicados a los templos porteños de San Ignacio, San Francisco y Santo Domingo, como asimismo a la Iglesia Catedral y a la Casa de Ejercicios la Academia Nacional de Bellas Artes da fin a los *Documentos de Arte Argentino,* valiosa colección iniciada en 1939 con el cuaderno consagrado a la hermosa iglesia norteña de Yavi. Destinada a divulgar *la ordenación gráfica del patrimonio na-*

cional, la serie se ha caracterizado por una desigualdad notable. En tanto que algunos cuadernos se destacan por lo esmerado de las reproducciones fotográficas y la seriedad de los estudios que las preceden, en otros, por el contrario, se han deslizado numerosos errores en el texto y se han intercalado fotografías que debían figurar en otros cuadernos.

Aparte de estos reparos, la serie documental que comentamos constituye un positivo valor, aunque no un modelo en su género.

Pasemos, ahora, a ocuparnos de los últimos cuadernos en los cuales se ponen de manifiesto los defectos y virtudes de la serie.

En el cuaderno XXV el señor José Torre Revello estudia nuestro templo mayor, reseñando las diferentes fábricas que se levantaron en Buenos Aires desde la fundación de la ciudad hasta culminar en la actual construcción, *el monumento religioso más importante que labraron los españoles en el período de la colonización en la sede de la primitiva gobernación del Río de la Plata, que después alcanzaría jerarquía de capital del virreinato del mismo nombre.*

Es éste el estudio más completo publicado hasta el presente y reproduce en líneas generales el dado a conocer hace algunos años en las páginas de la revista *Archivum*, en el cual, además de una copiosa bibliografía, se inserta al final del mismo un Apéndice Documental, que se omite en el presente libro.

Demás está decir que el señor Torre Revello rehuye, como en todos sus trabajos, tanto las aseveraciones asentadas sobre intuiciones como el comentario subjetivo, y prefiere el más difícil camino de la fundamentación documental, como único medio eficaz de elaborar definitivamente nuestra historia artística.

Refiere el autor que en el reparto de solares que hizo don Juan de Garay, destinó a la Iglesia Catedral el mismo que ocupa en la actualidad, aunque la primera construcción que se erigió no lo fué precisamente en ese sitio, pero sí la que se levantó por iniciativa del Arcediano Martín del Barco Centenera, demolida en 1603. Cinco años más tarde estaba concluído otro templo, edificado por Hernandarias de Saavedra, que se derrumbó en 1616, dirigiendo el mismo gobernante una nueva iglesia, que, librada al culto en abril de 1618, fué erigida en Catedral el 12 de mayo de 1622 por el primer obispo del Río de la Plata, fray Pedro de Carranza.

Este templo carecía de campanario y baptisterio, resultando indecoroso a pesar de los esfuerzos hechos por el Obispo para adecentarlo, y si a ello agregamos lo inestable de la construcción se comprende que tanto el tercer obispo fray Cristóbal de la Mancha y Velazco como el gobernador José Martínez de Salazar concibieran el proyecto de un nuevo edificio de tres naves, con pilares de ladrillo y techumbre de teja, que, llevado a la práctica, fué inaugurado en 1671, el cual tampoco fué de larga duración, por cuanto en 1682 se ordenó su demolición hasta los cimientos. En su lugar levantóse otro, del cual en 1693 estaban terminadas las tres naves construídas sobre arcos de cal y ladrillo y cubierta de teja, faltando sólo para su perfección acabar de levantar las torres, la capilla de las Animas, el coro y la sacristía principal.

En 1727 Marcos Rodríguez de Figueroa declara que el pórtico fabricado con madera había sido derribado por amenazar ruina y había sido reconstruído con cal y ladrillo. Esta fábrica se mantuvo en pie hasta el 23 de mayo de 1752, en que se derrumbó parte de la misma, excepto el frontispicio y las torres que permanecieron hasta 1778, año en que se los demolió por no corresponder a la nueva iglesia construída en reemplazo de la antigua por el arquitecto saboyano Antonio Masella, autor de los planos y director de la obra.

