UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

ANALES
DEL INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTETICAS

2

1949

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

2

1949

INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Director: MARIO J. BUSCHIAZZO

Secretario: HÉCTOR H. SCHENONE

Estilo y época en el arte colonial

Se habrá ganado mucho para el entendimiento de la historia del arte colonial hispánico cuando se llegue a aunar el concepto de la sucesión de los estilos históricos con el de su coexistencia. Habrá que estudiar, pues, el fenómeno de una duración simultánea de expresiones que han perdido su sentido de enunciación histórica. Efectivamente, en el arte del imperio español de ultramar tales manifestaciones fuera de la época no indican advenimiento o muerte de un estilo. Es decir: el espectáculo es fundamentalmente distinto del que, p. e., en el siglo XIII nos patentiza las raíces del Renacimiento italiano, o del que a fines del XV en Italia descubre la inesperada llamarada gótica simultánea con aquel prebarroco popular del arte de Mantegna, de Fra Bartolommeo y de Rafael. El fenómeno por estudiar del arte colonial no se explica, pues, por la coexistencia orgánica de lo que está en el zenit con lo que le antecede y lo que le habrá de seguir.

A primera vista, la grieta abierta por el Renacimiento entre lo culto y lo popular parece colocar las supervivencias en un plano de arte popular. Esta clasificación parece tanto más aplicable en cuanto se trata, en primera línea (si bien no exclusivamente) de supervivencias ornamentales. Los tres estilos decorativos del momento de la Conquista, el gótico isabelino, el mudéjar y el plateresco, todos ellos productos de un proceso de disgregación y desorganización cuyos fermentos afloran en la superficie, se prestan singularmente para una aplicación arbitraria y divorciada del organismo de la estructura. Sin embargo, esta teoría plausible a primera vista es tan poco satisfactoria como la que se avanzó recientemente con un criterio biológico interpretando los arcaísmos como una especie de recapitulación ontogenética[1].

Si bien es verdad que las obras a menudo se deben a diletantes o simplemente a canteros que conservarían un recuerdo genérico del arte de la madre patria (en la cual, a su vez, una poderosa corriente popular se opuso a la

[1] GEORGE KUBLER: *Mexican Architecture of the Sixteenth Century*, Yale University Press, 1948.

arquitectura culta), le falta al arte americano en general (por lo menos al de los primeros siglos del coloniaje) algo de la espontaneidad de un verdadero arte popular, y le sobra, en cambio, el elemento afectivo de un recuerdo de la patria, mitad nostálgico mitad jactancioso.

Además, las circunstancias particulares del coloniaje no permiten aplicar sin grandes modificaciones el concepto de un arte popular, puesto que lo que en la madre patria efectivamente se debe a esa capa del ejercicio artístico, cambia de calidad al asumir un papel representativo en ultramar y al dirigirse a los colonizadores que, sin distinción de su origen y de las preferencias de clase que ostentarían en la metrópoli, en Indias se transforman en la capa dirigente, frente al elemento popular del indígena americano. He analizado, en otro lugar[2], la duplicidad singular de la situación colonial que en un curioso proceso dialéctico presume de metropolitana frente a la colonia y se identifica con la colonia frente a la metrópoli.

Más bien habrá que insistir en otro aspecto de la arquitectura americana. Cuando los grandes teóricos italianos del siglo XVI desarrollan un estilo canónico y universal, venciendo los regionalismos y absorbiendo las veleidades decorativas que, en España, dieron vida al plateresco, el arte español se sirve de este vehículo estético del universalismo para cimentar la unidad de expresión de su imperio. Pero el estilo imperial de los Felipe en lugar de absorber y transformar efectivamente las manifestaciones que le preceden, solamente se sobrepone como una dirección oficial a la memoria viva y a la repetición de modismos aprendidos con orgullo y cariño. Como no se da un verdadero contraste de generaciones y los efectos logrados corresponden a estímulos llegados de fuera en olas sucesivas, en lugar de desarrollarse orgánicamente como expresiones progresivas de una escuela, al acento de la época no penetra el vocabulario empleado sino queda un barniz precario. (Incluso, habrá que tomar en cuenta el que los intervalos entre ola y ola no corresponden siempre al ritmo con el cual surgen en la metrópoli, de modo que los nuevos conceptos virtualmente se empujan y se sobreponen los unos a los otros dificultando también por esta razón un desarrollo orgánico).

Así, en las colonias quedan abiertos los canales a través de los cuales siguen subiendo a la superficie los vocablos isabelinos, mudéjares y platerescos, identificados con una España ideal. Y si durante algún tiempo, en el apogeo del estilo herreriano, quedan casi relegados, surgen otra vez al aflojarse la voluntad centralista de la madre patria. Recientemente, Alfred Neumeyer en un fino

[2] ERWIN W. PALM: *España ante la Realidad Americana*, Cuadernos Americanos, México, 1948, VII, 2, pp. 135 squ.

estudio[3] a quiso vincular tal reincidencia a las manifestaciones del artesanado indio que las compenetra con su sensibilidad hasta transformar los modelos españoles en el arte mestizo del siglo XVIII de México y de los países andinos. Sin embargo, los países de la cuenca del Caribe, libres de cualquier influencia indígena, y los territorios marginales de los grandes virreinatos, cuyos aborígenes no (o tan sólo en escala modesta) dejaron huellas de su intervención en las realizaciones arquitectónicas, muestran el mismo desarrollo en manera quizás aun más acentuada. El presente estudio enfocará, pues, específicamente las áreas circumcaribes (Santo Domingo, Cuba, Puerto Rico, La Florida, Venezuela, Colombia y Panamá) y el *hinterland* de Nueva España (es decir, por un lado los territorios de la antigua Capitanía de Guatemala; y California, Arizona y Texas por el otro).

Entre los factores que, al interponerse entre el ambiente y la obra de arte colonial, impiden un desarrollo orgánico, habrá que distinguir los instrumentos artísticos del universalismo (aplicados, al menos al principio, con una conciencia ecuménica y por ende antirregional y antiindividualista) y el recuerdo individual o colectivo que en la colonia asume un papel obsesionante de justificación y de defensa. Particularmente, las manifestaciones de tal recuerdo se concretarán menos en lo estructural o en las soluciones técnicas de la arquitectura de ultramar que en el detalle y la ornamentación. Desconciertan, por supuesto, en el ambiente de los siglos post-renacentistas y particularmente en el XVIII las bóvedas góticas, los arcos apuntados y conopiales, las columnas que evocan las cañas y baquetones de la Edad Media, los motivos de cables, perlas, imbricaciones, alfices y ménsulas del repertorio gótico e isabelino; extraña el aire antiguo de los mudejarismos, de sardineles, billetes, alfices rehundidos, remates escalonados, discos coloreados de barro cocido, y, ante todo, aquellos techos de par y nudillo (pasados tan de moda como sus constructores moriscos) con todo el aparato arcaico de sus faldones, tirantes, lacerías y canecillos; y no están menos fuera de su lugar las columnas abalaustradas decoradas, los altos relieves de barrotes que sirven de pretil, las cornucopias, los grutescos, los bustos, las enjutas plenas de motivos platerescos y los portales rematados por conchas renacentistas.

De esta serie de motivos hay que separar los que efectivamente están asimilados por un barroco afín a todo lo que es exótico, y que adquieren un nuevo sentido, sea que aumenten los impulsos de movimiento como los distintos arcos trilobulados y polilobulados y la pilastra de estrías ondulantes, o que transmitan algo de la nueva sensación del espacio como los portales en forma de concha de la arquitectura religiosa, o que simplemente añadan un elemento que despierta la curiosidad material como, p.e., el ornamento áspero de cordón o cable.

[3] *The Indian Contribution to Architectural Decoration in Spanish Colonial America,* Art. Bulletin 1948, XXX, pp. 104 squ.

Mientras tanto, en el análisis del mismo organismo habrá que distinguir entre las plantas arcaicas (general pero no exclusivamente limitadas a construcciones menores de la arquitectura eclesiástica), cuyo falso arcaísmo es debido a la simplificación del ambiente colonial; las plantas que transmiten un recuerdo afectivo; y, en fin, aquellas plantas normativas (jesuíticas y catedralicias, en el campo de la arquitectura eclesiástica) seleccionadas e incorporadas en el proceso de la cristalización de un estilo imperial.

El recuerdo más tenaz es el del gótico. Los mismos tratados de Rodrigo de Hontañón que, con una vigorosa reacción frente al estilo flamígero y al Renacimiento, definen el purismo gótico español del siglo XVI, pudieron servir como preceptos válidos aun en el último cuarto del XVII[4], en tiempos de Luis XIV, ya muerto Bernini. Mientras en España los últimos interiores góticos de iglesias datan de fines del siglo XVII (en las catedrales de Sigüenza, entre 1675 y 1680, y de Granada, entre 1667 y 1703)[5], en América la enseñanza gótica sigue aplicándose durante todo el XVIII. La nueva iglesia de Regina Angelorum en la capital de la Española, de 1722[6], combina el techo de nervios góticos de la nave con una cúpula barroca; la sacristía de la Catedral de la misma ciudad, de 1751[7], recibe una cubierta igual; y en la iglesia de Petare (Miranda), cerca de Caracas, tal abovedamiento resulta ser del último cuarto del XVIII (posterior a 1772)[8]. En el caso específico de la bóveda de crucería, la predilección por el estilo gótico encontró un apoyo en razonamientos técnicos, ya que se le atribuyó a este tipo de abovedamiento una mayor elasticidad para absorber posibles choques sísmicos[9]. Ocasionalmente se da incluso una traza que revela el profundo arraigo de las ideas arquitectónicas góticas. Así el proyecto para la

[4] Cf. el *Compendio de Arquitectura y Simetría de los Templos,* de Simón García (1681), publ. Arte en España, 1868, VII; JOSÉ CAMÓN AZNAR: *La intervención de Rodrigo Gil de Hontañón en el Manuscrito de Simón García,* Archivo Español de Arte, Madrid, 1941, XIV, pp. 300 squ.

[5] ANDRÉS CALZADA: *Historia de la Arquitectura en España (Apéndice a la Historia de la Arquitectura de Sir Banister Fletcher),* Barcelona, 1928, parte I, vol. II, p. 881.

[6] La documentación explícita que habla del *nuevo templo* del cual a principios del XVIII sólo existieron los cimientos, está publicada en *Boletín del Archivo General de la Nación* (citado abajo COMO "BdAGN"), Ciudad Trujillo, 1948, XI, pp. 135 squ.

[7] Documentación en FRAY CIPRIANO DE UTRERA O. M. C.: *Don Juan de Padilla Guardiola y Guzman,* Santo Domingo, 1931, pp. 29 squ.

[8] ENRIQUE MARCO DORTA: *Viaje a Colombia y Venezuela.* Madrid, 1948, pp. 46 squ.

[9] Cf. las opiniones acerca del abovedamiento de la Catedral de Lima en el siglo xvii, en EMILIO HARTH-TERRÉ: *Artífices en el Virreinato del Perú,* Lima, 1945, p. 76; MARIO J. BUSCHIAZZO: *Estudios de Arquitectura Colonial Hispano Americana,* Buenos Aires, 1944, p. 122; DIEGO ANGULO IÑÍGUEZ y ENRIQUE MARCO DORTA: *Historia del Arte Hispano Americano,* Barcelona-Buenos Aires, 1945, I, p. 690; ibíd., acerca del sistema antisísmico de nervaduras de cedro revestidas de yeso, empleado después del terremoto de 1746.

Catedral de Santiago de Cuba, de 1784 (rechazado al llegar a las manos neo-clásicas de la Academia de San Fernando) indica una girola poligonal y capillas absidales, de un sabor netamente gótico[10].

Por otra parte, elementos góticos aislados se transmiten hasta el siglo XIX, hasta enlazar la tradición ininterrumpida con el neogótico romántico del Norte de Europa, cuyas olas de mal gusto no dejaron de alcanzar las antiguas colonias españolas. Si la Iglesia de los Jesuitas de la antigua Ciudad de Santo Domingo, terminada hacia 1755[11], aun emplea la ojiva como cosa natural en las boca-capillas de la nave, el hermoso palacio neoclásico del Conde de Casa Moré[12] en La Habana, de la segunda mitad del siglo XIX, se sirve del arco apuntado para resolver el problema de los ángulos con una coquetería que presupone la familiaridad con el neo-goticismo. De igual manera, la iglesia coetánea de la Santísima Trinidad en Trinidad (Cuba) emplea el arco apuntado en el primer tramo de una nave que por lo demás afecta un neoclasicismo renacentista singularmente puro.

Aun más conspicuo es el empleo del arco conopial. Este elemento (si bien algo transformado por la caligrafía más impetuosa del XVII y adaptado al ensalzamiento del movimiento, que traía el nuevo estilo) que celebró una resurrección de alcance europeo por manos del barroco italiano (bastaría pensar en la curva atrevida que remata la fachada del Oratorio de los Filipenses, de Borromini), en las provincias de ultramar sólo excepcionalmente es empleado para aumentar los impulsos de movimiento. En cambio, es aplicado como una especie de corolario de los interiores góticos como, p. e., en Santo Domingo o Venezuela en las ya citadas iglesias de Regina Angelorum[13] y la parroquial de Petare[14] respectivamente, en el caso de Santo Domingo con un marcado sabor arcaico aumentado por el alfiz *(fig. 1)*. Un ejemplo hondureño tomado de los

[10] DIEGO ANGULO IÑÍGUEZ: *Planos de Monumentos Arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias,* Sevilla, 1933-39, I, pp. 47. Al estudiar este plano, Angulo cita (p. 139) un ejemplo colombiano del siglo XIX, la iglesia de Chiquinquirá, de 1827.

[11] Para la fecha, cf. ANTONIO SÁNCHEZ VALVERDE: *Idea del Valor de la Isla Española,* Madrid, 1785; edición anotada, Ciudad Trujillo, 1947, p. 140.

[12] Reprod. en JOAQUÍN WEISS Y SÁNCHEZ: *Arquitectura Colonial Cubana,* La Habana, 1936, fig. 96. Weiss (p. 44) explica el arco apuntado de los ángulos por el *deseo de mantener una altura uniforme.*

[13] ANGULO: *El Gótico y el Renacimiento en las Antillas,* Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, *XXXVI,* Sevilla, 1947, pp. 17 squ., se basa en la aparente evidencia estilística para atribuir estos arcos conopiales al siglo XVI; cf., mi reseña del libro, Art. Bulletin, 1949, XXXI, en las cajas.

[14] ENRIQUE MARCO DORTA: *op. cit.*

altares laterales de la Catedral de Tegucigalpa (1756-82)[15], más tímido y al parecer ya moderado en algo por el ambiente de la época, es más adusto y carece de aquella lozanía arbitraria que debió congraciar el motivo con una sensibilidad más barroca. En la arquitectura doméstica del siglo XVIII, el motivo es empleado tradicionalmente en Santo Domingo, Cuba, Venezuela y la América Central[16]. Mientras tanto, es interesante comparar cómo a principios del XVIII en el barroco guatemalteco se integra el mismo elemento en calidad de motivo exótico, en fachadas como la de la Candelaria (1718-22) *(fig. 2)*.

Otros elementos sencillamente comunican un cierto aroma gótico a las realizaciones posteriores. Así, en las columnas desproporcionadamente estiradas de la fachada de la Catedral de Antigua (1669-75)[17] *(fig. 3)* se cree advertir la influencia de las iglesias de México, del siglo XVI, de toda aquella serie de portales de los conventos de Xochimilco, Acámbaro o Actopan[18] que transmiten la herencia de la caña cilíndrica gótica ataviada de columna renacentista. Pese al modelo vitruviano[19] que guía la mano al constructor de la fachada de la iglesia de la misión de Santa Bárbara en California (1815) *(fig. 4)*, el efecto de las columnas es anticlásico y, sea por causa de dilentatismo o por afinidad, nos presenta otra vez la proporción ensayada por los maestros góticos.

También abundan los elementos netamente isabelinos. El cable ornamental de fines del XV vuelve a aparecer en el portal dieciochesco de la Casa Talavera de Coro[20] *(fig. 5) y*, en el otro extremo de nuestra área, en Arizona, en la iglesia de San Javier del Bac, de Tucson (terminada en 1797), sigue aplicándose el simbolismo decorativo del cordón franciscano, magníficamente absorbido en el ambiente barroco[21] de esas misiones más apartadas de México

[15] Para la fecha, Cf., JORGE YPSILANTYS DE MOLDAVIA: *Monografía de la Parroquia del Señor San Miguel de Heredia de Tegucigalpa*, Tegucigalpa, 1944, pp. 16 squ. Un arco muy parecido, presumiblemente también del XVIII, se ha conservado en el portal de la iglesia de Papalotla (México), reprod. por ANGULO, en *Historia...*, 1, fig. 439.

[16] Un ejemplo de tal empleo tradicional en la arquitectura religiosa, fechado 1729, lo ofrecen las ventanas de las capillas laterales de la iglesia del Carmen en Ciudad Trujillo. Para la fecha, cf. UTRERA: *Santo Domingo, Dilucidaciones Históricas*, Santo Domingo, 1927, I, p. 285.

[17] Para la fecha cf. JOAQUÍN J. PARDO: *Guía Turística de las Ruinas de la Antigua Guatemala*, Guatemala, 1943, pp. 75 squ.

[18] Reproducidos por Disco ANGULO lÑÍGUEZ en: *Historia...*, figs. 435 y 444.

[19] La copia del Vitruvio español que sirvió de modelo al P. Ripoll para su construcción, se conserva en la biblioteca de la Misión, cf. REXFORD NEWCOMB: *Old Mission Churches and Historic Houses of California*, New York, 1925; BUSCHIAZZO: *Estudios*, p. 37.

[20] ENRIQUE MARCO DORTA: *Viaje...*, pág. 66.

[21] El barroco, que devuelve al ornamento su sentido orgánico, interpreta también el símbolo de la cúpula en su significado original de toldo (para el simbolismo y la tradición de la decoración de las cúpulas, cf. KARL LEHMANN: *The Dome of Heaven*, Art Bulletin, 1945, XXVII, pp. 1 squ.). Al final del ciclo que arranca de la época postgótica, la decoración arquitectónica española ha vuelto así al mismo materialismo barroco (es decir, al mismo ablandamiento del ornamento

(fig. 6). Mientras tanto, las perlas isabelinas (a su vez una traducción en la piedra de las cabezas de los grandes clavos ornamentales del arte musulmán) celebran una curiosa resurrección en la Capilla de la Pasión, de 1818, de la misión de San Carlos Borromeo, en Carmelo, California[22]; la decoración pintada en el intradós de una ventana *(fig. 7)* continúa la tradición del siglo XV la cual, en el vocabulario arcaizante de Santo Domingo, se conserva hasta fines del XVI en la iglesia de Santa Bárbara[23] *(fig. 8).* Otro motivo de derivación islámica, las imbricaciones en forma de rombos y cuadrados, como en España se ven aún en el XVI en la Casa de los Marqueses de Fuensanta de Córdoba[24] (1551), vuelven a decorar el portal de la Casa de las Ventanas de Hierro, en Coro (Venezuela)[25] *(fig. 9).* Ventanas cuyo alfiz parece acusar los últimos decenios del *quattrocento* siguen de moda durante el siglo XVII en la capital de la Española[26] *(fig. 10),* cuando ya el estilo herreriano había impuesto su lenguaje adusto en la misma ciudad; y los portales de Tunja (Colombia)[27] de fines del XVI o el de la fortaleza de San Rafael del Yuma (República Dominicana), de la misma época o de principios de la centuria siguiente, siguen empleando las ménsulas góticas bajo el enérgico dovelaje de sabor *quattrocentista,* desmentido ya por el aparato renacentista de las pilastras.

No hay que maravillarse, pues, si conjuntamente con esos recuerdos góticos y flamígeros surgen a la superficie otros residuos que pertenecen a un estrato aún más antiguo, que a su vez aflora en la desintegración del gótico. Me refiero a aquellas sobrevivencias que son comunes a los momentos finales de ambos periodos, el románico y el gótico: la columna torcida y la pilastra flameada. Los inmediatos precedentes barrocos metropolitanos de las pilastras

que alcanza el objeto detrás de la abstracción) al cual ya a fines del siglo XV, cuando se inicia la descomposición del arte de la época gótica, se debió la sustitución de motivos inorgánicos por naturalistas (como, p. e., la del arrabl mudéjar por el cordón franciscano).

[22] Para la fecha, cf. NEWCOMB: *op. cit.,* p. 266. El motivo está intercalado entre triángulos, que se han de interpretar como una abstracción de hojas, extraña al repertorio español de ornamentos. Como amablemente me informa el Dr. Sidney Stallings, del Taylor Museum de Colorado Springs, la combinación de estos dos motivos no pertenece al repertorio de decoraciones indígenas, pese al hecho de que el triángulo como tal fue también un motivo empleado por los indios.

[23] ÁNGULO: *El Gótico. ..,* p. 5, siguiendo el criterio del estilo de la época atribuye la decoración a la construcción que estaba en progreso en 1535. Tal construcción fue abandonada en el último cuarto del siglo XVI y reemplazada por otra.