Cuando en 1770 se procedió a desarmar la cimbra de la cúpula, se advirtieron grie-

tas profundas que obligaron a reconstruirla desde el tambor de apoyo, encargándose de ello el maestro Manuel Alvarez de Rocha.

No estaba terminada la Catedral cuando fué bendecida el 24 de marzo de 1791, permaneciendo en ese estado hasta 1827 en que se concluyeron las obras del frente, faltando sólo la decoración. Pero las torres, a pesar de los distintos proyectos elaborados, no fueron nunca construídas, dándose así el caso de una catedral sin campanario.

Luego de precisar las etapas de la construcción, pasa el autor a describir el templo, recordando las decoraciones que el italiano Parisi realizó en la bóveda y cúpula, los distintos altares e imágenes que lo adornan y el mausoleo consagrado al general don José de San Martín.

Más escasa es, en cambio, la información respecto a las obras de arte conservadas en el templo y dependencias adyacentes, y es conveniente advertir que se omite la reproducción de piezas de excepcional calidad plástica o de notorio valor histórico y en cambio se publican otras desprovistas de todo interés, como el Crucificado del altar mayor, escultura moderna de escasa jerarquía artística (Láms. XXVI y XXVII). Del Santo Cristo de Buenos Aires, por otra parte, se da una sola vista y bastante defectuosa por cierto, cuando esta hermosa imagen, debida al portugués Manuel de Coyto, es la más antigua de todas las conservadas en Buenos Aires, pues fué esculpida en 1671 (Lám. XXIV) [1].

Nos parece oportuno aclarar, que la mayoría de los objetos que se publican, no pertenecen a la Iglesia Catedral desde antiguo sino que son propiedad de la Archicofradía del Santísimo Sacramento desde hace pocos años, obsequio de generosos cofrades. Algunos de ellos, como el portapaz (Lám. LXX) de reciente ejecución.

Lamentamos que se hayan malgastado algunas páginas en tales reproducciones, cuando con un mejor criterio selectivo se hubieran podido presentar imágenes tradicionales, como los San Martín de Tours, el San Juan Nepomuceno de la Sala Capitular, o las magníficas bandejas, custodias, cálices y candeleros del tesoro de la Catedral.

Conviene advertir que la selección de fotografías no estuvo a cargo del prologuista, lo que hubiera evitado los reparos que hacemos.

Se reproducen también los diversos planos y vistas conocidos de la Catedral, como el proyecto de frontispicio por José Custodio de Sáa y Faría, el dibujo de R. J. E. Egiot, los de Carlos E. Pellegrini, la litografía de Pallière y los relevamientos hechos por el arquitecto Mario J. Buschiazzo, estudioso que se ha ocupado en diversas oportunidades de nuestra Iglesia Metropolitana.

El cuaderno XXIII, confiado al académico José León Pagano, observador sagaz a quien la crítica debe no pocas páginas felices, nos ha desilusionado. Esperábamos con impaciencia un estudio acabado de las iglesias de San Francisco y Santo Domingo, templos a los cuales está dedicado. Del primero se ocuparon Vicente G. Quesada, quien, con los datos facilitados por el P. Juan Nepomuceno Alegre, compuso una monografía que constituye el más importante aporte hecho hasta el presente, y el P. Abraham Argañaraz, autor de una *Crónica* plena de informaciones. Con respecto al segundo, menor es aún la bibliografía, reduciéndose a las *Noticias* que el mismo Quesada diera a conocer en las páginas de la Revista de Buenos Aires. Todas ellas vieron la luz en el siglo pasado y después de un lapso tan considerable era dado esperar alguna novedad en el

[1] Y decimos defectuosa por cuanto el Cristo reclina su cabeza a la derecha y no a la izquierda como se ve en la fotografía.

estudio de tan interesante tema. Pero, ínfimo es el aporte del presente cuaderno, limitado en realidad a la parte gráfica, pues el prólogo no sólo nada agrega a lo ya conocido sino que se deslizan en él errores dignos de ser puntualizados.