[24] CAMÓN AZNAR: *La Arquitectura Plateresca,* Madrid, 1945, I, p. 155, fig. 211.

[25] ENRIQUE MARCO DORTA: *Maje...,* pág. 65.

[26] La documentación acerca de la fecha de esa casa en UTRERA: *El Solar de la Casa de España,* Boletín de la Cámara Española de Comercio, Ciudad Trujillo, 1948, sept—oct., p. 24.

[27] La casa del alcalde Jerónimo de Holguin (hacia 1592) y la de Luque (1620) reproducidas por DIEGO ÁNGULO IÑíGUEZ y ENRIQUE MARCO DORTA, en *Historia...,* 1, figs. 710 y 711.

fueron estudiados recientemente, a propósito de un grupo de iglesias mexicanas, por Angulo[28] que menciona a Fray Juan Ricci y el retablero jesuita Díaz del Rivero, y a la escuela sevillana del arquitecto Leonardo de Figueroa, cuyo empleo de formas ondulantes es de importancia particular para el arte americano. Sin embargo, aun con estos precedentes a la mano será bueno advertir que el motivo transmitido al barroco a través del plateresco -cabe pensar en el estilo pre-barroco cargado de pathos del genovés Michele Carlone, en la portada del patio del Castillo de la Calahorra[29]- en el fondo es una herencia de la última fase del románico. Un buen ejemplo lo tenemos en los fragmentos arquitectónicos del siglo XII que pertenecen al claustro de Saint-Guilhem-le-Désert[30], uno de los monasterios situados a lo largo de la vía de peregrinación de Toulouse a Santiago de Compostela. Familiar ya en la arquitectura de los virreinatos, el vocablo adquiere una nueva importancia al volver la constelación que lo produjo. De hecho, una comunidad entre barroco y arte románico, se manifiesta doquiera en la preferencia por los juegos de equilibrio, es decir, en el esfuerzo de hacer sentir lo expuesto y lo precario de toda construcción. A este estrato de expresiones pertenece, en principio, también el fenómeno ya mencionado que el ornamento abstracto de ménsulas y apoyos se ablanda y vuelve a formas orgánicas. La afinidad de ciertos efectos barrocos con las sensaciones del más profundo estrato de la Edad Media es un fenómeno evidente en todo el arte cristiano del Occidente. El aspecto específicamente colonial lo constituyen la repetición de motivos no adaptados al estilo de la época y la imitación de enteros complejos de construcción románica.

Un ejemplo llamativo es ofrecido por el interior de la Merced (terminada en 1748)[31] de Puerto Príncipe - Camagüey (Cuba). La nave principal y la lateral afectan un aire románico *(fig. 11)*, que apenas es desmentido por las placas sobre las cuales descansan los arcos fajones[32]. A los mismos años se debe el aspecto arcaico de la torre de la Soledad en Camagüey *(fig. 12)*. Aun una generación después, los vanos encima de la arquería de la nave central de la ya varias veces

[28] *Eighteenth Century Church Fronts in Mexico City*, Journal of the Society of Architectural Historians, Urbana Ill., 1946-47, V, pp. 27 squ. Para los países andinos, cf. ENRIQUE MARCO DORTA: *El Barroco en la Villa Imperial de Potosí*, en: Arte en América y Filipinas, Sevilla, 1949, II, 3.

[29] [29] CAMÓN AZNAR: *Arquitectura Plateresca*, I, p. 117, fig. 133.

[30] JAMES J. RORIMER: *The Cloisters (Metropolitan Museum of Art)*, New York, 1944, pp. 17 squ.

[31] Según inscripción; WEISS: *op. cit.*, p. 50, indica 1756.

[32] La iglesia, según inscripción *refaccionada en 1848*, recibió después del incendio de 1907 una nueva cúpula que se asemeja a las herrerianas de la iglesia de los Dolores de Santiago. El bicromismo a la Vezelay debe ser de la misma época. Será bueno tener presente la observación hecha por KUBLER: *op. cit., II*, p. 263, de que las bóvedas de cañón mexicanas del XVI se asemejan estructuralmente, más bien a las románicas que a las del Renacimiento.

citada parroquial de Petare transforman en motivo decorativo el recuerdo de un triforio románico. En la misma Venezuela, con anterioridad a las restauraciones de 1932, la Catedral de Caracas, de principios del siglo XVIII[33], ostentaba un idéntico empleo pintoresco de ese motivo arquitectónico.

En cambio, en las regiones apartadas, como en el interior de Santo Domingo[34], las plantas arcaicas (p. e. una nave con dos capillas que forman cruz bajo el testero) o las cubiertas organizadas sobre vigas longitudinales y arcos torales a la manera de la arquitectura popular extremeña, galaica, andaluza y catalana[35], presentan una tradición que adquiere una nueva vitalidad gracias a las condiciones simplificadoras de la colonia.

A este panorama de reminiscencias gótico-románicas se añade la constante de motivos mudéjares, que en América afluyen tan persistentemente en el XVIII como en el XVI[36]. Ofrecen su testimonio vivo los innumerables techos de par y nudillo distribuidos a través de la arquitectura de toda la América hispánica. Su presencia provoca cada vez de nuevo la sensación de un anacronismo chocante, no en última instancia por el hecho de que a los tramos cubiertos por alfarje les impone la sensación estereométrica de una época remota. En cuanto a lo desconcertante de este efecto estructural, apenas le queda atrás un motivo como el de los alfices rehundidos, generalmente montados sobre toscos apoyos cilíndricos. Su aire de siglo XV o incluso de XVI sevillano difícilmente revelaría su origen dieciochesco o hasta nuevecentesco; en la arquitectura de Santo Domingo, p. e., este elemento continúa en el siglo pasado sin modificaciones esenciales. Igualmente siguen empleándose los remates tradicionales de sardinel y billetes o los motivos escalonados y rematados por almenas, (como aún en el tercer cuarto del siglo XVIII los ostenta el portal lateral de la Capilla del Rosario de la Catedral de La Habana *(fig. 13)*, haciendo de corolario las incrustaciones de discos lucientes de barro cocido (p. e. en la fachada de la iglesia del Carmen, en Camagüey, construida entre fines del XVIII y principios del XIX[37]). El pensar que al lado del ubérrimo rococó de la iglesia de la misión texana de San José (empezada en 1768) *(fig. 14)* se pudo construir, en los mismos años, aquel portal

[33] Cf. ENRIQUE MARCO DORTA: *Viaje...*, p. 46 y fig. 42. Para la historia de la construcción de la Catedral de Caracas, cf. CARLOS MANUEL MOLLER: *La Catedral de Caracas,* Arte en América y Filipinas, Sevilla, 1949, II, 3, p. 77.
[34] Cf. ERWIN W. PALM: *Los Monumentos Arquitectónicos Coloniales de la Española,* de próxima publicación.
[35] Cf. VICENTE LAMPEREZ Y ROMEA: *Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media,* Madrid, 1930, 11, pp. 498 squ.
[36] Para el alcance total, cf. MANUEL TOUSSAINT: *Arte Mudéjar en América,* México, 1946.
[37] Cf. P. EUSEBIO DEL NIÑO JESÚS: *Compendio Biográfico del P. Valencia,* La Habana, 1926.

mudejarizante de la Misión de San Francisco de la Espada *(fig. 15)* ; o que en Cuba el ambiente de Trinidad produjo a la vez las decoraciones pompeyanas e imperio de sus palacios y, como lejano recuerdo de las torres zaragozanas la silueta barroco mudéjar de la del ingenio Iznaga-Manaca (hacia fines del primer cuarto del XIX) *(fig. 16)*, es reducir la sensación de la época precisamente a aquella simultaneidad desconcertante de los recuerdos que convergen en la existencia colonial.

La tercera confluencia, la del plateresco, parece secarse a fines del siglo XVI (la Historia de Angulo y Marco Dorta indica como límites superiores del estilo los años de 1600 - 1612 para México y el último decenio del XVI para los países andinos)[38]. Sin embargo, el XVIII reanuda o, mejor dicho, sigue una corriente que sólo durante el período de la dominación del estilo desornamentado dejó de manifestarse. En Venezuela, el XVIII produce aquel portal de la Casa de las Ventanas de Hierro, en Coro *(fig. 9)*, descrito últimamente por Marco y citado arriba por la decoración romboidal de sus imbricaciones el cual por su remate en forma de concha evoca las manifestaciones tempranas del Renacimiento en Toledo o Burgos[39]. No menos sorprendentes son las columnas abalaustradas de ese monumento o del retablo en la nave del Evangelio de Santa Bárbara, en Antioquía (Colombia), de la segunda mitad del mismo siglo *(fig. 17)*[40]. En Santo Domingo, la fachada de Regina Angelorum, cuyos arcos conopiales y cubierta gótica ya llamaron nuestra atención, a fines del primer cuarto de la centuria ostenta una bella hornacina plateresca en el segundo cuerpo de su imafronte *(fig. 18)*[41]. El arco de triunfo de la Capilla del Rosario en la iglesia dominica de la misma ciudad decorado con un friso lejanamente derivado de los grutescos cristianos de Riaño *(fig. 19)*, y la bóveda de la misma capilla ostentando unas representaciones zodiacales en *estilo heroico (fig. 20)* -al parecer de mediados del siglo XVIII[42]- pertenecen al mismo grupo de obras de un plateresco y un renacimiento respectivamente rezagados.

A estos ecos complejos del Renacimiento hay que añadir aquella serie de motivos (por no decir, *citas)* puramente platerescos, que se infiltran en la

[38] DIEGO ANGULO IÑÍGUEZ y ENRIQUE MARCO DORTA: *Historia...*, I, p. 361 resp. 611 squ.
[39] ENRIQUE MARCO DORTA: *Viaje...*, *op. cit.*
[40] *Ibíd.*, p. 34.
[41] Cf. arriba an. 13.
[42] ERWIN W. PALM: *A Vault with Cosmotheological Representations at the "Imperial Convent" of the Dominicans at the Island of Hispaniola* (de próxima publicación) ; MARTÍN S. NOEL: *Teoría Histórica de la Arquitectura Virreinal. I. La Arquitectura Protovirreinal*, Buenos Aires, 1932, p. 148, atribuye el monumento al siglo XVII, lo que, en cuanto al estilo atañe, sería efectivamente más satisfactorio.

arquitectura del XVIII en Guatemala. Escojo tres que me parecen particularmente característicos. Las cornucopias de la puerta del antiguo Colegio de San Jerónimo en Antigua (1739-1757)[43] o en las que se apoya el aparato de pilastras y cornisa de la puerta lateral de la Merced (1717-1767)[44], probablemente obras del mismo maestro, no pueden sino evocar el tipo de decoración de aquel grupo de iglesias mexicanas de mediados del XVI, citadas ya a propósito de la Catedral de Antigua, y sugieren más particularmente el empleo del motivo en una fachada como la de la iglesia de Cuitzeo[45]. Desde luego, el motivo era tan frecuente en el arte plateresco de la madre patria[46] que no hay necesidad de buscar los modelos en América. Lo mismo vale para aquellos característicos pretiles formados por barrotes en alto relieve como los que ostentan las catedrales de Antigua y de Tegucigalpa, la Universidad y varias casas particulares dieciochescas de la antigua capital guatemalteca. También un motivo como el de las cuadrifolias colocadas en las enjutas de los portales, por ejemplo en el de la Catedral de Comayagua (Honduras), del primer cuarto del siglo XVIII[47] *(fig. 21)*, tiene sus antecedentes americanos del XVI en portales como el del Convento del Texococo[48] *(fig. 22)*.

Por lo pronto, al lado de tales decoraciones en el gusto antiguo encontramos una serie de motivos que efectivamente llegaron a recibir un nuevo significado en el arte barroco. Así es impresionante ver cómo la gran concha renacentista, integrada en las fachadas platerescas de iglesias como la Catedral de Astorga o Santa María la Mayor de Pontevedra[49], sirve para recuperar algo de la magia que irradiaba de la invitación persuasiva tendida por las grandes filas de santos dispuestos a ambos lados de los portales de las iglesias góticas. La concha abierta del portal de la Iglesia del Calvario (1720) de Antigua[50] *(fig. 23*) ejerce

[43] Para la fecha, cf. PARDO: *op. cit.*, p. 49.
[44] *Ibíd.*, pp. 96 squ.
[45] Reproducido por DIEGO ANGULO IÑÍGUEZ en: *Historia...*, I, fig. 479.
[46] Cito, p. e., las ventanas de la Universidad de Alcalá de Henares O la sacristía de San Marco en León, reproducida por CAMÓN AZNAR: *op. cit.*, figs. 314 resp. 469.
[47] Msr. FEDERICO LUNARDI: *El Valle de Comayagua, I, el Tenguax y la Primera Iglesia Catedral de Comayagua*, Tegucigalpa, 1946, p. 40; PALM: *Observaciones sobre la Arquitectura Colonial de Honduras*, Boletín de la Unión Panamericana, Wáshington, 1947, LXXXI, marzo, pp. 127 squ.
[48] Reproducido por DIEGO ANGULO INÍGUEZ en: *Historia...*, I, p. 381. Los gruesos diamantes aislados que decoran las torres de un grupo de iglesias cubanas del segundo decenio del siglo xix (p. e., la de San Francisco de Trinidad, concluida en 1812, cf. *op. cit.*, an. 36, p. 50) se habrán de considerar más bien como la supervivencia de un almohadillado, del tipo que se empleó durante toda la época barroca; cf., p. e., los del campanario de la Soledad de Camagüey, fig. 9. Diamantes del tipo cuatrocentista se emplean en el siglo XVIII en el portal de El Triunfo (1729-32) en el Cuzco.
[49] Reproducida por ANDRÉS CALZADA: *op. cit.*, fig. 580.
[50] Para la fecha, cf. PARDO: *op. cit.*, p. 147.

un efecto de verdadera succión, a la cual predispone tanto el ante-pórtico como la bajada numinosa hacia aquella conmovedora construcción de proporciones delicadísimas, que más se asemeja a un ninfeo renacentista que a una iglesia. Por lo demás, el motivo del portal en forma de concha como tal estuvo integrado en el lenguaje barroco de la misma metrópoli. En ultramar, se presenta doquiera desde México (San Juan de Dios en la ciudad de México, p. e.) hasta el otro extremo de nuestra área, donde Cuba ofrece los portales de San Francisco (1737)[51], de la Merced (1755-92)[52] o el del Cristo del Buen Viaje[53]. La transformación dinámica de la concha corresponde más o menos a la que sufre el arco trilobulado, al volver a aparecer en el barroco en función de boca de escaleras (*fig. 24*)[54], un tipo de cubierta de abolengo islámico empleado por el arte de la Baja Edad Media de varios países (recuérdese, p. e., las armaduras del siglo XIV del grupo de iglesias del Valle del Po, de las cuales la más famosa es la de San Zenón en Verona).

Pero pese a tales transformaciones orgánicas, se presentan no sólo detalles ornamentales sino estructuras enteras que parecen ignorar el cambiado concepto de la organización del espacio y que fingen un curioso Renacimiento en pleno siglo XVIII. El ejemplo más llamativo lo constituye un monumento como la Casa de Ayuntamiento de Antigua (1740-43), cuyas robustas columnas estriadas *(fig. 25)* recuerdan las proporciones familiares en el Renacimiento de los países nórdicos. Además. el grupo de las Casas de Cabildo dieciochescas, desde Nueva Orleáns[55] o Santo Domingo hasta el Río de la Plata[56], nos enseña que el recuerdo cívico llegó a identificar sus ideales de libertad municipal con este tipo representativo de cabildo de dobles arcadas, que sigue el ejemplo insigne de Sevilla, pero que ante todo, al decir de Lamperez, evoca la imagen de la pequeña ciudad española[57]. De manera igual, cierto celo religioso perpetuaba el ambiente

[51] Para la fecha, cf. WEISS: *op. cit.*, p. 23.
[52] Según inscripción.
[53] Seguramente del siglo XVIII, como demostró recientemente FRANCISCO PRAT PUIG: *El Prebarroco en Cuba,* La Habana, 1947, pp. 59 y 114 squ., si bien habrá de derivarse de tipos mexicanos, como ya advirtió WEiss: *op. cit*., p. 10.
[54] Casa de Acosta esquina a la Plazoleta del Espíritu Santo, fechada en el siglo XVIII por PRAT: *op. cit.*, p. 293. Un ejemplo magnífico lo constituye la escalera del antiguo Convento de San Francisco en la Habana, reproducida por Weiss: *op. cit.*, lám. 28.
[55] El aspecto netamente español de este Ayuntamiento, de 1795, transformado en el siglo pasado, nos ha sido conservado en un grabado de la época, cf. STANLEY C. ARTHUR: *Louisina State Museum. A Guide Book,* New Orleans, 1946, p. 12.
[56] MARIO J. BUSCHIAZZO: *Cabildos del Virreinato del Río de la Plata,* tirada aparte del *Boletín de la Comisión Nacional de Museos y Monumentos Históricos,* Buenos Aires, 1946, VIII.
[57] Cf. LAMPEREZ: *Arquitectura civil española,* Madrid, 1922, II, p. 92. Aunque los Ayuntamientos estén concebidos como parte de una plaza con arcadas, sólo en contados casos (en La Habana y, hasta cierto punto, en Nueva Orleáns) se logra el efecto de una plaza barroca como la de Salamanca.

gótico como manifestación de una ortodoxia que desafía los cambios de moda y estilo. A este respecto será bueno recordar el papel semejante e igualmente simbólico que el interior gótico cargado de significado religioso, jugó en la pintura holandesa de fines del XVI o principios del XVII, o el que asumió el paladianismo en el desarrollo de la arquitectura palaciega de Inglaterra en el XVII y XVIII.

Mas, en sus fachadas también la arquitectura eclesiástica refleja ocasionalmente unas tardías veleidades renacentistas, como muestra p. e. (pese al tratamiento pictórico de la calle central y el remate de sus torres) el proyecto de 1735 para la Catedral de La Habana[58] *(fig. 26)*. Fuera de la cuenca del Caribe, el plano desarrollado de una idea netamente *cinquecentista*, que Prímoli ofreció para la iglesia de la misión guaraní de Trinidad[59], se integra en este Renacimiento sin época. En su afán de ser monumental, su oposición arquitectónica a la indisciplina de la naturaleza significativamente le vedó al arquitecto una idea arquitectónica barroca (que hubiera, precisamente, tenido que admitir la manifestación del espacio), mientras, por otro lado, no quería tomar su recurso de los modelos jesuíticos acostumbrados. He aquí la contribución a este arte del recuerdo hecha por un extranjero que sucumbe al ambiente ávido de pasado.

Cuando, por encima de las tres fuentes que nutren el arte del primer medio siglo de la colonización, se deposita el sedimento unificador del estilo imperial, éste no sólo define por dos siglos la dirección que tendría que tomar toda manifestación arquitectónica (impidiendo la realización de un concepto dinámico del espacio y reforzando el *planismo* innato español) sino que a su vez llegará a coexistir con el nuevo academismo neo-clásico (fundado programáticamente, por Ventura Rodríguez[60] en los preceptos herrerianos) sin modificar en lo esencial su lenguaje, y se proyecta hasta mediados del siglo XIX. En él se funden el vitruvianismo retórico, de fachadas como la de la Iglesia de los Jesuitas (1714-55), de Santo Domingo *(fig. 27)* o de Santa Ana[61], de Camagüey *(fig. 28)* con el estilo universal heroico de portales como los habaneros de San Francisco de Paula (entre 1730 y 45)[62] *(fig. 29)*, Santa María del Rosario, Cristo del Buen Viaje, etc. Como muestra el ejemplo del pórtico de Santa Ana, de Camagüey, incluso la voluntad de hablar un idioma neo-clásico, se trueca en lenguaje herreriano. Mientras tanto, en ultramar al igual que en España o Italia, se dan frecuentemente aquellas fachadas de la arquitectura utilitaria que a casi dos

[58] DIEGO ANGULO INÍGUEZ: *Planos. ..,* t. I, lám. 41, *Estudio,* t. I, p. 124.
[59] JUAN GIURIA: *La Obra de Arquitectura hecha por los Maestros Jesuitas Andrés Blanqui y Juan Bautista Prímoli,* apartado de la *Revista de la Sociedad Amigos de la Arqueología,* Montevideo, 1948, t. X, p. 35, fig. 12.
[60] OTTO SCHUBERT: *Historia del Barroco en España,* trad. esp., Madrid, 1924, pp. 407 squ.
[61] En cuanto a la reconstrucción "neoclásica" del pórtico, cf. PRAT: *Op. cit.,* p. 63.
[62] Para la fecha, cf. WEISS: op. *cit.,* p. 25.

siglos de distancia reflejan la enseñanza del estilo desornamentado. He aquí, al igual que en el caso de los cabildos o en el de la misión guaraní, el punto donde la tendencia europea hacia un arte normativo derivado del alto Renacimiento -tendencia que esquiva la creación de arquetipos nuevos- se encuentra con la situación colonial que transformó la servidumbre estética de los cánones *cinquecentistas* en imposición política y recuerdo de la realidad idealizada de la metrópoli.