Disentimos del señor Pagano en que el retablo mayor de San Francisco fuera construído en las Misiones Jesuíticas y destinado originariamente para la Iglesia de la Compañía de Jesús en Buenos Aires (p. 14). Su estilo y su técnica nada tienen que ver con las producciones salidas de los talleres misioneros. Además, el P. Argañaraz, a quien sigue en esto el señor Pagano, basa su aseveración en una tradición oral recogida en el convento. Mayor crédito merece, en cambio, el P. José Sánchez Labrador, quien en 1772 escribe: "En la Iglesia de *San Francisco* de la ciudad de *Buenos Ayres*, hallándome yo en esta ciudad, se colocó un *retablo* en el altar mayor, trahido [sic] del *Rio Jeneyro*, labrado de *Jacarandá negro* por maestros portugueses".

No aceptamos, tampoco, que el taco representando a la Virgen con el Niño (Lám. LIV) sea un *documento curioso* (p. 16). El lector desprevenido puede creer que está ante una xilografía colonial inédita, cuando en verdad trátase de un grabado en madera traído de Italia no hace muchos años por un religioso de la Casa.

Es cierto que el retablo mayor de Santo Domingo lo fabricó José de Sosa, pero ignora el prologuista que el altar actual no es el labrado por el tallista portugués, sino muy posterior a aquél, ya que fué colocado durante la administración del padre Gabelich, a fines del siglo pasado. De modo, pues, que todas las deducciones acerca de la capacidad del artista, —*artista de no escasas posibilidades*, lo llama— carecen de fundamento.

Muy acertadas consideramos las frases que dedica a la obra de Angel María Camponeschi, el pintor romano que actuó en el Río de la Plata a principios del siglo pasado, pero también aquí hemos de disentir del señor Pagano y es en lo tocante al apellido del artista. El autor opta por *la síntesis más verídica de Campone* (p. 24) cuando el pintor nunca ha usado este apellido y sí el de Camponeschi o Camponesqui. Una equivocación de Juan María Gutiérrez no tiene la suficiente fuerza como para obligarnos a rebautizar al artista italiano.

Cien fotografías, tomadas por Hans Mann, ilustran la obra, pero también aquí hemos de hacer algunas observaciones. La imagen reproducida en la lámina XVI no es una *Dolorosa* sino una Virgen de la Merced y la de la XVII no es un detalle de la anterior sino una Virgen del Carmen, compañera de la otra; ni la talla de la figura XXVII es *Santa María de los Buenos Aires* sino una hermosa Inmaculada. Asimismo, en la lámina XXXI no está representada *Santa Angela*, sino Santa Ana, esposa de San Joaquín y madre de la Virgen, a quienes acompaña; y la fotografía LXXXIX tampoco es de un Santo Domingo y sí de un San Pedro de Verona.

Pero donde el descuido sobrepasa todos los límites es en las láminas LX y LXI, que reproducen —es cierto— *dos aspectos del interior del templo*, pero no de la Basílica del Santísimo Rosario sino de la Catedral. Ambas debieran aparecer en el Cuaderno XXV y no en el XXIII.

Por último, se da a conocer un retrato del fundador de la iglesia de Santo Domingo, don Juan de Lezica y Torrezuri (1709-1784) pintado por F. Rawson, 1869, (Lám. XCVIII). Advierta el lector la vestimenta del retratado y verá que no corresponde a un personaje del siglo XVIII; pero si aún cabe alguna duda lea la inscripción colocada al pie del cuadro, a la derecha: *El Sr. D. José María de Iturriaga, Mayordomo de la Il*[us]*tre Cofradía del S*[antísi]*mo Rosario desde el año 1838 hasta su muerte el 8 de Agosto de 1869...*

ADOLFO LUIS RIBERA

RODOLFO TROSTINÉ, *La miniatura en Buenos Aires, Notas para su Historia*, Tirada aparte de la Revista "Estudios", t. 77, año 1947, Nº 419, pp. 283-297, Buenos Aires, MCMXLVII. 16 pp., ilus.

El señor Trostiné, joven investigador, de capacidad notoria, aunque no siempre feliz en sus realizaciones concretas, ha dado a conocer recientemente una interesante lucubración en la cual por vez primera se intenta un enfoque total de la vida del sabio Manuel Ricardo Trelles. Casi simultáneamente ha publicado un simpático estudio sobre *La miniatura en Buenos Aires*, en el que procura historiar el desarrollo de tan delicado arte en nuestra ciudad capital. Pero bien comprende su autor, que éste no ha de ser completo mientras no sea posible realizar una investigación amplia sobre los artistas que trabajaron en nuestro país y sobre la obra por ellos dejada. De tal modo, que el estudio que reseñamos más que de errores, como apunta Rodolfo Trostiné, adolece de escasez de información.

Con Martín de Petris se inicia en la capital del virreinato este género pictórico, cuando en Europa distinguidos artistas habían producido ya las más hermosas muestras del género. Pierre-Adolphe Hall, el Van Dyck de la miniatura, había desaparecido en 1793; Antoine Vestier, Jean-Laurent Mosnier, François Dumont y Pierre Violet, autor este último de un tratado sobre la miniatura, estaban en el cenit de su gloria. Jean-Baptiste Augustin, uno de los grandes maestros de la escuela de Lorena, a la cual perteneció también Jean-Baptiste Isabey, el admirable miniaturista de método seguro y dibujo perfecto, había de retratar todavía durante muchos años a gran parte de la alta sociedad de Francia.

Martín de Petris, pintor romano, nos ha dejado una deliciosa miniatura, en la que retrató a doña Francisca Silveyra de Ibarrola, la hermosa porteña de fines del siglo XVIII, a la cual dedicó Pastor S. Obligado una de sus tradiciones, intitulada *La más bella.*

De Angel María Camponeschi se conservan dos, una figura de Juan Martín de Pueyrredón y otra de Eugenia Escalada de Demaría, obras en las cuales se patentiza la habilidad del artista italiano, autor también de pinturas de mayor envergadura.

Recuerda asimismo el autor, a un tal Simplicio, que nos dejó un retrato de Hipólito Vieytes y otro de Domingo de Azcuénaga. También es suyo el dibujo que, colocado frente a la portada del Ensayo, publicado por la imprenta Gandarillas en 1816, nos muestra al deán Gregorio Funes.

Muy poco es lo conocido de este Simplicio. Benezit anota en su Diccionario a un Simplicio que actuó en el Brasil hacia 1851, por lo cual no se cree posible identificarlo con el nuestro. Pero, si la dificutad radica únicamente en la diversidad de fechas, existen otros elementos de juicio. En las *Coleçoes reunidas por Djalma de Fonseca Hermes*, subastadas en Río de Janeiro, en julio de 1941, figura catalogada con el Nº 819 una pintura sobre cobre, representando a D. Pedro I. El óleo, de 24 x 15 cm., está fechado en 1823 y su autor es *Simplicio de Sá.*

A continuación se estudia la obra de Carlos Durand, el pintor de la esposa del Libertador, y la de José Gil de Castro, que, aunque artista de notoria jerarquía, no desdeñó diseñar en pequeño la efigie del general San Martín.

Pero, sin duda, el aporte más significativo del estudio que reseñamos está en la presentación de una artista hasta ahora desconocida: Antonia Brunet de Annat, que junto con la esposa del litógrafo Bacle, representan el aporte femenino del arte europeo

al nuestro. Son así, ellas dos, las continuadoras en la Argentina de aquellas grandes miniaturistas que fueron la veneciana Rosalba Carriera o la francesa Mme. de Mirbel, contemporánea esta última de nuestras dos pintoras. Precisamente fué en 1829, cuando retrató al presidente Amy, destacando una vez más sus cualidades técnicas, sobre todo la transparencia del color.