Otra vez, se conservan los vocablos desarraigados como gestos, y manifestaciones de una voluntad que ya va hundiéndose. El Carmen de Camagüey o Santo Domingo de Guatemala (ambas iglesias edificadas entre el fin del XVIII y principios del XIX)[63] presentan los aros decorativos del arte de Herrera. Toda la arquitectura del interior de Cuba, hasta muy entrado el siglo XIX, está saturada de citas herrerianas y aplica con una caligrafía anticuada las abreviaciones curiosas de los elementos decorativos del estilo imperial. Por lo demás, desde Santo Domingo hasta la campiña de Salta la arquitectura doméstica conserva los rasgos implantados a fines del XVI. Y aun en la segunda mitad del siglo XIX tal arquitectura puede llegar a una transacción original con el nuevo naturalismo: sirva de ejemplo el frontón de sabor pseudohelénico de una casa de Camagüey[64] *(fig. 30),* cuya fachada, por otra parte, ostenta un estilo imperial sin época *(fig. 31)*.

No es menester demostrar aquí como a su vez el barroco se proyecta en el XIX colonial. Ni nos conciernen aquí los numerosos monumentos que deben su existencia íntegra a una de las olas sucesivas que depositaron más allá del Atlántico estilo tras estilo, expresión tras expresión, tal como habían crecido orgánicamente. El problema es el de la coexistencia de ambos extremos: de la expresión viva que se refiere a un pasado que ya no existe, y de la expresión coetánea que se refiere a un presente que no es el de América. Entre ambos se teje el estilo mestizo, en el cual los regionalismos de la madre patria se despojan de su significado de terruño y están amalgamándose con el estilo de otras provincias españolas en el regionalismo nuevo de las distintas provincias americanas. La presencia simultánea en América de hombres del Norte y del Sur de España, de asturianos, montañeses y andaluces, desde el primer momento de la colonización, echa las bases para este desarraigo geográfico que corresponde a la *destemporaneización* del arte imperial. La nueva fusión, en la cual la herencia

[63] Para la construcción de la iglesia guatemalteca, cf. VÍCTOR MIGUEL DíAZ: *Las Bellas Artes en Guatemala,* Guatemala, 1934, pp. 295 squ.

[64] *Hermanos Agüero,* N4 288. Agradezco el conocimiento de esta casa así como la fotografía reproducida al Dr. Antonio Martínez cuya amabilidad contribuyó mucho a hacer provechosa mi breve estada en Camagüey. Según me informa el Dr. Martínez, la casa sirvió de oficina al ejército español en la *Guerra de los Diez Años* (1868-78). La decoración del frontón parece confirmar la función que la casa tuvo en el XIX.

mudéjar y el barroco pueden compenetrarse y en la cual se ensayan todas las transiciones, maridajes y gamas de la asimilación, pertenece a una geografía del hombre americano aun por explorar.

El recuerdo afectivo religioso o cívico, el estilo normativo impuesto desde la madre patria en el momento de la mayor centralización, cargados del simbolismo de un pasado insigne, y la simplificación que, debida a las condiciones de la vida colonial, regresa a patrones arcaicos, por un lado, y por otro, el estilo coetáneo de la metrópoli (que transportado a tierra americana significa para el indiano y el criollo que están a tono con la vida de la madre patria y les promete la identidad de sus existencias en Indias y en España) y, por último, la imitación y variación de recuerdo, costumbre y lenguaje del momento, que brotan entre las manos de los artesanos, complican y alteran la sensación del tiempo en la colonia.

ERWIN WALTER PALM

Universidad de Santo Domingo

LISTA DE LAS ILUSTRACIONES

MOTIVOS GÓTICOS EN EL SIGLO XVIII: EL ARCO CONOPIAL.

1.- Arco conopial, Regina Angelorum, Ciudad Trujillo, 1722. *Fot. Ettinger*.

2.- Arco conopial barroquizante, Candelaria, Antigua, 1718-22. *Fot. del autor*.

SENSIBILIDAD GÓTICA: LA COLUMNA ESTIRADA (SIGLOS XIV-XIX).

3.- Fachada, Catedral, Antigua, 1669-75. *Fot. Ing. de Boyrie*.

4.- Fachada, Iglesia de la Misión de Santa Bárbara, Santa Bárbara, California, 1815. *Foto H. A. B. S.*

ORNAMENTOS GÓTICOS EN LOS SIGLOS XVIII Y XIX.

5.- Decoración de cuerda, Casa Talavera, Coro, siglo XVIII. *Fot. Avilán.*

6.- Cordón franciscano, San Javier del Bac, Tucson, Arizona, segunda mitad del siglo XVIII. *Fot. del autor*.

7.- Decoración (pintada) de bolas, Ventana, Capilla de la Pasión, Misión de San Carlos Borromeo, Carmel, California, 1818. *Fot. del autor*.

8.- Decoración de bolas, ventana, Santa Bárbara, Ciudad Trujillo, fines del siglo XVI. *Fot. Dra. H. de Palm*.

MOTIVOS ISABELINOS, SIGLOS XVII Y XVIII.

9.- Portal con detalles isabelinos y plateresco, Casa de las Ventanas de Hierro, Coro, siglo XVIII. De MARCO: *Viaje a Colombia y Venezuela*.

10.- Marco de ventana, renacentista, Padre Billini 17, Ciudad Trujillo, primera mitad del siglo XVII. *Fot. Dra. H. de Palm*.

RESABIOS ROMÁNICOS EN EL SIGLO XVIII.

11.- Nave lateral, Merced, Camagüey. *Fot. del autor*.

12.- Campanario, Soledad, Camagüey, mediados del siglo XVIII. *Fot. del autor*.

DERIVACIONES MUDÉJARES, SIGLOS XVIII Y XIX.

13.- Motivo escalonado con almenas, portal de la Capilla del Rosario, Catedral, La Habana, tercer cuarto del siglo xvin. *Fot. del autor*.

14.- Portal rococó, Misión de San José, San Antonio, Texas, fines del tercer cuarto del siglo XVIII. *Fot. Buschiazzo*.

15.- Portal mudejarizante, Misión de San Francisco de la Espada, San Antonio, Texas, último cuarto del siglo XVIII. *Fot. del autor*.

16.- Torre de abolengo mudéjar, Ingenio Iznaga Manaca, Trinidad, Cuba, hacia 1826.

DECORACIÓN PLATERESCA EN LOS PAÍSES DEL CARIBE, SIGLO XVIII.

17. - Retablo plateresco, Santa Bárbara, Antioquía (Colombia), segunda mitad del siglo XVIII. De MARCO: *Viaje a Colombia y Venezuela*.

18.- Hornacina con detalles platerescos, segundo cuerpo de la fachada, Regina Angelorum, Ciudad Trujillo, 1722. *Fot. Dra. H. de Palm*.

19.- Portal con detalles platerescos, Capilla del Rosario, Iglesia del Convento Dominico, Ciudad Trujillo, mediados del siglo XVIII. *Fot. Conrado*.

20.- Bóveda con signos zodiacales y divinidades planetarias en estilo heroico (interior de 19), mediados del siglo XVIII. *Fot. Mañon*.

MOTIVOS PLATERESCOS EN EL BARROCO CENTROAMERICANO DEL XVIII.

21.- Enjutas con decoración de cuadrifolia, Catedral de Comayagua, primer cuarto del siglo XVIII. *Fot. del autor*.

22.- El mismo motivo, Concepción, Texcoco, siglo XVI. *Fot. Dirección de monumentos, México*.

RENACIMIENTO Y MUDÉJAR INTEGRADOS EN EL BARROCO.

23.- Portal en forma de concha, Calvario, Antigua, 1720.

24.- Escalera con cubierta trilobulada, Casa demolida, La Habana, segundo cuarto del siglo XVIII. De PRAT: *Prebarroco en Cuba*.

CONSTRUCCIONES DE SABOR RENACENTISTA EN EL SIGLO XVIII.

25.- Arcadas renacentistas, Cabildo, Antigua, 1740-43.

26.- Proyecto de fachada renacentista para la Catedral, La Habana, 1735. De ANGULO: *Planos*.

MONUMENTOS DE ESTILO HEROICO, SIGLOS XVIII Y XIX.

27.- Fachada de la Iglesia de los Jesuitas, Ciudad Trujillo, segundo cuarto del siglo XVIII. *Fot. Mañon*.

28.- Pórtico neo-clásico herreriano, Santa Ana, Camagüey, segunda mitad del siglo XVIII. 29. - Puerta lateral, San Francisco de Paula, La Habana, segundo cuarto del siglo XVIII. *Fot. del autor.*

30.- Frontón de derivación herreriana con relieves, interior de la casa Hermanos Agüero 288, Camagüey, siglo XIX. *Fot. Dr. A. Martínez.*

31.- Exterior de la casa a que se refiere la fig. 30. *Fot. Dr. A. Martínez.*

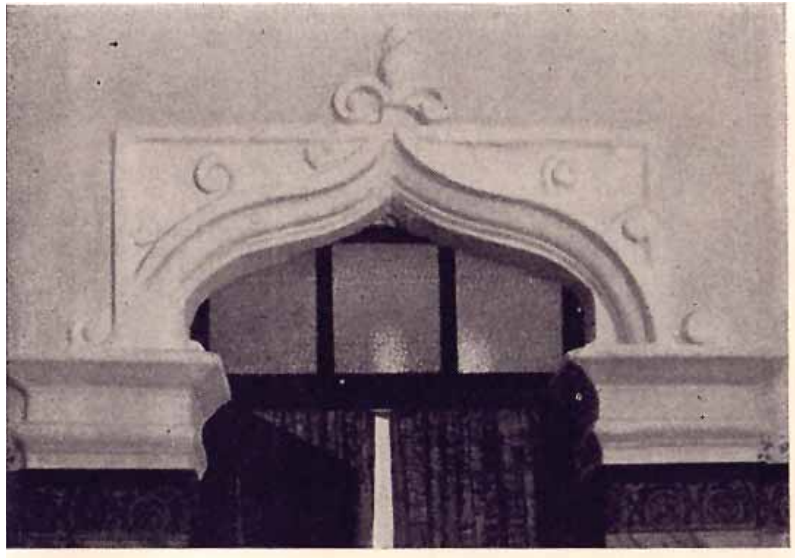


Fig. 1

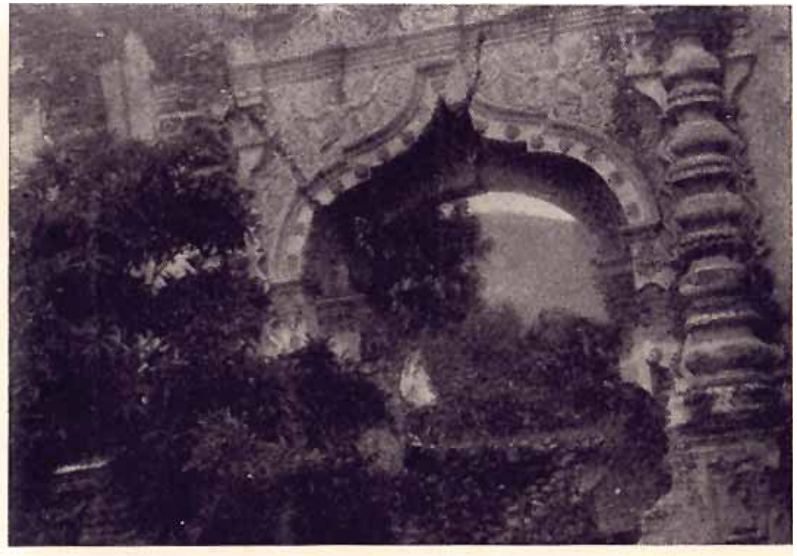


Fig. 2

Fig. 3

Fig. 4

Fig. 5

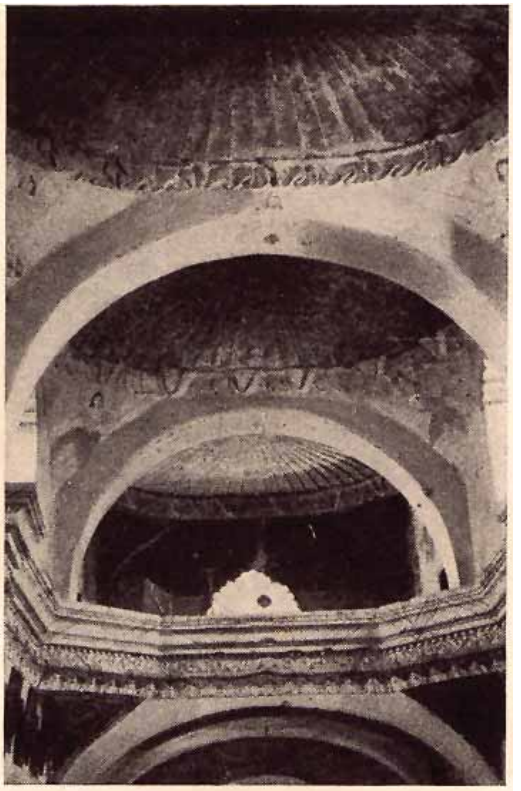


Fig. 6

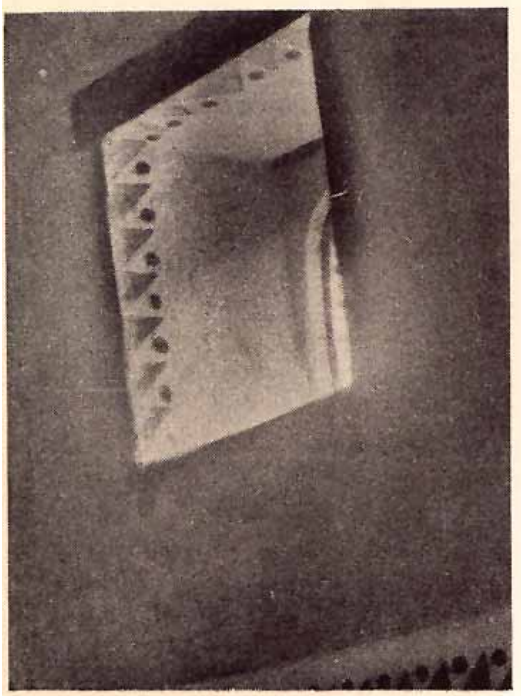


Fig. 7

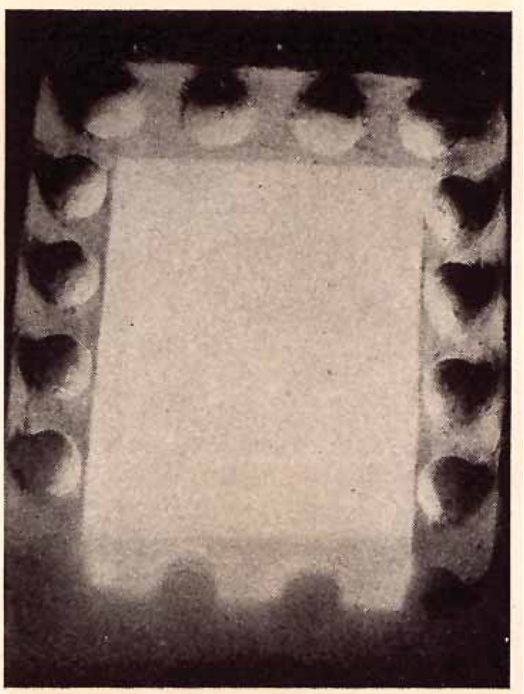


Fig. 8

Fig. 9

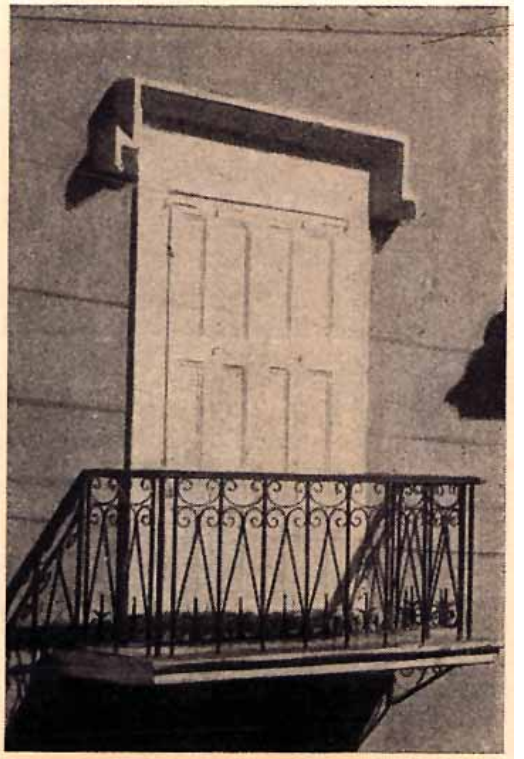


Fig. 10

Fig. 11

Fig. 12

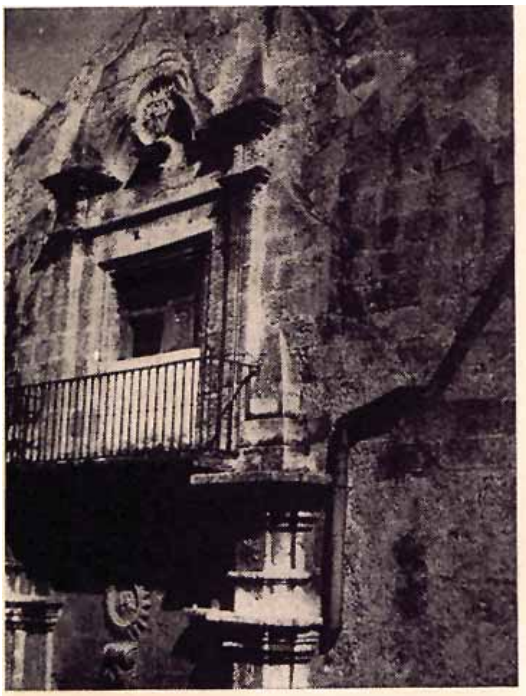


Fig. 13

Fig. 14

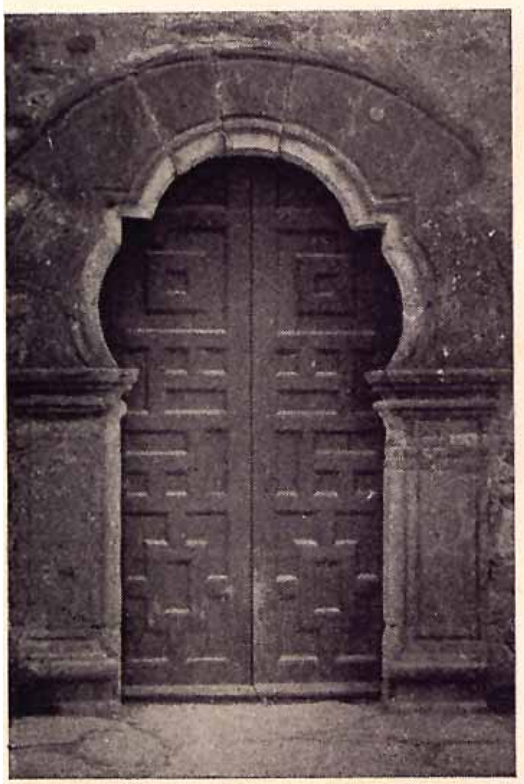


Fig. 15

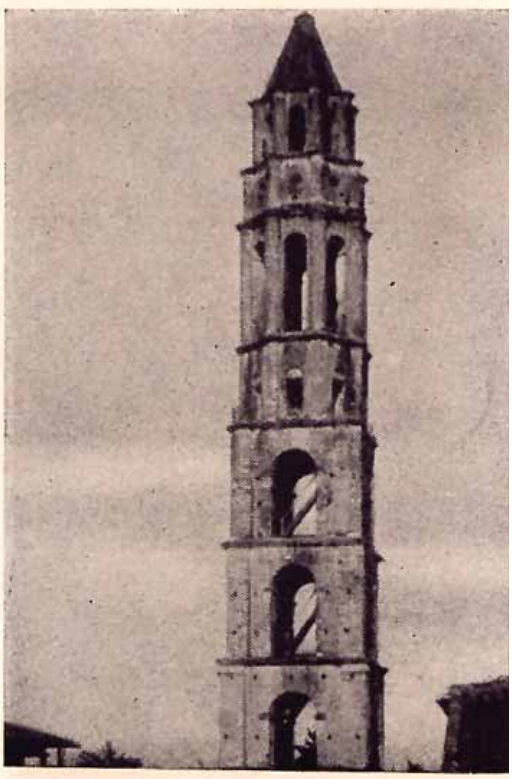


Fig. 16

Fig. 17

Fig. 18

Fig. 19

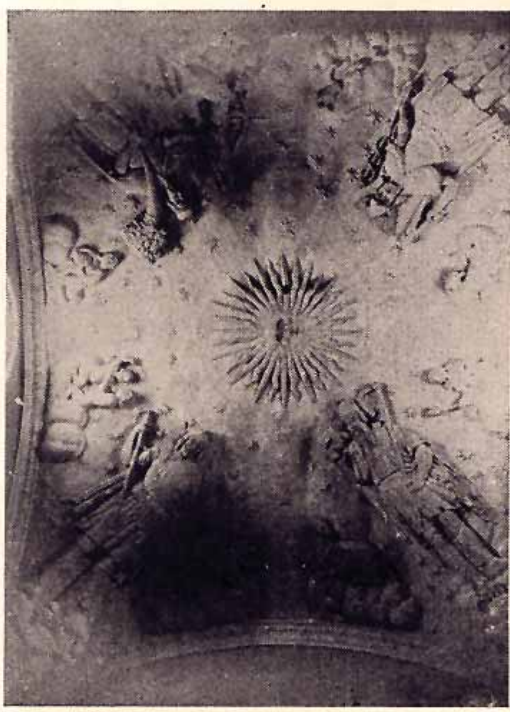


Fig. 20

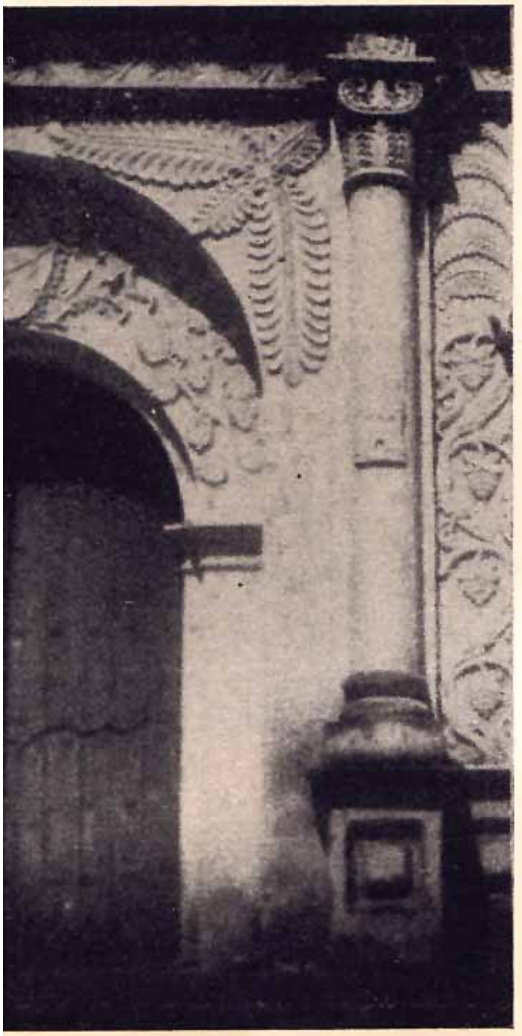


Fig. 21

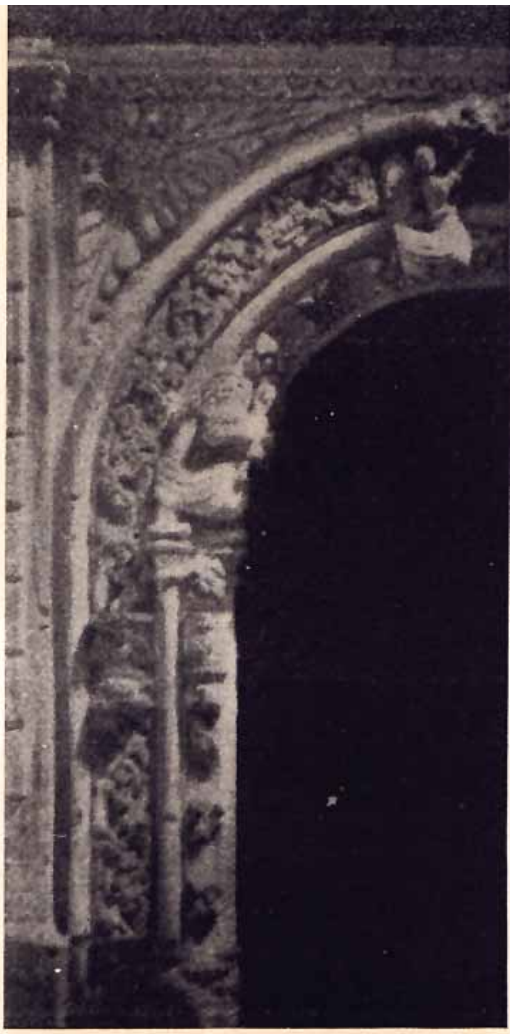


Fig. 22

Fig. 23

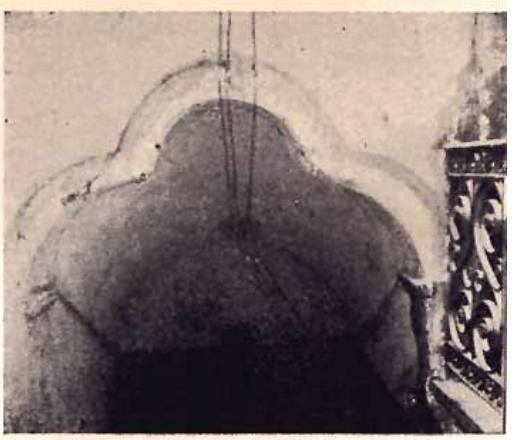


Fig. 24

Fig. 25

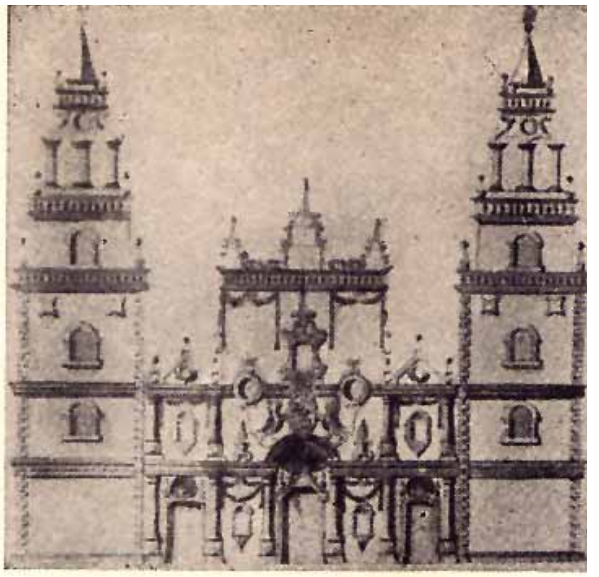


Fig. 26

Fig. 27

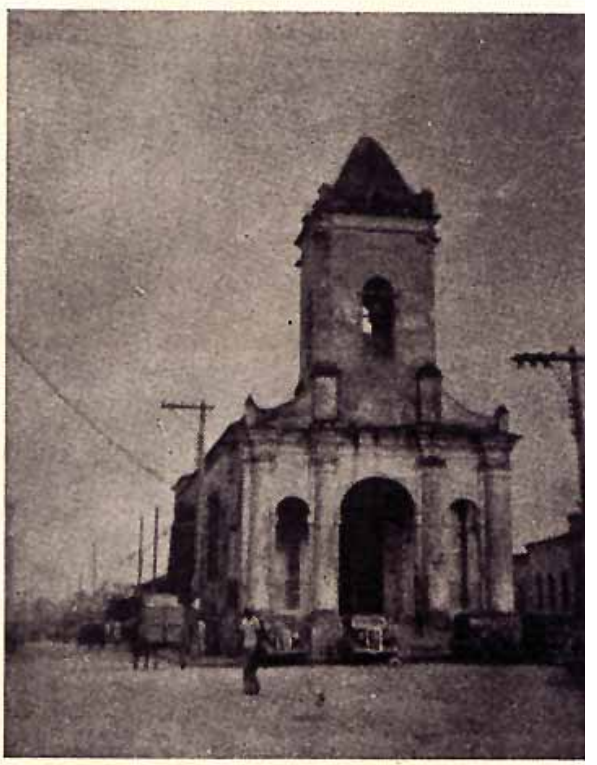


Fig. 28

Fig. 29

Fig. 30

Fig. 31

Pereyns y Martin de Vos: El retablo de Huejotzingo

En el año de 1945 en una nota publicada en *Archivo Español de Arte*[1] al tratar de la utilización de composiciones de Schongauer y Durero por pintores mejicanos del siglo XVI, me referí a los modelos de algunas de las historias del famoso Simón Pereyns.

Al advertir que la Circuncisión derivaba de la estampa dureriana de ese tema, indiqué cómo Pereyns había reemplazado el fondo gótico del grabado por otro renacentista, e introducido variantes importantes en el grupo que presencia la escena en segundo término, es decir, había sido puesta al día la vieja composición dureriana. El reciente repaso dé una serie de grabados de Sadler de composiciones de Martín de Vos adquirido por el Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla me permite asegurar ahora que ese remozamiento del fondo no fue iniciativa de Pereyns, sino de su paisano Martín de Vos, y que a él se deben también todas las novedades del grupo del segundo término. Martín de Vos; sin embargo, aunque firma *M. D. VOS inventor,* en realidad, se limitó a copiar a Durero reduciendo el gran número de personajes de la estampa alemana, y poniendo al día el estilo arquitectónico del escenario.

La estampa de Sadler está fechada en 1581 *(fig. 1).* El retablo lo está en la novena década del siglo *(fig. 2).* Como es sabido, la última cifra se encuentra borrosa o borrada en su mitad superior, y, según los Srs. Mac Gregor y García Granados[2], no es fácil decidir si la fecha es la de 1580 o la de 1586. El grabado de Sadler, nos asegura ahora que tiene que ser posterior a 1580. Pero, aparte de este nuevo dato para la cronología del retablo, la estampa flamenca es un buen

[1] N° 72, pág. 382.
[2] Huejotzingo. México, 1934, pág. 198.

testimonio de la rápida difusión que los grabados de esa escuela tenían en la América española; en este caso, como vemos, no menor que en la misma Península. También es curioso advertir que el inventor de la estampa es precisamente Martín de Vos, de quien, como es bien sabido, existe más de una obra en la Nueva España.

Manuel Toussaint en su reciente discurso de ingreso en la Academia Mexicana de la Historia sobre El *Arte Flamenco en la Nueva España* (Méjico, 1949) comenta certeramente la fortuna de la obra de Martín de Vos en tierras mejicanas. Registra en él seis pinturas que considera del maestro, y ve en una de ellas, en el San Miguel de la iglesia conventual del pueblo de Cuatitlán el prototipo de todos los ángeles coloniales que se pintaron en la Nueva España desde esa fecha. Y es evidente que el día que se dedique a este importante pintor atuerpiano la monografía que merece, uno de sus capítulos más interesantes estará constituido por las obras exportadas a la Península y a Méjico.

El motivo del éxito de Martín de Vos en la Nueva España, se encuentra, probablemente, en el que lograra ya en Sevilla, la ciudad andaluza sede entonces del comercio americano. En ella se conserva todavía, aparte de obras tan finas como el Nacimiento propiedad de la Viuda de Castillo Vaquero, una de sus creaciones más importantes, el Juicio Final, del Museo de Sevilla, firmado en 1570, que precisamente está siendo objeto ahora de una cuidadosa restauración. Es una hermosa tabla de gran tamaño terminada en medio punto procedente del convento de San Agustín, cuyos exuberantes desnudos femeninos casi rubenianos fueron ya comentados por el suegro de Velázquez al encarecer la necesidad de guardar el decoro en la obra pictórica, y de los peligros que se siguen de no hacerlo. Como el texto de Pacheco es interesante, y además se evoca en él una tempestad en la ruta de Indias como menos temible que la contemplación de la pintura del maestro flamenco no estará de más el recordarlo. Dice así:

Cierto religioso pio y grave de la Orden de San Agustín me contó, siendo ya obispo, que celebrando un día ante un famoso cuadro desta Historia -se refiere al Juicio Final-, *que está en su convento de Sevilla, de mano de Martín de Vos, valiente pintor, flamenco, acabado el año 1570, estando a la mitad de la misa levantó los ojos y vió una figura frontera de muger de harta belleza, pero mayor descompostura, y f ué tanta la fuerza que hizo a su imaginación, que se vio a punto de perderse, hallándose en la mayor y aflicción de espíritu que jamás tuvo. Y por haber navegado a las Indias afirmaba, con encarecimiento que tomara antes estar en el golfo de la Bermuda en una tempestad deshecha que en tal paso, y que cobró tanto miedo al cuadro que no se atrevió jamás a ponerse en semejante ocasión, y que tenía tan presente el caso que habiendo pasado algunos*

años aun le duraba el temor. Reirse han muy despacio desto los pintores valientes o licenciosos, pero no valga para ellos esta advertencia.

La influencia de Martín de Vos no se reduce a la historia de la Circuncisión. La Adoración de los Reyes es también una copia fiel de la de Martín de Vos, de 1581, grabada por Sadler (figs. 3 y 4). En la nota arriba aludida, al mostrar su coincidencia con un relieve de metal en ella reproducido, indiqué la posibilidad de que tanto la pintura como el relieve reconozcan un modelo común. La estampa de Sadler nos descubre ahora ese modelo común. Claro, que, como en el caso de la Circuncisión, no sé en qué grado sea Martín de Vos el verdadero inventor de la composición, y no un mero transformador de una obra ajena.

DIEGO ANGULO IÑIGUEZ
Universidad de Madrid.

Fig. 1. — Martín de Vos, La Circuncisión; grabado.
(Fot. Laboratorio de Arte, Sevilla)

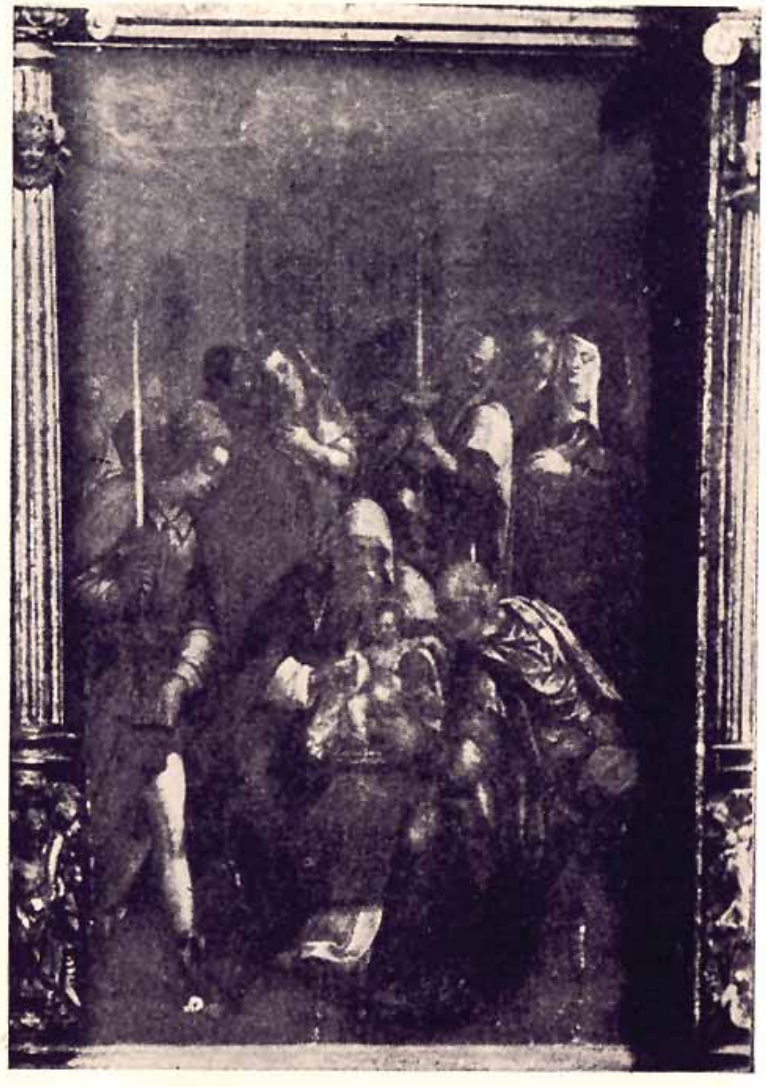


Fig. 2. — Simón Pereyns, La Circuncisión; pintura, México, Huejotzingo, (Puebla).
(Fot. Dirección Monumentos Coloniales)

Fig. 3. — Martín de Vos, La Adoración de los Reyes; grabado.
(Fot. Laboratorio de Arte, Sevilla)

Fig. 4. — Simón Pereyns; La Adoración de los Reyes; pintura, México, Huejotzingo, (Puebla).
(Fot. Dirección de Monumentos Coloniales)

Las tres fundaciones de la Catedral de Cuzco

MUDANZAS SOLARIEGAS

Es la Catedral del Cuzco, si no el mejor monumento de arquitectura Virreinal que hay en el Perú, sí ciertamente uno de los mejores, más imponentes y bien arquitecturados. Mucho se tiene escrito sobre este templo, pero poco es en realidad lo que se ha dicho con exactitud acerca de su erección. En verdad, hasta ahora se ha hurgado poco en los documentos antiguos que aun duermen en los archivos de Sevilla o del Perú o de algunas otras bibliotecas del mundo que guardan papeles de la época hispánica y relativos a la gobernación hispana en América. Y, muy pocos historiadores, y especialmente arquitectos, se han dedicado a la tarea de presentarlo en los diferentes períodos de su construcción; o diciéndolo mejor: de los diversos intentos de su edificación y las vicisitudes que, por lo común, han padecido todas estas grandes obras. Cien veces paralizadas por falta de dinero; mudadas sus formas originales por nuevos maestros y arquitectos; demolidos y vueltos a construir más suntuosamente, porque la primera obra fue sencilla, urgentemente construida, aprovechándose, como para la Iglesia mayor del Cuzco por ejemplo, de un templo de los indios conquistados: el templo de Viracocha.

Se ha hecho muchas veces, confusiones lamentables sobre quien o quienes la proyectaron. Se ha hablado primero de Juan Miguel de Veramendi que viene desde Chuquisaca para proyectarla e iniciar las labores y, se hace extensiva su presencia y proyección al actual templo sin que sea exacto. O se pretende -como yo mismo lo supuse y escribiera en anterior ocasión- que ésta de

Veramendi se concluyó en todas sus partes, y luego, ante la necesidad de ampliarla y mejorarla en aquel gran período del impulso arquitectónico barroco, se destruyera para dar lugar al que proyecta Francisco Becerra; o que de este mismo arquitecto es la que ahora vemos en el Cuzco, lo que tampoco es exacto, pues si nos atenemos a los muchos datos que ahora poseemos sobre el hermoso templo, tampoco fue él quien lo proyectara en su forma actual: ya se había ideado ejecutar en los tiempos de Toledo, un templo de cinco naves, de planta rectangular al igual que las viejas catedrales de Jaén, Zaragoza o Toledo sin que se llegara a su realización; y que en verdad fue Bartolomé Carrión, quien por encargo del Virrey D. Luis de Velazco, traza la planta del actual y, por último, en el curso de su ejecución van modificándose los alzados, y las portadas, y las torres, por la intervención sucesiva de diversos maestros, hasta el año de su inauguración.

Lo que ahora se escribe especialmente para estos *Anales del Instituto de Arte Americano de la Universidad de Buenos Aires*, no es sin embargo, a mi juicio, sino el prólogo a una obra, más completa, que ha de venir algún día, a medida que vaya completándose la documentación merced a continuas investigaciones en nuestros archivos. Los del Cuzco están aún por explorar científicamente. Y, con muchísima frecuencia, acaece que luego de escrito y publicado algún ensayo sobre tal o cual edificio o su arquitecto, encontramos algún nuevo dato, que él solo basta, no para desvirtuar lo que se acaba de publicar, empero sí para aclarar en sumo grado lo dicho, abriéndose un nuevo jirón en el oscuro panorama de nuestras bellas artes y dándonos mayor firmeza para los juicios sobre ellas.

Sin embargo, no podríamos detenernos. Esperar que se acumule mayor número de fichas sobre estos monumentos es inconveniente y sumamente peligroso pues pasa el tiempo y con él buenas posibilidades de dar a conocer a los estudiosos y admiradores lo que hasta hoy hemos investigado. En una palabra: privamos a quienes como nosotros, están en esta tarea, de datos, que, con los que ellos poseen y publiquen, posibiliten escribir la mejor obra de conjunto.

Tres han sido las fundaciones de la Catedral de la Ciudad del Cuzco: la primera en el sagrado de Wiracocha; la segunda en los solares contiguos que fueron del mismo ayllo que se había adjudicado a Don Antonio de Mesa, cuya traza proyectó Juan Miguel de Veramendi y que no se acabó de edificar; y la tercera, la de los planos de Bartolomé Carrión, que ocupó el solar en donde se había comenzado la segunda y avanzando sobre la Plaza Mayor por concesión que otorgó el Cabildo en atención a la importancia y magnitud del templo. Y tres los solares que se le señalaron sobre ninguno de los cuales se realizó obra alguna.