De la señora de Annat, casada con el dorador Claudio Annat, quedan muy pocas muestras de su rara habilidad en llevar al marfil la efigie veraz de sus contemporáneos, pero, por lo que de ellas conocemos, podemos aseverar que fué diestra en el manejo del pincel, hábil en el dibujo y delicada en el color, pero no puede negarse que, en lo relativo a la transparencia de los colores, su paleta pecó de opaca. De ella, cita el autor tres miniaturas: la de José Ignacio Correa de Saa, pintada en 1830 y hoy en el Museo Histórico Nacional, otra que tiene la familia del extinto señor González Garaño y una tercera que tengo en mi poder. A éstas, agreguemos otra: el retrato de Celedonio Roig de la Torre, propiedad de la señora Alicia Videla Ponce de Serú, publicado por el Dr. Mario César Gras en el libro que dedicó al pintor Amadeo Gras, a quien la atribuye.

Adrienne Pauline Macaire, casada con César Hipólito Bacle, está definitivamente ligada a nuestro desenvolvimiento artístico. Descartando sus otras actividades y limitándose exclusivamente a la miniatura, se puede afirmar que estaba dotada de una retina sensible y un innegable buen gusto. Véase si no la miniatura obsequiada por Bacle al pintor Fernando García del Molino y que se supone sea un retrato del litógrafo francés.

Pero, sin lugar a dudas, es Jean-Philiphe Goulú el más auténtico representante del género que haya actuado en el Río de la Plata. Fué un artista completo, que unía a sus condiciones de gran pintor las de eximio retratista. Así lo prueban el hermoso retrato de José María Coronel, las miniaturas de Dominga Rivadavia y Cirila Crespo o el conocido Autorretrato.

Su producción, que fué grande, no conoció la fatiga, y si a veces parece abandonar la factura flúida y ligera para tomar otra más viril y de mayor fuerza, nunca pierde la delicadeza en el colorido o la suavidad en el dibujo.

Seguidamente, el autor aborda la obra de otros distinguidos artistas, extranjeros, como Carlos Enrique Pellegrini, Raymond Monvoisin, Amadeo Gras, o criollos como Carlos Morel, Fernando García del Molino, Antonio Somellera, Pedro Alzaga Somellera, Prilidiano Pueyrredón, quienes lograron eternizar en el pequeño disco de marfil toda una época argentina, tan plena de sugerencias y tan fundamental en el desarrollo del arte nacional, a la que sucedió otra, en la cual el invento de Daguerre asestó un golpe de muerte a la miniatura.

Como bosquejo de una obra a realizarse, el estudio *La miniatura en Buenos Aires* es un aporte sincero y digno de tenerse en cuenta, pues se han reunido una serie de autores, en lo que ellos tienen de común, al mismo tiempo que se han puesto al descubierto múltiples obras desconocidas u olvidadas.

ADOLFO LUIS RIBERA

P. Grenón, S. J., *Un plano histórico de la Universidad, 1740*, Córdoba, 1947. 8º 47 (1) pp.

Podemos aseverar, sin temor de ser corregidos, que no hay en tierras argentinas una manzana de terreno y de edificación, tan evocadora de seculares glorias, como la que, en la docta Córdoba, encierran las calles Trejo y Vélez Sársfield, Caseros y Duarte Quirós. Desde principios del siglo XVII hasta la fecha es ésa, con más razón que la cuadra porteña comprendida entre Bolívar y Perú, Alsina y Moreno, la "manzana de las luces".