Todo esto vamos a verlo en seguida con detalle suficiente y basándonos en documentos contemporáneos, para la firmeza de nuestras opiniones, y precisar el largo proceso que padeció la obra catedralicia durante ciento treinta y tres años, desde el señalamiento de su primer real hasta el 19 de agosto de 1667, en que se estrenó solemnemente.

Los dos primeros españoles que llegaron al Cuzco como emisarios del Conquistador D. Francisco Pizarro, Pedro del Barco y Hernando de Soto, fueron alojados por los indios, por preeminente distinción y honor, en Sunturhuasi, magnífico pabellón aislado en la plaza de Huacaypata, frente al solar de Amarucancha, que al decir de Garcilazo de la Vega, *era un hermosísimo cubo redondo que estaba en la plaza delante de la casa* y que fue, pocos años después, demolida con gran sentimiento del cronista.

Luego que llegó D. Francisco y sus huestes, nos cuenta Pedro Pizarro, que tomó para él y sus hermanos, los aposentos de Huayna Capac, que estaban en un barrio denominado Caxana, por los incas; señaló iglesia en el galpón de Viracocha; dio a Hernando de Soto y su compañía el solar de Amarucancha y el grueso de la gente se distribuyó en la Plaza y en un gran patio con puerta a ella que se denominaba Hatum cancha.

Los españoles hallaron la ciudad a su gusto por la traza muy similar a la de los viejos burgos hispano-romanos y por las comodidades urbanas de agua y desagüe canalizados que brindaba a sus habitantes desde tiempos remotos. Y luego que sobrevino el reparto, el marqués señaló para la construcción de la iglesia mayor un solar en el barrio de Caxana (lo que hoy es el Portal de Harinas y el de Panes) junto al río (Huatanay) entre él y los que se habían asignado para él y su hermano Gonzalo. Sobre estos terrenos se erigían las llamadas Yachahuasi o *colegios* del Inca Pachacutek, con muros de cantería *ricamente labrada y* un salón espacioso que *muy holgadamente pudieran sesenta de a caballo jugar cañas en él*[1]. Mas como desde el primer momento los españoles habían escogido otro sitio para celebrar los oficios religiosos, este último solar fue entregado provisionalmente a los Padres de la Orden de San Francisco que lo utilizaron como iglesia y casa monacal mientras -como lo hicieron casi en seguida, en 1549- conseguían restituirse del terreno que desde principios de la fundación les había asignado Pizarro.

Así, mientras para la primera fundación de la Catedral aparece un solar que señala el Marqués y con advocación la futura iglesia a Nuestra Señora de la Concepción, otro es el que por inexplicables razones, lleva a los españoles

[1] *Los Comentarios Reales de los Incas,* GARCILAZO DE LA VEGA. I Parte, Libro VII, Cap. X, y en II Parte, Libro I, Cap. XXXII.

escoger para la celebración de su primera misa y como Iglesia Mayor, el bohío de los señores incas. Y es éste, un aposento del viejo palacio de Viracocha, a la vera del camino al Collao *y que en tiempo de los Incas era un hermoso galpón que en días lloviosos servía de plaza para sus fiestas*[2], torciéndose de esta suerte los propósitos del fundador. Esta primitiva iglesia, acomodada en un templo pagano, quedará allí hasta la consagración de la tercera bajo la advocación de Ntra. Sra. de la Asunción, el hermosísimo templo que hoy luce la ciudad del Cuzco.

En ésta, además de los pequeños templos, había otros dos mayores, uno dedicado a Viracocha y otro al Sol; éste último fue llamado Coricancha. En la *Relación Anónima* hallamos lo siguiente respecto del de Viracocha, el que, tan luego llegaron los españoles al Cuzco lo dedicaron a Iglesia Mayor.

Sus templos -dice el citado autor- *eran siempre de una nave, capaces, y su modo de capilla mayor, y en la pared hacían los altares de piedra para poner el ídolo de oro o de plata, y conforme era el ídolo, tal ornato tenía el templo y el altar.*

El templo del gran Illa Tecce Viracocha que está en el Cuzco y ahora es la iglesia catedral dedicada a Na. Sra. no tenía más de un altar en el mismo lugar donde ahora está el altar mayor; y en aquel altar había un ídolo de piedra mármol de la estatua de un hombre; y los cabellos, rostro y ropaje y calzado al mismo modo que pintan a San Bartolomé Apóstol.

Coinciden estos datos con los que escribía Cobo: *Había en la ciudad del Cuzco un templo llamado Quishuarcancha dedicado al dios Viracocha, el cual edificó Pachacutec, y por su mandado se puso en él, una imagen en bulto de este Dios, la cual era de figura humana, del tamaño de un muchacho de diez años, toda macisa y de muy fino oro.*

Pero prosigamos en orden cronológico estas vicisitudes, si así pueden calificarse las frecuentes mudanzas de sitio y los laboriosos trances que pasaron las autoridades del Cabildo, tanto del Eclesiástico como del Secular para culminar esta grande obra.

En 29 de octubre de 1534, reunidos en Cabildo y Ayuntamiento, los muy nobles señores Teniente Hernando de Soto y Beltrán de Castro y Capitán Candia, Alcaldes, y Pedro del Barco, Francisco Mexía, Gonzalo Pizarro, Juan de Valdivieso, Gonzalo de los Nidos y Diego de Bazan, Regidores, y con la presencia del Escribano del Cabildo Sancho de Orué, *sus mercedes comenzaron a dar y señalar solares en esta ciudad* y señalaron en primer término, para la Iglesia Mayor que advocaron a Nuestra Señora de la Concepción, *lo que tiene,*

[2] Ibíd. Cap. IX.

con un bohío que está a par del cementerio, por linderos la calle de Collao y de otra parte la Plaza y la Posada del Alcalde Beltran de Castro[3].

Mas por obscuras razones el primer culto se celebró en el viejo edificio del Ayllo de Viracocha (lo que hoy ocupa la Iglesia del Triunfo). Allí habían los españoles señalado sitio para una pequeña capilla. Es así porque en 29 de Octubre de ese año, es decir siete meses después, cuando se hace el reparto de los solares, se deja entrever en el texto notarial que ya habíase hecho firme la ubicación de la Iglesia Mayor, confirmándosele la posesión. Un año más adelante, en Mayo de 1535, durante el sitio del Cuzco, manteniéndose sin perjuicio de incendio este lugar, dice Garcilazo, *en donde por suerte tal podían curar a sus heridos, propusieron dedicar aquel lugar para templo y casa de oración del Señor, cuando les hubiere liberado de aquel cerco.*

Pero la Iglesia no había perdido sus derechos al solar que Pizarro le había asignado cabe su casa y la de su hermano Gonzalo, del lado del río Huatanay. Ya veremos esto inmediatamente, digamos antes, que el 4 de Septiembre de 1538, al erigirse solemnemente la Iglesia del Cuzco en Catedral con la presencia de su primer Obispo Fr. Vicente de Valverde, se la advocó por Bula de Paulo III, a la Virgen de la Asunción, al igual que la de Lima, y no ya bajo la de la Virgen de la Concepción como lo había hecho D. Francisco.

La verdad es que había el propósito de advocar la primera catedral a la Virgen de la Asunción, y habiendo recaído esta designación al Cuzco que no al pueblo de los Reyes (Lima) que gestionaba ya su elevación a la categoría de Ciudad, se hizo para la del Cuzco la advocación apetecida, de modo que cuando tocó a Lima en 1541 merecer su erección catedralicia, se le cambió nuevamente la advocación que Pizarro le había dado por la de San Juan Evangelista que es la que conserva hasta hoy.

El sitio y local donde funcionaba la flamante catedral era ya lugar histórico cuando su consagración catedralicia. Es allí donde gran número de españoles se juntaron; cuando el sitio de la ciudad por Manco II, los apremiaban grandemente sus huestes. Salvólos su arrojo y decisión alentados al decir del cronista de la época, por la milagrosa protección del incendio de su techumbre de paja, pues cuenta el testigo *que los indios deseaban poner mucho fuego a la iglesia pues decían ellos que si la quemaban que nos matarían a todos.* Mas el mismo fuego se apagaba solo y teniendo esto como presagio cobraron ánimos y

[3] *Fundación Española del Cuzco y Ordenanzas para su Gobierno.* Restauraciones del I Libro de Cabildos ordenadas por el Virrey Toledo. Primera publicación bajo la dirección de los *Dres. Urteaga y Romero.* Ed. San Martin, 1926, pág. 37.

lograron obtener la victoria sobre las innúmeras huestes que los rodearon durante tantos meses.

Y así cuenta Pedro Cieza de León en La Crónica del Perú, refiriéndose al cerco del Cuzco por Manco II que *vieron los cristianos que los indios pusieron fuego a la ciudad, la cual ardió por muchas partes, y emprendiendo en la iglesia, que era lo que deseaban los indios ver deshecho, tres veces la encendieron y tantas se apagó de suyo, a dicho de muchos que en mismo Cusco dello me informaron.*

El 7 de Julio de 1541, *el Obispo Fr. Vicente de Valverde, el Dean D. Francisco Jiménez y el Maestrescuela D. Pedro González de Zárate, y el Canónigo D. Lorenzo de Vallés, propusieron a D. Pedro de Portocarrero, Teniente de Gobernador, y al Cabildo de esta ciudad que por cuanto el primer sitio y solares señalados por el Marqués D. Francisco Pizarro para la Iglesia Mayor junto al río, entre las casas del dicho Marques y las de Hernando Pizarro*[4] *era lugar bajo e incómodo para la obra y edificio de dicha iglesia: eran de parecer se le señalase otro sitio y que se edificase la iglesia de la parte del río hacia la carrera, en el tianguez y mercado, por ser lugar más alto y más sano; y que viesen sus mercedes con brevedad lo que les parecía, para que el verano siguiente se comenzase la obra; y que en caso de señalarse el dicho sitio harían dejación del primero para propios de la ciudad. El Cabildo secular en conformidad con la dicha propuesta señaló y adjudicó para la Iglesia Mayor y su cementerio, todo el término y sitio que hay en el dicho tianguez y mercado; con tal que a la parte y carrera, desde las casas de Bernabé Picón y Pedro de Oñate, para la iglesia se dejen por plaza y carrera, 165 pies de plaza conforme a una medida y traza que estaban señaladas; y a la parte de las casas del fator Illan Suarez de Carbajal, se dejen de Plaza y Calle 150 pies de ancho; y desde la calle que está el Monasterio de La Merced hasta el cementerio de la dicha iglesia, 120 pies de plaza y todo lo demás hasta el río se señaló para el edificio de dicha iglesia. Y en dicho día el señor Obispo y el Venerable Dean y Cabildo, haciendo dejación del primero tomaron posesión del nuevo en nombre de la Iglesia.*

Sin embargo no se emprendieron trabajos de ninguna clase sobre este nuevo solar. Continuó usándose del viejo, remozándole la construcción, arreglando sus muros, techándolo de tejas en vez del cobertizo de paja (ichu) que tenía y adornándolo más y mejor en su interior. Dificultades de todo orden se oponían para que se llevara a cabo la obra de la Iglesia en este nuevo sitio. En 7 de Abril de 1546 el Cabildo secular lo había mudado nuevamente dando otro más

[4] *Noticias Cronológicas de la Gran Ciudad del Cuzco* del Canónigo D. Diego de Esquivel. Publicadas bajo la dirección del *General D. Manuel de Mendiburu.*

hacia el mediodía, cabe la Iglesia de La Merced, calle por medio. *Y como el sitio de Caxana estaba aun ocupado provisionalmente por los Franciscanos, era mejor resolver definitivamente por otro.* El 17 de Mayo de 1552 *se juntaron ambos Cabildos* -el secular y el metropolitano- *con el Obispo Fr. Juan Solano, en el coro de la Iglesia Mayor para tratar sobre el sitio más cómodo para edificar la iglesia nueva. El Cabildo secular dijo que respecto de estar ocupado el sitio de Caxana con el Convento de San Francisco; y el otro sitio del tianguez que se había señalado a 7 de Abril de 1546 era pequeño y muy cercano al Convento de La Merced; les parecía lugar más a propósito el de la Iglesia vieja (que es donde ahora está la Catedral) y que se ampliase comprando el solar de Antonio Mesa, contiguo, y dando la ciudad lo necesario de la Plaza. Volvióse a tratar esto el mismo día en que se resolvieron ambos Cabildos y lo firmaron ante el Canónigo Ruiz, Notario Eclesiástico*[5].

Desde 1545 el Obispo Solano había llevado a cabo obras de relativa importancia en la primitiva iglesia, de las que informa en su carta del 20 de Diciembre de 1549 al Consejo de Indias; y otras que se desprenden de las cuentas y referencias en el Libro de Cabildos de la Catedral. Tales por ejemplo unos cuadros para adornar los retablos que se encargan en 1545 al pintor Juan Iñigo de Loyola y la sillería del coro a Francisco de Torres. Y por un inventario del año 1553 que está inserto en el Libro de Actas del Cabildo, entrevemos la riqueza que tenía en su aderezo interior, en gran contraste, ciertamente, con la rusticidad de su exterior que sólo revelaba su calidad eclesiástica por la espadaña en la que colgaban tres campanas, que según el mismo inventario, estaban advocadas a Santa María la Asunta, a Santiago y a Santa Bárbara.

Ocupándose rápidamente los solares disponibles alrededor de la gran Plaza de Huacaypata y de la de Cusipata, -que eran todo una en tiempo de los Incas- se tropezó cada vez con más dificultades para mudar y señalar el mejor lugar para la Catedral; y el *viejo bohío* como se le calificaba servía muy bien aunque no con la decencia que correspondía a la grandeza y categoría de la ciudad. Pues tal era el deseo del Obispo y los canónigos, pues en el Cabildo del 7 de Mayo se había tratado de eso: *se podrá hacer suntuosa conforme a la magestad de la ciudad* [6]. Empero, pese a estos buenos deseos y confirmado el sitio definitivo a que ya nos hemos referido, nada se hacía para iniciar los trabajos de construcción del nuevo templo. Y allí seguía hasta el año de 1559 conforme nos lo dice el Inca Garcilazo de la Vega. *De frente dellas* -se refiere a las casas de

[5] Hay error en este dato del Canónigo D. Diego de Esquivel, ya que se trata del solar de Gonzalo, pues el que tocó a Hernando bien sabido es que era el Amarucancha donde los PP. de la Cía. de Jesús levantaron su hermoso templo.
[6] Libro I. de Cabildos de la Catedral del Cuzco, fol. 228.

Hernando Bachicao y Alonso Palomino- *al medio día, están las casas Episcopales, las que fueron antes de Juan de Balsa y luego fueron de Francisco Villacastín. Luego está la Iglesia Catedral que sale a la plaza principal. Aquella pieza en tiempo de los incas era un hermoso galpón que en días lloviosos les servía de plaza para sus fiestas. Fueron casas del Inca Wiracocha, octavo rey. Yo no alcancé dellos mas del galpón. Los españoles cuando entraron en aquella ciudad, se alojaron todos en él por estar juntos para lo que se les ofreciese. Yo la conocí cubierta de paja y la ví cubrir de teja...*[7]. Era pues a esta iglesia a la que Solano hacía referencia en su carta del año 1549, ya mencionada, y es la que perdurará hasta el día de la inauguración de la que actualmente está en funciones, como veremos más adelante.

Pero en 1559, al parecer de los prebendados, la cosa no podía continuar de esta suerte pese a los arreglos externos e interiores que había llevado a cabo el celoso Obispo años antes y que por entonces se había retirado a la diócesis de Arequipa. Los canónigos de la Catedral se juntaron el 3 de Octubre de ese año y en Cabildo se trató de la nueva iglesia que se hacía indispensable para la dignidad obispal y para ello, después de laboriosas discusiones, se acordó llamar al maestro de arquitectura Juan Miguel de Veramendi, que a la sazón se hallaba en Chuquisaca, Provincia de los Charcas, para que se encargase de hacer una traza *de modo que cualquier oficial pueda proseguirla.* Presente en el Cuzco el maestro Veramendi al año siguiente, el 11 de Marzo de 1560, después de la hora nona, antes de la Misa Mayor, se dirigieron de la vieja iglesia al lugar destinado a la nueva y se puso la primera piedra por el Chantre Hernando Arias, en representación del Obispo Solano, conjuntamente con don Antonio de Quiñones y Jerónimo Costilla, alcaldes ordinarios. Era en el solar de Antonio de Mesa que se iniciaban los nuevos trabajos para que pudiera seguir funcionando la vieja iglesia. El acto revistió solemne importancia y se extremó el celo por comenzar al punto de pregonarse en ese mismo día, desde el atrio de la vieja iglesia, las posturas para la cal necesaria en la construcción; tocándole a Juan de Camorra, maestro de albañilería, obtener la buena pró en una entrega hasta de ocho mil hanegas.

Juan Miguel de Veramendi fue contratado con ciertas granjerías y un buen sueldo de tres mil pesos oro, ensayados por cierto, pasado ante el Escribano Mayor D. Juan López de Luzurriaga. Durante un año dirigió los trabajos, pues tal

[7] GARCILAZO DE LA VEGA. *Ibíd.* Cap. IX.

era el convenio. Al fin de ese plazo se retiró de la obra y regresó a Chuquisaca a proseguir las obras de la Iglesia Mayor que ya tenía adelantadas[8].

Obligación de Veramendi era hacer una traza *de modo que cualquier maestro pudiera proseguirla.* Hecho y cumplido su encargo, Veramendi se retiró de la obra volviendo a Chuquisaca a continuar los trabajos de la catedral de esa ciudad.

Durante su permanencia en el Cuzco, lo ayudaba el Maestro Juan Correa; éste continuó de Maestro Mayor, desde el 1° de Septiembre de 1561 hasta el mes de Noviembre de 1562, en que expresó su deseo de hacer abandono de la fábrica *porque se quiere ir a buscar la vida.* Sólo gana 1500 pesos de salario al año y desea le aumenten 850. Como es hábil y es necesaria su asistencia en la obra, y *él es quien ha dado término a la traza de Veramendi* declaran los Cabildos, se resuelve concederle lo que pide, quedándose en el cargo hasta el 30 de Junio del año 1564.

Las obras van despacio y hasta se paralizan. Una obra en sus comienzos encuentra el Virrey Don Francisco de Toledo, cuando en 1571 llega al Cuzco. Dispone que la obra se prosiga y le asigna fondos. Para la recaudación y distribución nombra a D. Francisco de las Veredas[9] y al Padre Luis de Olvera[10] como Mayordomo de la Fábrica en su provisión del 9 de Octubre de 1571. Y en esta provisión confirmase una vez más el estado de la nueva obra y de la vieja *por cuanto está mandado y ordenado se haga la iglesia Catedral desta ciudad por la desautoridad e indecencia que al presente tiene.*

En las *Ordenanzas para la Ciudad del Cuzco* que promulga el Virrey Toledo y que han sido formuladas en Checacupe *términos de la dicha ciudad del Cuzco* en 18 de Octubre de 1572 ante Álvaro Ruiz de Navamuel, en el Capítulo pertinente a la obra de la Iglesia Catedral (Título XI) se dice que *considerando que habiendo tanto tiempo que se fundó esta ciudad del Cuzco siendo la principal y cabeza de estos reynos y que habiendo sido tan rica y habiendo procedido tanta suma de pesos oro así de fábrica como los novenos que su*

[8] *Fundación y desarrollo urbano de La Plata,* por PEDRO JUAN VIGNALE, en Do*cumentos de Arte Colonial Sudamericano.* Academia de Bellas Artes, República Argentina, Tomo II (Bolivia).

[9] *Fundación Española del Cuzco,* etc. Provisión de S. Ex. para Francisco de las Veredas de cobrador, pág. 105.

[10] Aparece con el nombre de Luis de Olivera en la trascripción de la Provisión que lo nombra Mayordomo, en la obra *Fundación Española del Cuzco, etc.,* siendo su nombre exacto Luis de Olvera, benefactor de los PP. de la Cía. de Jesús en el Cuzco y nombrado por ellos, en 1589, como Juez Conservador en el pleito con los Agustinos, por unos libelos (Vid. Documentos, de Odriozola. Tomo IV).

Magestad ha hecho merced para su edificación está al presente como al principio se fundó, que allende de ser pequeña según la gente del pueblo, el edificio es bajo y de tierra y muy común para lo que fuera razón se dispone que *para que con el menor daño y perjuicio que fuera posible, se concluya la dicha obra considerada la baja que en esta ciudad ha dado todo y la pobreza en que la hallo, para que haciéndose con el menor perjuicio... venga a tener efecto la dicha obra.*

Observemos de paso en ambos párrafos, la situación económica del Cuzco por las palabras de Toledo. Dice en uno de ellos *habiendo sido tan rica...* y en el otro *considerada la baja que en esta ha dado todo y la pobreza en que la hallo.* Es indudable que las guerras civiles y disturbios que inquietaron el Cuzco hasta en los tiempos del Virrey Toledo, no eran propicios para fomentar la riqueza y mantener el poderío que tuvo desde los últimos tiempos del Incanato y los primeros de la fundación española; razones por las que, muy a pesar de los propósitos de ambos Cabildos y del pueblo, era difícil que esta obra se emprendiera y ejecutara con la magnificencia y celeridad que requería. No sólo las batallas y contiendas civiles influyeron en esto: en el año 1547 habían sido descubiertas la riqueza de Porco y la del Cerro de Potosí, con sus ricas minas de plata, y muchas gentes emigraban a la nueva población cuyo auge creciente alcanzaba la época en que el Virrey dictaba las Ordenanzas para el buen gobierno de la antigua ciudad imperial. Nadie ha hecho hasta ahora esta observación, o estudio alguno al respecto, pero creo que es indispensable considerar estos factores al estudiar el desarrollo de la arquitectura hispana en la ciudad del Cuzco, en donde los dos arcaísmos, el incaico y el castellano, coincidieron curiosamente en la vida urbana del Cuzco en el siglo XVI.

Sin embargo Toledo pretende llevar a cabo una obra de envergadura. Y, en párrafo siguiente, señala la forma que ha de tener: *tres naves y que la capilla mayor sea de bóveda... y lo demás de madera o de bóveda como mejor pareciere; y que no haya trascoro en la iglesia* -lo que era contrario a la liturgia- *sino un coro; y que se gasten en la dicha iglesia setenta mil pesos ensayados, por cuanto el acabar y concluir la obra de dicha iglesia importa mucho...*

La obra que pretende impulsar Toledo, no es otra que la iniciada en 1560 según los planos de Veramendi; y coincide esta arquitectura con la que el Maestro lleva a cabo en Chuquisaca. Sin lugar a dudas, Toledo ha querido confirmar se lleve adelante la construcción conforme lo había proyectado Veramendi: iglesia de tres naves con coberturas de bóvedas vaídas con crucerías,

sostenidas por arcos fajones, presbiterio elevado con graderías y situado al fondo de la nave sin el trascoro[11].

Montesinos, en sus Anales, asegura que en el año 1573, la obra la impulsa el Virrey Toledo. En ese año, el Virrey ya ha abandonado la ciudad[12]. Lo evidente es que en ese mismo año llega al Cuzco el nuevo Obispo de la diócesis Fr. Sebastián de Lartaun y pudo comprobar por sí el estado de las obras. En 4 de Marzo del año 1571, aun en España, el Obispo electo del Cuzco dirigía un memorial al Consejo de Indias pidiendo cédula para que al llegar a su obispado pudiese hacer cumplir las disposiciones referentes a la construcción de Catedrales, pues por informes que había recibido, comunicaba al Consejo que la del Cuzco *aun está comenzada de hacer los cimientos* [13].

Comenzaba su carta así: *El electo del Cuzco digo que la catedral del Cuzco está por acabar y como en todos los Reynos del Perú está mandado se hagan las iglesias catedrales y dada la orden que se ha de tener para que con mas brevedad se acaben y pues yo voy a servir a Dios y a su magestad en aquel Obispado es justo procure que la dicha iglesia se haga con brevedad.* Y más adelante confirmando su estado inicial: *Otrosí, porque es notoria la necesidad que la dicha iglesia tiene pues que aun apenas está comenzada de echarle los cimientos della y vuestra alteza tiene costumbre de hacer limosna de los dos novenos de los diezmos que tiene reservados para si donde hay esta necesidad, suplico sea servido de dar los dichos dos novenos para ayuda de la fábrica que en ello recibirá merced.*

Tan atrasada estaba la obra, y hasta paralizada, que en 22 de Enero de 1574 *Don Martin Dolmos, Procurador General de la ciudad se presentó ante el Cabildo pidiendo se hiciera instancia ante el Obispo sobre que se prosiguiese la obra de la Catedral que había cesado después de haber salido del Cuzco el Virrey Toledo. Acordó el Cabildo secular pasar con algunos vecinos a suplicar al Obispo para que continuase con los 20,000 pesos que tenía*[14]. Contrariamente a lo que era de esperar de quien desde Madrid solicitaba al Consejo de Indias

[11] Véanse las dos hermosas publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes de la República Argentina: *Chuquisaca,* Tomo II, y *El Arte Religioso en Chuquisaca,* T. IV, con los prólogos del arq. MARTÍN NOEL y de D. PEDRO J. VIGNALE.

[12] *Anales del Perú,* II. p. 47. Madrid, 1906.

[13] Dice el R. P. RUBEN VARGAS U. en la *Introducción* a su *Ensayo de un Diccionario de Artífices Coloniales,* Ed. Baiocco, Buenos Aires, 1947, pág. 17, que Fr. Juan Solano, Obispo del Cuzco, escribió al Virrey Toledo una carta respecto de su iglesia. Solano había abandonado el Cuzco en el 60 y en 1562 renunciaba la sede en Madrid, pasando luego a Roma, al Colegio de Minerva, en donde concluyó sus días.

[14] *Noticias Cronológicas del Cuzco.*

facultades para conseguir dineros y hacía empeños para continuar la obra de la segunda Catedral, ahora negábase contestando que los veinte mil pesos eran para cosas más precisas y que la obra fuese a costa del Rey.

La situación económica del Cabildo Eclesiástico era difícil. Aunque no podían abordar la prosecución de los trabajos y la tal respuesta era un pretexto para no reducir lo que tenían en manos para reparar o arreglar el viejo caserón de Wiracocha, sin embargo no se desatendió totalmente de ella y prosiguiéronse los trabajos con muchísima pausa y calma esperando la dádiva del Rey.

Lo que en realidad no era: el Rey había concedido y entregado los dos novenos de los diezmos, y había contribuido con su tercia parte, la que ya se había gastado en otras cosas. En una cédula real del 11 de Enero de 1570 se decía con cierta crudeza: *Nuestros Tenientes de oficiales que residís en la ciudad del Cuzco de las provincias del Perú, a nos se ha hecho relación que la iglesia catedral de esa ciudad es mal edificada y solo un buhio como era templo en tiempo del Inca y que habiendo caido mucha cantidad de pesos de los novenos pertenecientes a la fábrica se han dejado de gastar en ella y aprovechándose personas que los han tenido en administración y cobranza...*

Correspondía pagar los dos tercios: a los vecinos y encomenderos uno de ellos y a los indios el otro. Pero ninguno de los dos grupos se avenía a ello y andaban pleiteados con el Cabildo. Hay un proveído del Virrey Toledo del 28 de Agosto de 1571. *En la ciudad del Cuzco, a veintiocho días del mes de agosto de mil y quinientos setenta y uno, el Excelentísimo señor D. F[rancis]co de Toledo, Virrey destos reynos, habiendo visto las cuentas que mandó tomar al Dean y Cabildo de la Santa Iglesia del Cuzco y que por ellas parecía la mucha cantidad de pesos de oro que estaban gastados en el solo reparo de la Iglesia y en las demás cosas necesarias para el culto divino sin tener ni le restar a la fábrica de la dicha iglesia posible para poder hacer iglesia conveniente a la autoridad desta ciudad y obispado y que la de presente hay estaba en un buhio con mucha indecencia, y que por una cédula real se manda que las iglesias catedrales se hagan por tercias partes y que la una pague su Magestad y la otra los vecinos y encomenderos y la otra los indios y que sobre esto había pleito y diferencias entre el dicho Cabildo eclesiástico y los dichos vecinos y encomenderos y que estaban todos necesitados por excusar los tales pleitos, etc.*

El 5 de Febrero de ese mismo año, reunidos el Cabildo y vecinos notables del Cuzco, así como las autoridades eclesiásticas para tratar de la obra del puente sobre el río Apurimac *por ser de gran necesidad para facilitar el tránsito con la ciudad de los Reyes*, el Cabildo contestó por boca de su Obispo, que *era incompatible dicha obra por tener entre manos la de la Iglesia Catedral.*

La presencia en Lima de Francisco Becerra, alarife extremeño que se hace venir desde Quito en donde amaestraba ciertas obras de importancia 15 y que el Virrey D. Martín Enríquez, que tal cosa disponía, había conocido en Nueva España, dirigiendo los trabajos de la Catedral de Puebla, pone de nuevo sobre el tapete, la construcción de la del Cuzco. El Virrey se propone llevar a cabo un par de obras grandiosas. La del Cuzco se proyecta igual que la de Lima. De esta última ha quedado la planta de Becerra, no así su alzado y fachadas que sufrieron modificaciones y reducciones posteriores. Por ésta podemos apreciar la importancia que también dio a la del Cuzco.

Sin embargo no hemos de suponer que la idea de una iglesia catedral, de planta rectangular, y testera plana de cinco naves, dos de las cuales eran de capillas colaterales, fuera idea nueva tanto en Lima como en el Cuzco. En la capital del Virreinato de Nueva Castilla, desde el año 1564, se proyectaba una de grandes dimensiones *al igual que la de Sevilla,* es decir de siete naves. El Arzobispo de los Reyes, Fr. Gerónimo de Loayza, alentado por el Arcediano D. Bartolomé Martínez, encarga al maestro mayor y de cantería Alonso Beltran la ejecución de una de esas proporciones, que a poco de iniciadas las obras se paralizaron y, se redujo el número de sus naves a cinco, cuando se encomendó a Becerra el nuevo proyecto para reiniciar los trabajos. Y para la ciudad del Cuzco, pese a que Toledo había dispuesto que se hiciera una de tres naves, con enmaderamiento para la techumbre, se pensó, tan luego abandonó la ciudad, y sin duda por influencias de lo que pasaba en Lima, en hacer una de cinco. No otra cosa nos hace entrever el informe que D. Francisco de las Veredas presenta a requerimiento del Rey y por disposición de una provisión del Rey Don Felipe, de 10 de octubre de 1575.

Confesó D. Francisco de las Veredas a quien acompañaba en su información Diego de Torres, que se había gastado en la obra nueva *dos mil, y quinientos y veinte pesos y seis tomines de plata corriente y ocho cientos y tres pesos y dos tomines ensayados en allanar un cerro de tierra y piedras para la planta de la dicha iglesia del cual se ha sacado mucha cantidad de piedra necesaria al dicho edificio que vale más de mil y quinientos pesos y el dicho cerro no está acabado de allanar y este es el estado en que la dicha obra está...* Y añadía: Y *en lo que toca a la traza de dicha iglesia, declara el dicho receptor que es de tres naves con mas otras dos de capillas colaterales y que tiene de largo doscientos y noventa y ocho pies a tercia. Y tiene de ancho toda ella con las capillas colaterales ciento y noventa y siete y ha de ser toda de bóveda.*

Tiene la nave del medio cuarenta y cuatro pies de ancho y los pilares once pies de grueso.

Ytem, cada una de las otras tres naves a treinta y tres pies de ancho y las paredes de afuera a ocho piés de grueso y las de dentro que son entre capillas a seis piés.

Y en lo que toca al parecer que la dicha real provisión manda que dé el dicho receptor acerca de lo que se podrá gastar en la obra de la dicha iglesia hasta se acabar dijo que habiéndose de hacer de, bóveda serán menester doscientos mil pesos corrientes para acabarla de todo punto y que este parecer lo dá después de haber bien considerado el dicho gasto y tratádolo con el mayordomo de la dicha obra la cual no sería de tanto gasto si se cubriese de madera de cedro que se podrá traer de la provincia de los andes.

Así, Becerra no hacía sino ponerse en tren de lo que ya los pueblos de Lima y Cuzco querían en materia de Catedrales.

No hay documento alguno que pruebe la presencia de Becerra en esa ciudad, pero por las investigaciones que he llevado a cabo sobre este maestro, encuentro una laguna en las fechas de sus diversas obras en esta ciudad. Y hay un documento notarial que se refiere a una ausencia del Maestro Becerra. Se trata de la escritura de deuda que celebra Diego de Carbajal con el Maestro, ante Juan Gutiérrez, Escribano, en Lima el 4 de Septiembre de 1585 y en la que se dice por parte de Carbajal *que daré o pagaré a vos F[rancis]co Becerra, oficial de albañilería, que estáis ausente o a quien vuestro poder hubiere...,*[15] etc.

Junto con la presumible presencia de Becerra en esa ciudad para percatarse de las necesidades de la Catedral y que se lo reclamaba la modificación del plano, tenemos a Juan Martínez de Arrona, que más adelante será Maestro Mayor de la Catedral de Lima, con otra presumible presencia en la misma ciudad en las postrimerías del siglo. En el año de 1617 emitió un parecer sobre *que no era conveniente se abrieran bóvedas en la Capilla Mayor de la Iglesia antigua de San Francisco de Lima;* y entre otras cosas se opuso a las obras referidas expresando *que si se quisiese hacer bóvedas tendrá los inconvenientes que se apreciaron en el Cuzco*[16].

Becerra ha proyectado la Catedral del Cuzco por orden del Virrey; lo hace valer entre sus méritos en la Probanza que hace ante la Audiencia, en 1585, para su nombramiento de *Maestro Mayor de los Reynos del Perú.* Según Don Enrique Marco Dorta, Catedrático de Arte Hispano-americano en la Universidad de Sevilla, en esa información se hace referencia a ciertos documentos que el Maestro mostró a Juan de Sagastizabal, Escribano Público en Lima, y entre ellos

[15] Francisco Becerra, Arquitecto. Sus *Ultimos años en Nueva Castilla,* en *Artífices en el Virreynato del Perú,* EMILIO HARTH-TERRÉ. Ed. Torres Aguirre, Lima, 1945.
[16] Archivo del Convento de San Francisco. Documentos relativos a la Fábrica de la Iglesia.

unas trazas de edificios de dos iglesias Catedrales y dijo ser la una de la Iglesia del Cuzco y que había hecho por orden del dicho Don Martín Enriquez [17].

En la misma información se dice que *estando haciendo la traza de la Iglesia Mayor de esta ciudad de los Reyes y de la Catedral de la ciudad del Cuzco, murió el dicho Visorrey* [18].

Todo esto nos muestra que la segunda fundación no estaba terminada y ni siquiera mostraba algo que pudiera interesar a continuar su construcción. Efectivamente, cuando Lizarraga visita la ciudad del Cuzco en las postrimerías del siglo, dice de la vieja Catedral *que es paupérrima en edificio*[19] y nada sobre la que está en obra. Y ese viejo galpón que critica el Padre dominico, sigue utilizándose, pues en el informe que presenta el Virrey del Perú Don Luis de Velazco, al Rey, en 28 de Diciembre de 1601, le dice que *la obra de la Catedral de Lima sigue adelante y en cuanto a la del Cuzco, por falta de dinero, ha parecido al Obispo y Prebendados que se repare la antigua.* En 1603, con la presencia de Bartolomé Carrión en nuestra ciudad, se expide por este Virrey una provisión por la que se le nombra para que amaestre la obra y de acuerdo con la traza que ha presentado. Esta provisión se da a conocer en el Cuzco, en el Cabildo del 27 de Marzo de 1607[20].

Es indudable que si los planos de Becerra han sido desechados no por eso dejaron de adoptarse sus proyectos, adoptando la planta rectangular de abolengo hispano-gótico, tal como se había hecho para la de Lima, que por entonces estaba muy adelantada. Ahora bien, no me explico por qué habiendo el Virrey expedido la Provisión de Diciembre de 1601, y trataba de poner los proyectos más de acuerdo con la realidad -como lo dice el profesor Marco Dorta-, escribiera al Rey en 3 de Noviembre de 1598: *lo mismo he ordenado se haga en la del Cuzco que también estaba ha días comenzada...* salvo que un nuevo plano fuera estudiado por el Maestro Carrión, modificando todo lo que hasta entonces se había ejecutado. Sólo así se comprendería la elección de Carrión y la referencia a su plano.

En Marzo de 1607 está Carrión en el Cuzco. Se le da por casa la de Doña Juana Quiroz *por ser la más cercana a la obra y* se le señalan derechos y privilegios que como a Maestro Mayor le corresponden. Se nombra al mismo tiempo aparejador de la obra a D. Antonio de Trejo.

[17] Francisco Becerra, Archivo Español de Arte, 55. Madrid.
[18] Declaración de Francisco de Hervas, Platero de Masonería. Citado en la obra anterior.
[19] *Descripción y Población de las Indias*, FR. REGINALDO DE LIZÁRRAGA. Lib. I. Cap. LXIII.
[20] Libro de Cabildo de la Catedral del Cuzco. Tomo II. f. 119.

La obra va despacio por las dificultades con que se tropieza en la cimentación. La mayor longitud del templo obliga a adentrarse hacia las casas episcopales ya que no se puede tomar mucho espacio de la Plaza, y allí existe un puquial que dificulta la cimentación. Se ha demolido la planta de Veramendi para realizar la más grande obra de Carrión con sus tres naves y dos para las capillas colaterales. El 2 de Diciembre de 1616 el Cabildo secular manda remitir los modelos de la obra al Virrey como consta en acta del Cabildo Eclesiástico[21]. Obedece esto a la presencia en el Cuzco de Fr. Miguel de la Güerta, franciscano, por orden del Virrey para que le informe de la marcha de los trabajos. Así lo hace presentando su memoria al Príncipe de Esquilache, en el pueblo de Santiago de Surco en Noviembre de 1617[22].

En la *Información y Memoria* de las causas que ha de solicitar el doctor Juan Velázquez, arcediano de la Metropolitana de Lima, en virtud del poder que le da la del Cuzco, en 14 de Marzo de 1619, entre otras cosas se solicita que se nombre Maestro Mayor para la obra excusándose el nombramiento de Obrero Mayor y contador, con la economía de ochenta mil pesos al año. Entre el año de 1616 y 1619 amaestraron la obra Juan de Pontones y Francisco de la Cueva, sucesivamente. Miguel Gutiérrez continúa en 1619 en el cargo de Maestro Mayor. Pese a las desacreditantes informaciones de Fr. Miguel de la Güerta, Miguel Gutiérrez era maestro capaz y se revela como tal en sus acertadas cuestiones defendiéndose de los cargos que se le hacen.

En el año 1644 asume la sede episcopal Fr. Juan Alonso Ocón, que impulsa notablemente las obras con la eficaz ayuda del Maestro Mayor de esa obra, el Lic. Diego Arias de la Cerda. Mas ya estaba para terminarse cuando sobreviene el tremendo terremoto del 31 de marzo de 1650, que comenzó a las dos de la tarde, poniendo la nota más lúgubre y desoladora en la ciudad. La Catedral sufrió bastante los efectos del terremoto. Nos lo refiere mejor que nadie el P. Juan de Córdoba, Rector del Colegio de la Compañía de Jesús, en el Cuzco, en carta que escribe al Obispo de esa Diócesis que a la sazón se hallaba en Lima[23].

[21] La referencia en los libros de Cabildos de la Ciudad es Lib. VII, fol. 148. Pero este dato igualmente aparece en el Acta del Cabildo de la Catedral de esa fecha. Los libros del Cabildo del Cuzco desaparecieron quemados en el incendio de la Prefectura, en la asonada contra ella en 1930.

[22] Publicados por el P. BENJAMÍN GENTO por primera vez, en su obra *San Francisco de Lima.* Prólogo de EMILIO HARTH-TERRÉ. Ed. Torres Aguirre, Lima, 1944.

[23] Manuscrito que se guarda en la Biblioteca del Congreso de Washington, y que contiene, en primer término, con esta carta y otros documentos relativos al colegio de la Compañía de Jesús, la *Historia o narración de las cosas sucedidas en este colegio del Cuzco de los Reynos del Perú*

En galeones del año pasado de 650 remití a Vuestro Real Consejo de las Indias la planta y montea de la Iglesia Catedral de esta ciudad del Cuzco, en cuya fábrica se va prosiguiendo desde los fines del año 1645 por mandato de V. M. en lo cual iba delineado lo que hasta aquel tiempo estaba hecho y se dejaba ver lo que faltaba por hacer y prosiguiendo en las noticias que debo dar a V. M. en todas ocasiones del estado que tiene esta insigne fábrica, digo, Señor, lo siguiente: Hoy están levantadas todas las paredes de esta fábrica en toda su altura que han de tener excepto la fachada principal, de cuyo estado diré después. Están cerradas ocho bóvedas de arista de ocho capillas, cuatro por banda y de este género faltan de cerrar otras seis bóvedas de crucería muy hermosas y con toda fortificación, con que si apretara la necesidad, se pudieran ya celebrar los oficios divinos en este templo por estar ya cerradas las bóvedas hasta el crucero y de este género de bóvedas falta por cerrar diez y siete. Así mismo están levantados todos los *pilares que dividen las tres naves en toda la altura que han de tener con todo su ornato y coronaciones, señalados ya los movimientos de los arcos que faltan por hacer.*

Hállanse hoy cerrados y acabados en toda perfección en las tres naves veinti nueve arcos todos de cantería y faltan por hacer de este género diez arcos no más en toda la iglesia; para ello está ya labrada la mayor parte de la piedra en la cantera que dista cuatro leguas de esta ciudad. La fachada principal que mira a la Plaza, que toda es de cantería, tiene tres puertas que corresponden a las tres naves y, arrimadas a las dos puertas colaterales, dos torres que hacen esquinas; la una de las torres está en altura de doce varas, poco más o menos; la puerta colateral que arrima a esta torre tiene ya cerrado el arco y sobre el levantada pared de cantería mas de tres varas. La otra torre opuesta de la otra esquina está en altura de seis varas y la puerta colateral que arrima a ella en toda la altura que ha menester para el movimiento del arco.