Ni el colegio de San Ignacio, ni el Colegio Carolino, ni la Universidad que surgió después de los sucesos de 1810, están nimbados con la fulgente aureola que esplendece sobre el Colegio Máximo, sobre el Colegio de Monserrat y sobre la Universidad, fundada esta última en Córdoba, en los inicios de la décima séptima centuria.

Hoy día, sólo quedan leves reliquias de las construcciones que hubo otrora en la "manzana de las luces", de que se ufana la Capital política de la Argentina, pero la que fué antaño la Capital intelectual de la patria vieja conserva en su casi totalidad y ostenta, noblemente orgullosa, a propios y extraños los viejos muros redolentes a sabiduría, y los amplios claustros, y los alegres patios y jardines, y el paraninfo y el templo de lo que fué, y de lo que es aún hoy, la sede máxima del saber en la ciudad de Cabrera.

Diversos historiadores, como Garro y Bustos, estudiaron las vicisitudes de la formalidad de esa "manzana de las luces", y Kronfuss había estudiado, y con su habitual prolijidad, la materialidad de la misma, pero le cabe al Padre Grenón el haber hecho, en este sentido, un trabajo exhaustivo, para usar un término tan en boga hoy día.

Un plano de todo lo edificado en esa manzana de la ciudad de Córdoba, plano que hallamos años atrás y pusimos a disposición del Padre Grenón, ha sido la base del estudio realizado por éste, en el folleto a que nos referimos en estas páginas.

Trátase de un plano de mediados del siglo XVIII, en conformidad con el cual se construyó cuanto hoy conocemos de la Universidad y del Colegio Máximo (hoy Colegio de Monserrat), y de cuanto ha desaparecido, y que estuvo ocupado otrora por diversas dependencias de aquellas dos instituciones.

Talvez porque no se propuso el Padre Grenón historiar todos los antecedentes de los edificios, a que él se refiere y a que nos referimos en esta nota, no recordó lo que se halla sobre los planos o plantas del Colegio de Córdoba, en las "Cartas de los Generales", y que valía la pena dar a conocer como elementos de juicio. Dos son las cartas que merecían conocerse: la una de 1694 y la otra de 1695, y por ellas se colige que todo lo que hoy día existe, es posterior a esas fechas.

Tirso González, décimotercer General de los Jesuítas, escribía al Provincial del Paraguay, con fecha 1º de junio de 1694: "sobre la resolución de haber mudado en materiales y en forma la planta que en tiempo del provincialato del Padre Tomás Dombidas [1684-1689] se formó para la fábrica del Colegio de Córdoba y después aprobaron sus sucesores, escribí largo en la carta 13º de octubre de 1691. Lo que de acá se puede en semejantes materias, después de hecho el yerro que no se puede deshacer, sin grandes gastos y mayor reparo y aun escándalo de los seglares de ver echar el dinero río abajo gastando en fabricar y demoler. En fuerza de la consulta que V. R. remite y aquella mi carta, no sabemos qué resolución se habrá últimamente tomado. La que por ahora tomo es que si cuanto estas cartas lleguen *res sit integra*

[todo esté por hacerse] se ejecute las fábricas en la forma que vuestra consulta contiene, continuando según la idea y planta formada en tiempo del gobierno del Padre Dombidas y después tantas veces consultado en cuanto lo ya fabricado (siendo tanto y de tan principales oficinas, no es conveniente demolerlo) diere lugar y enmendado en la mejor forma que se pudiere los defectos que lo fabricado tuviere respecto de la primera planta que se debe seguir".