La puerta principal que corresponde a la nave de en medio, es muy hermosa, con grandes relieves ya que por aquella parte fortifiqué el edificio; está ya plantada y de tres varas de altura; es de linda disposición, hermosísima y de moderado coste. Para proseguir en estas tres puertas y dos torres de que se compone esta fachada estan hoy mas de cincuenta canteros, todos indios, labrando las piedras de diferentes molduras.

Este, Señor, es el *estado de esta fábrica en que yo he puesto especialísimo cuidado, como lo pide mi obligación, habiéndola hallado por los fines del año 1644 que vine a servir a esta Iglesia, en muy humilde estado y olvidada de todos,*

desde su fundación hasta hoy primero de Noviembre día de. Todos los Santos año 1600, por el P. Antonio de Vega.

y, de no haber sucedido el terremoto de 31 de Marzo del año de 1650, que causó en esta ciudad tantos daños, como tengo significados a V. M. por cartas que escribí en dichos galeones, estuviera mucho mas adelante, porque el dicho terremoto descompuso diez y siete arcos que halló sin estar cargados de bóvedas, de tal manera que fué preciso deshacerlos y volverlos a fabricar de sus cimientos, y así mismo destruyó una bóveda de crucería por haberla cogido con su cimbra sin que quedase en ella un ladrillo de provecho. Todo el tiempo que se gastó en reparar estos daños se dejó de obrar en lo principal. En todo lo restante del edificio, el terremoto no hizo lesión alguna, argumento bastante de su grande fortaleza cuando no quedó templo en pie en esta ciudad. Persuádome que dentro de cuatro años ha de estar este templo acabado en toda perfección, menos los ultimos dos cuerpos de las torres, segun la disposición que hay de los materiales para su prosecución y ha de ser uno de los más suntuosos que V. M. tenga en todas las Indias. N. S. guarde a V. M., etc.

Refiriéndose a la vieja que hasta ese día estuvo en funciones dice que *en ese día por la tarde, hizo la Catedral otra procesión muy solemne con el Smo. Sacramento por ambas plazas con concurso de todas las religiones y pueblo, y pareciendo al Sr. Dean y Cabildo que era bien por decencia, ponerle en su lugar en la iglesia vieja, como continuaban los temblores fué forzoso volverle a donde estaba antes* (en un altar en la Plaza Mayor). La vieja iglesia que continuaba sirviendo puesto que de ella se había sacado el Santísimo y se pensaba volverlo a ella, sufrió mucho pero no al punto que se desesperara utilizarla hasta que la obra nueva que estaba a punto de terminarse, pudiera comenzar a servir. En efecto, nos cuenta Fr. Juan de Córdoba que *la iglesia vieja tiene mucho que remediar, en especial hacia el coro que amenaza ruina; está toda destejada y ha de costar buen trabajo y costa para poder entrar en ella a celebrar los oficios divinos.* En cuanto a la nueva, o tercera, *que tanto cuidado y solicitud ha costado ponerla en el estado en que estaba con esperanza de celebrar en ella dentro de dos años. Ha causado lástima ver derribar con cables y maromas dos arcos principales perdiéndose casi toda la piedra labrada con el golpe y para derribar otros de los hechos para salvar siquiera la piedra se arman cimbras. Las bóvedas hechas tras el altar mayor se ven lastimadas y creo que han de volverse a hacer, lo que más admira es ver un pilar con ser tan grueso y fuerte partido por medio con la fuerza del temblor; consuela el buen ánimo y mejor celo del Lic. Diego Arias a quien V. S. tiene por obrero para remediarlo todo y no descaecer en el fervor con que acude a esta obra.* Y en las memorias cronológicas se hace igualmente referencia a una y otra: *La Iglesia antigua quedó abierta. La Iglesia Catedral nueva recibió algún daño mas no considerable.* En Julio de 1654 se dio término

provisional a las obras de la Catedral. Se la bendijo y resolvió el Cabildo trasladarse a la nueva en Agosto de ese año.

Merced a la activísima obra del Lic. Diego Arias de la Cerda, la Catedral pudo estrenarse con sus torres y campanas, en 19 de agosto de 1667.

Y la vieja iglesia, el arcaico domicilio de los Wiracocha, desapareció demolida. En ese sitio, Diego Arias de la Cerda, antes de morir, levantó *una bóveda grande y media naranja toda de cantería con cuatro arcos sobre cuatro columnas y dentro un tabernáculo hermosísimo de piedra que constaba de cuatro frentes de igual primor todos ellos. Y en la principal que miraba al poniente colocó una imagen de Nuestra Señora de la Asunción, de piedra blanca, que era la titular de la Iglesia. Tomó el nombre de El Triunfo.*

Un plano *(fig. 1)* hace más gráfica esta explicación; mejor que nada mostrará claramente como los tres solares que fueron sucesivamente asignados para la iglesia no se utilizaron continuando en funciones el viejo local -remozado varias veces- que desde el primer día de la fundación, fue usado para el culto religioso y desde la creación del Obispado en 1538, como Catedral.

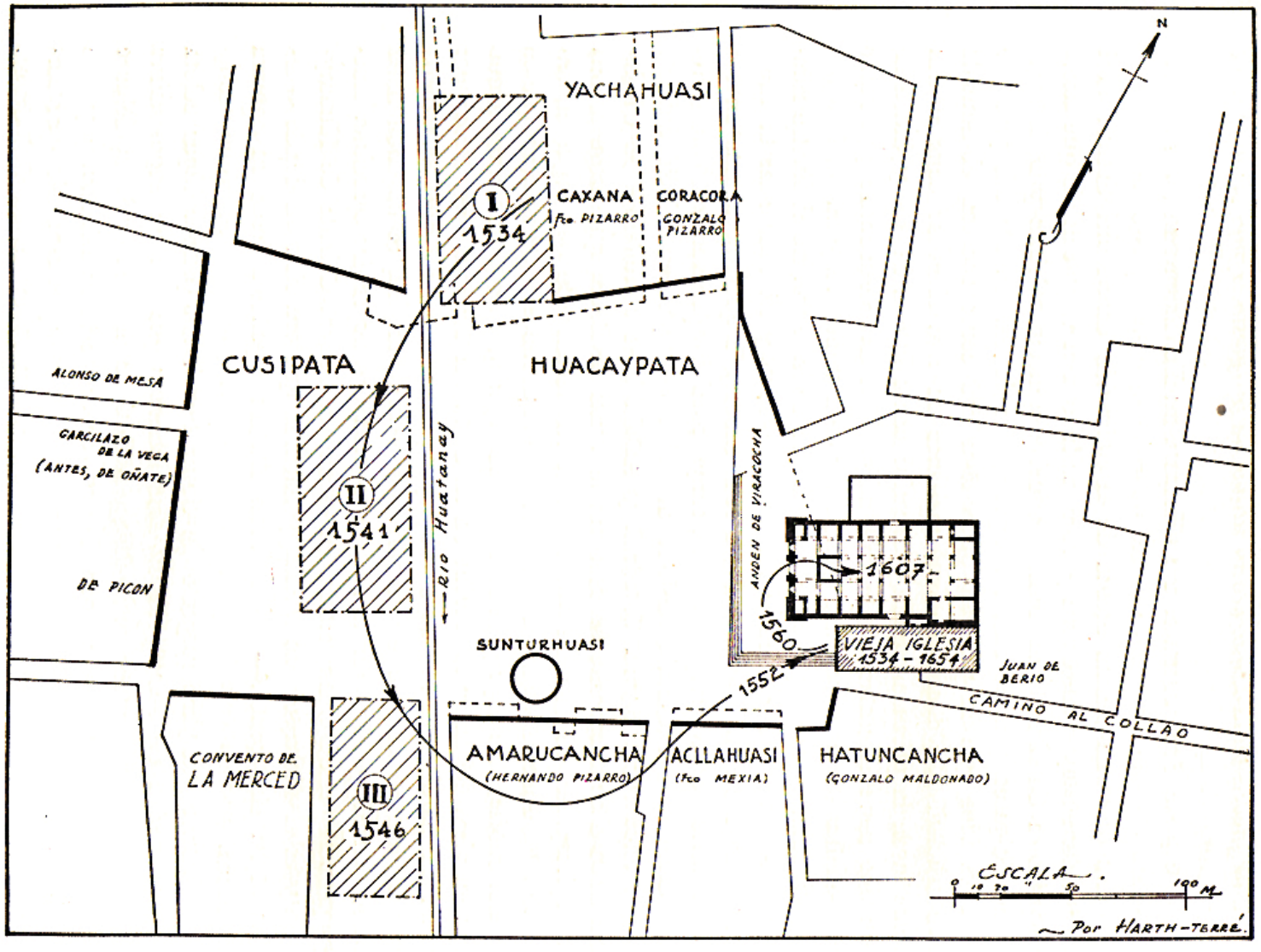
En 1560 se resuelve realizar la obra bajo los planos de Veramendi, de cuya concepción arquitectural podemos tener idea no sólo por lo que conocemos de él en su Iglesia Catedral de Chuquisaca (La Plata) sino también por las formas que le señala Toledo en sus Ordenanzas. El plano de Catedral de tipo salón que aparece en mi dibujo es el de la Catedral actual, proyectada primeramente por Becerra y con seguridad por Carrión; planta similar a la de Lima sin los cuatro caracoles para alcanzar las espadañas, en los cuatro ángulos extremos como se hizo para la de Lima[24]. La Catedral del Cuzco desde su primer paso fue proyectada con torres cuadradas tal como están hoy en día.

Muchas conclusiones pueden extraerse de estas mudanzas solariegas. No da lugar un artículo de esta índole y las reservamos para otros, una muy especial, la de la influencia que pudo ejercer Becerra en la imaginación de su plano y los detalles ejecutados que comprueban la intervención modificatoria de otro maestro. Una observación, fugaz, de orden arquitectónico es que las esperas e indecisiones han sido consecuencia para dar el mejor emplazamiento para tan hermoso monumento, que de haberse llevado a cabo la obra proyectada por Veramendi, de menos monta, se hubiera restado al entusiasmo que impulsa la suprema necesidad, más fuerzas de las que fueron indispensables para culminar este monumento.

[24] Durante los trabajos de restauración de la Catedral de Lima, se ha descubierto uno de estos cuatro caracoles, en el ángulo NE. Los trabajos de restauración de este monumento se hacen bajo la dirección del autor de este estudio.

Cierta catalepsia arquitectural cogió a los habitantes del Cuzco en el primer medio siglo de la fundación: encontraron una ciudad casi entera para sus necesidades a lo que se sumaron varios factores de orden económico y humano, razones por las que el fenómeno de inercia constructora -tan característico y propio del español americano de los siglos XVI y medio XVII y del que dio hermosas muestras en otras ciudades de Nueva Castilla- se muestra más acentuado en el Cuzco de este período.

Las vicisitudes de las Catedrales peruanas están biografiadas en la del Cuzco de modo especial. Pero esto no es defecto a mi modo de ver: esa parsimonia, lentitud y tardanza, han sido génesis de bueno y maduro fruto además de preciosa muestra histórica de los esfuerzos artísticos en las ciudades peruanas, geográficamente aisladas en tan dilatados territorios.



Plano de las tres fundaciones de la Catedral del Cuzco

SUNTURHUASI Y LA IGLESIA DE EL TRIUNFO

Los que han escrito acerca de la ubicación exacta d Sunturhuasi en la Plaza Mayor del Cuzco y su relación con el viejo edificio que sirvió de primera Catedral, han hecho confusiones inconvenientes y se han señalado lugares que no han correspondido a lo exacto. De allí proviene la falsa idea que la primera catedral utilizó como recinto, el llamado Sunturhuasi. No; tanto el emplazamiento de esta singular construcción como la de la primera capilla y sucesivamente Iglesia Mayor y Catedral, son dos cosas distintas. Es, a mi juicio, fácil de desentrañar y aclarar esta dualidad con lo que nos dicen los cronistas de la época.

Veamos primero qué escribe Garcilazo de la Vega. Es el ilustre mestizo, oriundo del Cuzco en donde nace en 1539 y su vecino hasta 1560, testigo de excepción; y pese a sus años mozos, lo que nos cuenta en sus *Comentarios,* a este respecto, es de muy especial valimiento.

Cuando el cronista se refiere al *bohío o* galpón que sirvió durante tantos años como Iglesia Catedral, y señala bien claramente su emplazamiento a continuación de las casas de Juan de Balsa, que luego fueron las episcopales, en la calle que desde el Monasterio de San Agustín, entraba a la Plaza Mayor, es decir, el viejo camino al Collao, dice que *lo conocí cubierto de paja y la vi cubrir de teja;* que es lo que hizo Solano con su vieja Iglesia y lo escribe en su carta del 1549 al Rey. Pero poco antes nos ha dicho el mismo cronista *que fueron casas del Inca Wiracocha y que los españoles cuando entraron en aquella ciudad, se alojaron todos en él* [en el galpón] *por estar juntos para lo que se les ofreciese.* Luego primero, este galpón, estaba en el andén alto, al Oriente de Huacaypata y es el que servía de Iglesia, y además, que era sitio en donde -según él ha oído contar- se juntaron allí los españoles desde su entrada al Cuzco.

Veamos qué dice respecto de Sunturhuasi. En primer lugar relata que alcanzó a verlo *antes de su destrucción y que era un hermosísimo cubo redondo que estaba en la Plaza, delante de la casa,* es decir, delante de la de Amarucancha, porque de esta cuadra está hablándonos; y que fue habitación, que por muy principal, fue dada a los españoles por alojamiento cuando Hernando de Soto y Pedro del Barco llegaron al Cuzco. Nos hace de esto y de Sunturhuasi una prolija descripción. *Aposentáronlos en una de las Casas Reales, que llamaban Amarucancha, que fué de Huayna Capac: dijéronles que como a gente divina les daban por aposento la casa del mayor y más querido rey que tuvieron: era un hermosísimo cubo redondo que estaba de por si antes de entrar en la casa. Yo le alcancé. Las paredes eran de cuatro estados en alto pero de techumbre tan alta*

según la buena madera que en las casas reales gastaban, que estoy por decir, y no es encarecimiento, que igualaba en altura a cualquier torre de las que en España he visto sacada la de Sevilla. Estaba cubierto en redondo como eran las paredes: encima de toda la techumbre en lugar de mostrador del viento -porque los indios no miraban en vientos- tenían una pica muy alta y gruesa, que acrecentaba su altura y hermosura; tenía de hueco por derecho [diámetro] más de sesenta pies, llamábanla Sunturhuasi que es casa o pieza aventajada. No había edificio alguno arrimado a él. En mis tiempos se derribó para desembarazar la Plaza como ahora está, porque entraba algo en ella; pero no parecía mal la plaza con tal pieza a su lado, cuanto más que no le ocupaba nada. En este tiempo está en aquel sitio el Colegio de la Santa Compañía de Jesús, como ya lo dijimos en otra parte.

No hay pues lugar a duda sobre el emplazamiento de Sunturhuasi, sobre la forma que tenía y sobre su demolición, mientras que el viejo galpón de Wiracocha, servía, techado de tejas, para la Iglesia Mayor...

Aunque Garcilazo escribe sus *Comentarios Reales,* en Córdoba, ya hombre maduro, los recuerdos de los años mozos no se han olvidado al punto que pudiera confundir uno y otro edificio, y desconociera el nombre del torreón frente a Amarucancha equivocándolo con algún otro. El vio destruir Sunturhuasi y techar de tejas el galpón de Wiracocha en donde funcionaba la Iglesia. Sunturhuasi no estaba por consiguiente en los andenes orientales de la Plaza en donde está hoy la Iglesia del Triunfo.

Pero una evidencia mayor se deduce de la *Relación de Cuentas que se tomaron al Cabildo Eclesiástico del Cuzco* y que en varios cuadernos se guarda en el Archivo de Indias. Los ha publicado Monseñor Emilio Lisson Chavez en su *Colección de Documentos para la Historia de la Iglesia en el Perú* (Sevilla 1944). De ese importante documento tomo las cuentas dadas por los Oficiales Reales y en ellas aparecen los cargos y datas, entre las que figuran desde el año 1540 al 1570 inclusive. Y se dice *de lo cual, por los dichos libros pareció haber gastado desde el dicho año 40 hasta el fin del setenta en deshacer el buhio de la dicha iglesia que estaba de paja del tiempo del Inca, y alargarles y alzarles las paredes y enmaderado y cubrirlo de tejas, y en las capillas y altares y sacristías, portadas, puerta y en el coro de madera que hicieron entre las dos puertas de la dicha iglesia y en oficiales y en otros materiales perteneciente a 1o susodicho, treinta y cinco mil pesos* (xxxv u pesos).

Y en retablos, imágenes y ornamentos que se compraron y aderezaron para el servicio del culto divino XXXII U DCLXXIX *pesos (33679 pesos). Y en campanas y órganos y oficiales a causa de las haber hecho dos veces por las*

haber tomado Francisco Hernandez Girón para la artillería que de ellas hizo cuando se alzó en este reyno XV U XXX *ps. v tos. (15030 pesos y 5 tomines).*

Y en otras cosas más, 165 931 pesos... entre los que figura una partida de 20136 pesos muy explicativa sobre lo que se llegó a hacer en la nueva iglesia proyectada por Veramendi.

Y tomada la cuenta del descargo de los dos novenos de que su magestad hizo limosna para la obra de la iglesia nueva parecio haberse gastado dellos en comprar el sitio para la iglesia y en cal y maestros e indios y negros, comida, herramientas y personas que andavan con la gente y en el modelo que para ella se hizo...

Con lo que ya no puede quedar la menor duda acerca de las reformas que sufrió el templo de Viracocha para servir de Catedral y lo poco que se había adelantado en la obra nueva.

El milagroso acontecimiento de la aparición de la Virgen María, no ha sido relatado por el cronista Pedro Pizarro que estuvo al lado de los primeros pobladores españoles del Cuzco y durante el sitio de él. Sobreviene la leyenda con posterioridad. Milagroso sí, fue para él que los techos de la iglesia donde estaban a cubierto algunos de los españoles durante el sitio, no se incendiaran. *Pues contaré un milagro que aconteció en el Cuzco* -dice- *con lo que los indios desmayaron mucho. Fué que los indios deseaban poner mucho fuego a la iglesia que decían ellos que si la quemaban que nos matarían a todos. Pues aconteció que alguna piedra o flecha que debieron de echar de fuego como ya tengo dicho, la iglesia se incendió y empezó a arder que era de paja, y sin apagar nadie este fuego ello mismo se apagó que muchos lo vimos*[25]. Sin negar el mérito y veracidad de este relato de Pedro Pizarro, recojamos de la información del Inca D. Diego de Castro Titu Cusi Yupanqui, para el Lic. D. Diego García de Castro, Gobernador del Perú, en 1570, lo referente al peligro del fuego que corrió la Catedral durante el lanzamiento de las flechas incendiarias por los incas. *Comenzábales a quemar las casas* -informa- *acometieron a ponerles fuego a la iglesia si no que los negros que encima della estaban se lo estorbaban, aun que con hartos flechazos que los indios satis y andes les tiraron, a los cuales no hizo daño alguno por guardarles Dios y ellos escudarse, pues como estuvieron de esta manera desconfiados de remedio tuvieron por principal socorro en acudir a Dios.*

[25] *Relación del Descubrimiento y Conquista del Perú,* etc., por PEDRO PIZARRO, Conquistador, vecino de Arequipa. 1571. Colección de Libros referentes a la Historia del Perú. Romero-Urteaga. Tomo VI. p. 102.

Por entrados que fuimos con el Marques, hizo aposentar a toda la gente alrededor de la Plaza, aposentandose él en Caxana; unos aposentos que... de Huayna Capacc (Y a Juan y a Gonzalo Pizarro sus hermanos. En otros... estaban junto a este Caxana) Almagro en otros aposentos que estaban junto a la Iglesia Mayor que ahora es; a Soto en Amarucancha en unos aposentos que así se llamaban de los Ingas antiguos que estaban en la plaza de la otra parte; y la demás gente se aposentó en un galpón grande que había junto a la plaza y en Hatun Cancha que era un cerco grande que tenía una sola entrada por la plaza; este cercado era de mamacunas y había en él muchos aposentos[26].

La forma como construían los incas los techados de sus más importantes edificios, era sin duda buena razón para que el incendio no se propagara con tanta facilidad y se pudiera poner remedio oportuno. El mismo Pedro Pizarro, nos cuenta, con motivo del apresamiento de Hernando Pizarro por Almagro y que éste fuera encerrado en un aposento de la casa en Caxana, que allí *habían dos cubos uno a un lado y otro a otro; quiero decir casi a las esquinas de esta cuadra. Estos cubos eran de cantería muy labrada y muy fuertes: eran redondos, cubiertos de paja muy extrañamente puesta: salía el alar de la paja fuera de la pared una braza, de suerte que cuando llovía se favorecían los de a caballo que rondaban al amparo de este alar. Estas casas y aposentos eran de Huayna Capac; quemaron estos cubos los indios de guerra cuando pusieron el cerco, con flechas o piedras ardiendo. Era tanta la paja que tenían que tardaron en quemarse ocho días o mas, digo antes que cayese la madera. Habían hecho estos cubos cerrados echándoles gruesos maderos encima y tierra encima como azoteas; en uno de estos tenían prisionero a Hernando Pizarro* [27].