Como se deduce de estas frases, entre 1684 y 1689, años del provincialato del Padre Dombidas, se hizo una planta o plano del Colegio de Córdoba, esto es, de la actual Universidad y actual Colegio de Monserrat, pero entre esos años y el de 1694 se había construído tan sólo las "principales oficinas", y se pensaba abandonar aquel plano por otro. Esto se colige más explícitamente de lo que, a 3 de diciembre de 1695, escribía el mismo Tirso González:

"Acerca de lo material del Colegio me dicen que hay muchas plantas, pero nada ejecutado, ni traza de ejecutarse si van los Procuradores como hasta aquí han ido; porque la que dejó el Padre Dombidas la deshizo o desaprobó el Padre Orozco [1689-1692], la del Padre Orozco la desprobó V. R. [Simón de León, 1695-1698], y esperan, o temen, que la de V.R. corra la misma fortuna con el sucesor, sin que haya jamás cosa fija. En esto es menester tomar de una vez resolución y, consultada y mirada, seguirla sin variedad y sin hacer inútiles gastos en hacer y deshacer".

No sabemos si los planos del Padre Simón de León fueron, o no, los que prevalecieron, aunque el Padre José Peramás, al describir en 1768 el Colegio de Córdoba, aseveraba que "la fábrica no es mala, y si se hubiera seguido la primera planta fuera singular", esto es, bellísima. No sabemos cuál era esa primera planta, pero así el plano que estudia el Padre Grenón, como la realidad existente, nos informan sobre cuál fué la que se llegó a ejecutar. A juzgar por ambas realidades no vemos que tenga razón el Padre Peramás al consignar que "no es mala". Si la fábrica, conforme a la "otra" planta, hubiese sido "singular", es ciertamente de lamentar que no se hubiera puesto en ejecución. A lo menos es de lamentar que no tengamos ni rastro de la tal planta o plano.

A vista del plano de 1740 (según se lee en la portada del folleto del P. Grenón) o de 1746 (según se lee al pie de la copia o "reproducción reconstructiva" o grabado Nº 2) o de 1758 (según se lee al pie del grabado Nº 1), o "del año 1749 a 1750", (como se dice en la p. 4), y teniendo en cuenta los Inventarios levantados, a raíz de la expulsión de los Jesuítas (1767), paciente e inteligentemente reconstruye el Padre Grenón todos los locales ocupados otrora por la Universidad, Colegio Máximo y almacenes.

Gracias al grabado Nº 3, vemos con toda precisión lo que dichos almacenes y dependencias ocupaban otrora: parte de lo que ahora es Colegio de Monserrat, toda la calle actual de Duarte Quirós y toda una franja de la manzana frontera.

Sobre dicha calle, y orientado de norte a sur, estaba el Refectorio, como se consigna en el plano, y lo transcribe el Padre Grenón en su copia del mismo, pero nos extraña que estampe estas frases: "No sé decir si era el comedor de los Padres o de los Universitarios", ya que éstos eran externos y ni almorzaban, ni dormían, en la Universidad. Los únicos pensionistas eran los alumnos del Convictorio, pero éste se hallaba del otro lado de la calle Caseros y tenían su propio refectorio y dormitorio, en dicho local. Este, aunque íntimamente vinculado con la Universidad, no pertenecía al mismo y, por eso, lo excluyó de su plano el Hermano Forcada. Suponemos que éste es el autor del plano, aunque no consta apodícticamente.

No es posible seguir al Padre Grenón en todas sus minuciosas correlaciones, tan

expresivamente sintetizadas en el grabado Nº 13, las que hacen que este folleto sea único en su género y, para quienes conocen y aman las viejas y venerandas paredes de la Universidad y Colegio Máximo [hoy Monserrat], de un placer tan grande como instructivo.

Alude el Padre Grenón a las escalas, y como es exacto "las hay [en el plano] en número de tres, dos que van al segundo piso, otra al Coro y Torres, y todavía subsisten" (p. 22), pero al correlacionar el plano con lo existente (p. 34) no nos da, como quisiéramos una idea clara y concreta de las partes que tenían segundo piso. Kronfuss sostuvo que toda la fabrica era de sólo planta baja, pero las escalas o escaleras, una de ellas amplísima, y los inventarios de 1767 dicen a las claras que había segundo piso. ¿Dónde? ¿En qué forma? Hubiéramos deseado el esclarecimiento de este punto, y hasta un planito de todo lo alto o del piso superior.

Muy útiles, aunque a las veces poco elegantes, hallamos los planos trazados por el Padre Grenón, pero consideramos supérfluas no pocas de las ilustraciones de este folleto, ya que no se refieren a las partes contenidas en el estudiado plano de Forcada, sino al Noviciado de que Forcada prescindió. Tales son las láminas o grabados de las pp. 21, 23, 25, 27 y 31. En vez de estas ilustraciones habría convenido la reproducción gráfica de diversas secciones concordantes con el plano y con los análisis que del mismo hace el Padre Grenón.

Este insigne investigador no es un dibujante de escuela sino autodidacta, pero, a las veces, nos ofrece dibujos muy cabales, como el de la p. 25, que refleja brillantemente la realidad, más otras veces, su pluma, además de tosca, no responde a la realidad, como es el caso del dibujo de la p. 27. Los detalles arquitectónicos de las pp. 17 y 19 están bien en todo sentido y se refieren a partes colindantes entre la Universidad y la Iglesia.

De ésta nos ofrece el Padre Grenón un alzado que podrá tener sus fallas de perspectiva, pero es de un gran valor histórico, ya que pone, en todo su relieve, lo que era aquel magnífico templo, antes que lo desmejoraran construcciones posteriores y relativamente modernas.

El Padre Grenón, en este folleto, como en todas sus producciones históricas, aparece como un investigador insuperable, pero es poco feliz como dibujante y lo es también desde el punto de vista literario. No es castellano escribir una cláusula, como la que leemos en la p. 14: "Hasta que, en 1897, el Padre Cayetano Carlucci levantó pared y techo abovedado para formar la actual Capilla llamada de Lourdes". Lo propio digamos de esta cláusula: "Entrando por ella se encuentra en esa salita de debajo de la torre, donde hoy se guarda la cafetería de la Universidad" (p. 18). Hay expresiones nada castellanas: "Refectorio es lo mismo *de* comedor" (p. 20), "Se entienden con este nombre que son los .... (p. 24), etc. Tampoco nos place la acuñación arbitraria de algunos vocablos como *catasplámica* (p. 14), *piqueteros* (p. 21) y otros análogos.

Estas leves observaciones no aminoran el singular mérito de esta lucubración que tanto esclarece la materialidad de lo que hubo otrora y hay, aún hoy día, en la que es, por antonomasia, la *manzana de las luces* no sólo en Córdoba sino en todos los vastos ámbitos de la patria argentina.

GUILLERMO FURLONG, S. J.

INDICE

Presentación ……... 9

Guillermo Furlong, S.J.:
José Custodio de Sá y Faría, Ingeniero, Arquitecto y Cartógrafo colonial, 1710-1792 ……. 11

Mario J. Buschiazzo:
Un interesante expediente arquitectónico del siglo XVIII ……. 74

Fernando Moliné:
La estética de San Agustín ……. 86

Adolfo Luis Ribera:
Un informe de Fernando García del Molino ……... 92

Manuel Augusto Dominguez:
La vivienda colonial porteña ……... 100

José Torre Revello:
Obras de arte enviadas al nuevo mundo en los siglos XVI y XVII …… 132

Adolfo Luis Ribera:
Los pintores de Buenos Aires virreinal …….. 146

Relaciones Documentales ……. 170

Notas Bibliográficas ……... 182

ANALES, N° 1
se acabó de imprimir
en los talleres gráficos de
Domingo E. Taladriz,
San Juan 3875, Buenos Aires,
el 20 de diciembre
de 1948

PUBLICACIONES APARECIDAS

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

PUBLICACIONES EN PRENSA

ADOLFO LUIS RIBERA Y HÉCTOR H. SCHENONE, *El Arte de la Imaginería en el Río de la Plata*

Toda correspondencia o pedido de canje debe dirigirse a

INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
Director

Casilla de Correo 3190 – Buenos Aires

INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTETICAS
AA