Los españoles habían escogido el galpón que se ofrecía conveniente para sus ritos religiosos, desde el primer día, luego que lo desampararon de sus adornos de oro y plata que recubrían sus muros tanto interiores como exteriores, y que dominaba la Plaza de Huaycapata. En el solar contiguo se aposentó Almagro, en otras viviendas cercanas a la que se había escogido para la Iglesia. Nos lo dice el mismo cronista Pedro Pizarro, dejando a Soto en Amarucancha y a los soldados en Hatuncancha *que era un cerco grande que tenía una sola entrada por la Plaza.*

Pizarro no disponía que el viejo aposento del Wiracocha sirviera definitivamente para iglesia: era indispensable construir una cristiana y de

[26] *Instrucción del Inca D. Diego de Castro Titu Cusi Yupanqui para el Lic. D. Diego García de Castro, Gobernador del Perú* (Febrero 1570). Colección de Libros referentes a la Historia del Perú. Romero-Urteaga. Tomo II. p. 67.
[27] PEDRO PIZARRO, *op. cit.* p. 119.

adecuada arquitectura. Pero mientras esto se hiciese, los oficios religiosos bien podían celebrarse allí. Y ha sido fenómeno observado con harta frecuencia en nuestra arquitectura virreinal, pues no se podía demoler y reconstruir donde se realizaba el culto sin perjuicio de interrumpirlo; de allí que, siempre provisionalmente, se dejó que siguiera usándose el buhio incaico mientras se emprendía la nueva obra. Hemos visto en *Mudanzas Solariegas* no sólo lo permanente que fue esta provisoria tolerancia, sino también que mal hubiera podido realizarse obra en el mismo sitio que se resolvió estuviera la Catedral, en 1552, mientras la otra, que se comenzó al lado, llegaba a término.

Este edificio que había sido escogido para instalar en él una Capilla provisional y que entre los años de 1535 y 1536 soportó durante el sitio del Cuzco por Manco II, las saetas incandescentes y lucíferas de los indios sin quemarse su techumbre, tenía que merecer -como lo proponían los sitiados españoles- su dedicación a *templo y casa de oración del Señor* [28].

Y así fue: el sentimiento popular mantuvo -sin acción aparente- la Iglesia en este lugar.

Allí se produjo al decir del cronista Pizarro el milagroso acontecer de que no se incendiaron los techados de la Iglesia. Y este evento cobra con el tiempo realce y valor místicos. Singular y especialmente por recoger la leyenda de la Aparición de la Virgen y publicarla el Padre Acosta[29]. Es el mismo Garcilazo en su relato del cerco del Cuzco, quien se admira *que los historiadores no hicieron mención dellas, siendo cosas tan grandes y tan notorias.* Así es como hemos leído a Pedro Pizarro, al autor Anónimo y a Fr. Agustín de Zárate[30] sin encontrar referencia al descendimiento milagroso de la Virgen y el Niño.

En cuanto al Caballero Santiago otra es la cosa. El culto a Santiago aun estaba en la sangre del español, conquistador, soldado aventurero en América. A Santiago lo ve el hombre de guerra, en todo momento en la batalla. Todavía se puede decir que la devoción a Santiago Matamoros -aunque ya no había moros que combatir en España, pero sí nuevos moros en estas Indias, que para el caso era todo uno- continuaba latente. La devoción a Santiago era un estimulante heroico. *La fe en Santiago sirvió de columna vertebral al cuerpo de España.* La creencia en la virtud *ex-machina* del Apóstol, permitió existir a Castilla y León y los sostuvo frente a moros y a europeos; los Reyes de España, obreros de tan ardua tarea, lo sabían muy bien, mejor que nosotros los historiadores. A Santiago

[28] *Comentarios Reales.* GARCILAZO DE LA VEGA. II Parte. Lib. I. Cap. XXV.
[29] *Historia Moral de las Indias.* P. JOSÉ DE ACOSTA. Lib. VII. Cap. XXVII.
[30] AGUSTÍN DE ZÁRATE. *Historia de la Conquista de la Prov. del Perú, etc.*

se debe el lento y tortuoso esfuerzo de la Reconquista, y la grandeza perdurable de cuanto se creó en la Península Ibérica[31].

Fr. Vicente Palatino para probar la justicia de la guerra contra los indios americanos, dice que cuando Hernán Cortés batallaba en México, *apareció un hombre en un caballo blanco, el cual hacía gran matanza de los indios, y el caballo también los destruía a bocados y a coces* [32].

Garcilazo, en esto del sitio del Cuzco dice que los españoles *arremetieron a los indios, llamando a grandes voces el nombre de la Virgen y el de su defensor Apóstol Santiago.* Dice el mismo Garcilazo que los indios desanimados y perdidosos daban a sus Capitanes el descargo *que un nuevo Wiracocha que traía la Illapa*[33] *en la mano los atontaba y acobardaba.* Evidentemente mal pudo recoger Garcilazo testimonio de algún indio soldado a quien tal visión aconteciera. La fe victoriosa en el Apóstol estaba en el ánimo del español y a él pertenecía la *visión.* Pero es de observar que el Inca Titu Cusi Yupanqui en la ya citada información, al referirse al sitio del Cuzco y cuando los españoles después de una de sus salidas lograron apoderarse de la Fortaleza de Sacsahuaman y abrigarse en ella luego que nuevamente volvieron los indios a la carga, dice que estos no pudieron lograr acceder a ella *por las muchas guardas que en todas partes tenían, así de cañares*[34] *que los ayudaban como de los mismos españoles; y lo otro porque dicen estos indios que un caballo (sic)* [¿caballero?] *blanco que allí andaba el cual fué el primero que entró en la fortaleza al tiempo que se tomó, les hacía mucho daño*[35].

La memoria de la intervención de Santiago se recordó al declarar a Santiago Apóstol, Patrón de la ciudad, así como en una pintura en el hastial de aquel templo, que sale a la Plaza, representando a Santiago en blanco corcel con su adarga embrazada y la espada culebrearla en la mano, con muchos indios pintados a sus pies, muertos y heridos. Esta pintura, dice Garcilazo, *deje viva el año de mil quinientos y sesenta cuando me vine a España. Y* añade en seguida: *El levantamiento del Inca fué el año de mil y quinientos treinta y cinco y se acabó el*

[31] *España en la Historia.* AMÉRICO CASTRO. Cap. IV.
[32] *Tratado de Derecho y Justicia de la Guerra.* 1559, en Lewis Hanke y A. Millares: *Cuerpo de documentos del siglo XVI.* México 1943. pág. 24.
[33] *Illapa* es el nombre del rayo en lengua quechua. Garcilazo pretende con esto, sin duda, dar veracidad a la declaración de aquellos indios.
[34] Los cañaris eran gente de una antigua provincia peruana sujeta a los incas. Algunos de éstos que estaban a las órdenes de un tal Fco. Cañaris, merecedor de favores de los españoles, correspondió con servirlos así.
[35] Instrucción de D. DIEGO DE CASTRO, *op. cit.* en el Cap. *Batalla de los Españoles contra los indios en la fortaleza,* p. 70.

de treinta y seis, y yo nací el año de mil quinientos y treinta y nueve, y así conocí muchos indios y españoles que se hallaron en aquella guerra; y vieron las maravillas que hemos dicho y a ellos se las oí; y yo jugué cañas cinco años a las fiestas del Señor Santiago. Por todo lo cual me admiro de los que enviaban relaciones, que no las hiciesen a los historiadores de cosas tan grandes, si no es que quisiesen aplicar a sí solos la victoria dellas.

Cuando en el año de 1664 se inauguró el llamado *monumento* conmemorativo de todos estos hechos, destruida ya la vieja Catedral para dar emplazamiento a esta nueva obra que dirigió el Lic. Diego Arias de la Cerda y que consistía en una hermosa bóveda de cantería soportada por cuatro fuertes pilares de orden toscano y bajo cuya cúpula se albergó un tabernáculo, de cuatro frentes, también de cantería, se le aplicaron dos lápidas con alusivas leyendas. En una se puso: *En este lugar, galpón, años después iglesia, donde puso sus plantas María Madre de Dios, ostentando su poder, haciendo cielo este sitio y victoria la batalla feliz de la conquista, asombrando un sinnúmero de indios, apagando el incendio de estos bárbaros, amparando a los españoles, plantando la fe y convirtiendo a estos gentilísimos, eligiendo como a patrona en sus triunfales aras, año 1664.*

Y en otra: *De este mismo sitio fué visto salir el Patrón de las Españas Santiago Apóstol a derribar los bárbaros en defensa de la predicación evangélica y atónita la idolatría... rayo al hijo del trueno rindiendo homenaje al cetro hispánico guerreando el... esta eternidad. . . patrón de la ciudad... gentilidad por lumbrera de la cristiandad, año 1664.*

Por ese año ya habíanse calmado las controversias sobre la adopción de Santa Teresa de Ávila como copatrona de España, que habían promovido y auspiciado los PP. Carmelitas y opuéstose con no menos fervor, Don Francisco de Quevedo, en un Memorial al Rey Felipe IV, intitulado *Su espada por Santiago,* en 1628, y no era muy conocida el acta que ante Notario había hecho levantar el Maestro de Campo Don Diego Flores de León, sobre cómo había vencido en 1623, siete mil indios chilenos con sólo 270 españoles, gracias al Apóstol. El hecho histórico y heroico subsistía en la emoción popular; la imagen del caballero pintada en el hastial de la vieja iglesia, mantuvo, sin duda alguna, vivo el recuerdo en la mente de las gentes sencillas, ya que la tal imagen pintada era la mejor información que podía darse a quienes la lectura era desconocida o difícil.

Pero era aquí, en el viejo galpón, del que se hizo abandono en 1654, en donde hasta ese año funcionó la Iglesia Catedral para transformarse en el templete abierto a los cuatro vientos exhibiendo el tabernáculo con la imagen de

la Virgen en piedra blanca. Y no en *sunturhuasi, cubo redondo* que se hallaba frente a la cuadra de Amarucancha.

Por lo demás es fácil colegir que aquella habitación redonda, de las que habían otras dos, frente a las casas de Caxana, pudiera servir de templo. Cualquier lector prolijo de tantos autores contemporáneos o solamente del mismo Garcilazo, descubriría fácilmente que ambas cosas eran distintas y de emplazamiento diferente y bien distinguible. A uno, el Sunturhuasi, lo vio derribar Garcilazo, no sin pena, pues, sin compararlo con la Giralda de Sevilla (que él llama simplemente torre), que consideraba más elevada, su grandeza la ponía a la par de muchos otros alminares y campanarios de la misma España. Al aposento de Wiracocha lo vio cubrir de tejas, y lo dejó en 1560 con su hastial decorado con el caballero Santiago.

Su misma forma circular lo hacía inaparente; y mal hubieran escogido los cristianos tan inapropiado edificio teniendo otros muchos, regulares y amplios, mejores para el servicio religioso. La adaptación sobre el antiguo aposento se hizo como para las primeras basílicas cristianas sobre los templos de la vieja Roma.

Aclarado como está que nunca Sunturhuasi fue albergue de la primera iglesia que tuvo la ciudad del Cuzco ni que ese edificio se ubicara en los andenes de Wiracocha, terminemos nuestro artículo volviendo al *monumento* de El Triunfo que va a transformarse en el siglo XVIII en la iglesia de este nombre.

La Catedral no tenía Parroquia, y por lo tanto bautisterio. Demolido el viejo templo que pudo hacer las veces de ella, no había otro lugar adecuado, celebrándose estas ceremonias en una Capilla en el interior de la Catedral, instaurado el culto en ella desde Agosto de 1654, y solamente inaugurada con la terminación de todas sus obras, el 19 de Agosto de 1667. Esto es, diez y nueve días después del estreno de la hermosa Iglesia de la Compañía de Jesús, que había logrado avanzar sobre la Plaza a pesar de las oposiciones del Cabildo Metropolitano. La vieja rivalidad -que rivalidad hubo entre estos dos templos- se demostraba aún en este adelantamiento de su consagración. Hasta en esto de arquitectura, los edificios parecen humanos. Pero, pese a la hermosura barroca del templo de la Compañía de Jesús, y a sus ambiciones de pisar más terreno en la Plaza Mayor, y por más que empinóse con sus torres airosas, que no las tiene tan esbeltas la Catedral, le faltó ponerse a sus pies, aquel solado de escalinatas, y ese atrio, que aunque recula la fachada, precisamente la agranda y ennoblece.

Era Obispo del Cuzco Fr. Bernardo Serrada, y quiso hacer bautisterio por ser incómodo el que en la Catedral estaba ubicado en una capilla lateral. Esto nos relata el cronista anónimo que bajo el apodo de *curioso* redacta para el señor de

Sosaya a medio siglo XVIII, unas *Notas Cronológicas.* Se pidió que para esto se destinara la Iglesia de la Concepción cuya primera piedra habíase colocado en 13 de Septiembre de 1723 por iniciativa del Obispo D. Gabriel de Arregui. Esta es hoy la que se adosa al lado izquierdo de la Catedral y conocida como de Jesús y María o de la Sagrada Familia. Y que por entonces, en 1729, cuando Fr. Bernardo Serrada quiso tener bautisterio, estaba inconclusa por haber fallecido su patrocinador el Obispo Fr. Gabriel Arregui, así como el arquitecto que la amaestraba.

Mucho se hizo para que, prosiguiéndose las obras, se instalara allí el bautisterio, pero fue de dictamen contrario Fr. Miguel de los Angeles, carmelita, familiar de la Santa Inquisición, *para hacer ostentación a la arquitectura, (naturalmente sin subsidio del arte)* anota entre paréntesis el curioso cronista. Se mantuvo inflexible el Obispo (que también era carmelita) que se hiciera el Sagrario en El Triunfo. Y *como es propensión en lo humano principalmente en los que gobiernan no continuar las obras inceptas*[36] *por los antecesores no fué difícil el que se persuadiese este prelado al eficaz conato de su familiar.* Así en ese año de 1729, en 26 de Octubre, se puso la piedra fundamental de la Iglesia para lo que el Obispo ordenó que se desbaratara la portada y baluartes que eran de cantería, *contra el común sentir. Se llegó a proferir expresiones contrarias* -anota el cronista- *lo que motivó que se llevara a la cárcel a un clérigo que al ver desatar edificio tan costoso y admirable, había proferido con poca advertencia, algunas razones lastimosas.* Se allanó todo el espacio y ámbito excepto la bóveda y los cuatro pilares, construyéndose los otros de los extremos y contorno con los muros que formaron el cuadro mayor de la iglesia, metiéndose un tanto el muro de la derecha, lado sur de la fachada, rompiendo la escuadra para no invadir la calzada, que ya era estrecha. Se le hizo una portada y fachada de tres grandes arcos, algo escuálidos y muy llenos de las dudas y febleces de la arquitectura provinciana de esta región tan castiza más que por entonces se teñía de *arequipeñismo.*

En la larga carta que Fr. Bernardo escribiera en 28 de Mayo de 1732 a S. M. se encuentran algunos detalles pertinentes a su arquitectura. Extraemos lo que a la misma arquitectura se refiere. *Con este beneficio y providencia de la misericordia divina, he seguido el interior y exterior de piedra de sillería, imitando la de la Iglesia Catedral y en su arquitectura dórica lo que estaba fabricado en el Triunfo por los españoles antiguos, sus cimientos profundísimos, las paredes de grueso la que menos de tres baras, y en su figura cuadrada, quedando en medio lo fabricado por los españoles con cuatro naves y dos*

[36] *Incepta:* arcaísmo; por comenzada, empezada. Inceptar, el que empieza.

presbiterios, uno para los curas de españoles, otro para los de indios con bautisterio, coro, sacristía, sala capitular, y cuarto en que duerman o habiten los curas o sus tenientes para comodidad y prontitud para administrar de noche los sacramentos a los enfermos todo con capacidad competente, y la de la Iglesia de ciento treinta y seis pies de largo, y de ancho ciento y quince; aditamento de la iglesia catedral que no le he visto en las de España, Francia, Italia, ni en Roma...

Mientras se hacía la obra, que duró dos años y medio en ejecutarse, el Obispo Serrada propuso se advocara a Santa María del Triunfo o La Cruz de la Victoria, ya que en ella se guardaría la que trajo Pedro de Candía, o también del Cristo de los Temblores o de la Buena Muerte, que *según se determinase por el Cabildo* -dice Serrada-, y *por mí, cuando se concluía la fábrica. El nombre de El Triunfo prevaleció* [37]...

El monumento fue retirado y al fondo de la iglesia se levantó un nuevo retablo, todo de piedra, por los años de 1766 *a* 1768 por encargo del Obispo D. Manuel Jerónimo de Romaní.

En los dos arcos ciegos de la fachada se aplicaron las dos placas alusivas a la aparición de la Virgen para apagar e impedir el incendio de las techumbres del viejo templo y la de la intervención de Santiago Apóstol, que guió a los soldados hasta la conquista de la fortaleza de Sacsahuaman con la consiguiente derrota de Manco y el suicidio de un famosísimo general que la tradición ha recordado con el nombre de Cahuide[38].

ARQUITECTURA Y ARCAÍSMO

Este capítulo termina la serie de tres que se refieren a la edificación de la Catedral del Cuzco. No quedaría completo el cuadro si no presentamos un aspecto del ambiente urbano y de las tendencias edilicias en ese siglo XVI, en la gran ciudad del Cuzco que fue soca de grandes hechos artísticos en el siglo siguiente.

Los primeros años de la fundación española del Cuzco no fueron muy propicios para la gran arquitectura del renacimiento. En realidad, durante más de cinco lustros, hasta bien avanzado el medio siglo XVI, muy poco se había hecho en esta ciudad que mereciera el nombre de tal.

[37] Archivo de Indias, Lima, 526.
[38] Sobre Cahuide véase *Cahuide no existió,* en la Colección *Los pequeños grandes libros de Historia Americana* (Ensayo por D. Fco. A. LOAYZA), Lima 1944. Serie I. Tomo VI.

Los españoles, en primer lugar, habían encontrado una ciudad bien hecha. Era el Cuzco, a pesar de sus calles, angostas algunas, población bien conformada y con comodidades de higiene que pocas podían en España, igualar. Cieza de León que la visita a poco de conquistada, dice *que debió ser fundada por gente de gran ser* (Cap. CXII).

En diversas partes nos dice el mismo cronista *que en ninguna parte de este reyno del Perú se halló forma de ciudad con noble ornamento sino fué este Cuzco que era la cabeza del Imperio de los incas y su asiento real.* En otro: *Y como estos incas fueron tan ricos y poderosos, algunos destos edificios eran dorados y otros estaban adornados de planchas de oro*[39]. La sólida construcción de sus edificios es la que permitió a los españoles aprovecharlos y fincar sobre ellos; es por eso mismo que aun ahora subsisten los edificios coloniales cimentados con los arcaicos muros de los templos y palacios del incario. Sobre Coricancha levantó su templo, la orden de Predicadores de Santo Domingo; las capillas del Sol, de la Luna y las estrellas, aun sirven como piezas del Convento; y soporta el muro encurvado de los andenes sagrados que miran al Huatanay el ábside de la monumental iglesia, tan firmemente asentado uno y otro que allí están desafiando los años...

Nos dice Cieza a este respecto *pues de armar cimientos y fuertes edificios ellos lo hacen muy bien y ellos mismos labran sus moradas y casas de los españoles.* La mano de obra de los canteros indígenas y los métodos consuetudinarios fueron aprovechados por los nuevos dueños por algunos lustros mientras se extinguía la generación de maestros canteros incaicos y se adaptaban sus descendientes a los nuevos métodos de la mezcla de cal y arena.

Una gran Plaza la adornaba, entre otras muchas más pequeñas que estaban diseminadas en su ámbito. Era ésta la que cruzaba por su comedio el sagrado riacho del Huatanay, dividiéndola desde el tiempo de los Incas en dos mitades con destinos bien señalados, la de Huacaypata, ritual, y aristocrática, y la de Cusipata, que servía para las grandes juntas del pueblo. Observemos cómo los incas daban a esta plaza un nombre que significaba bien el propósito de aquellas congregaciones multitudinarias. *Cusipata* expresa en lengua quechua, lugar de alegría; no concebían reuniones de su pueblo si no era para el regocijo, el jolgorio, o la alegranza por sus bailes y músicas, sus procesiones, ágapes y sus joviales ebriedades; y los españoles mantuvieron su nombre de *Regocijo* desde los primeros años.

[39] MARCOS JIMÉNEZ DE LA ESPADA. *Relación del Sitio del Cuzco y Principio de las Guerras Civiles hasta la Muerte de Diego de Carbajal.* (1535-39). Libros Españoles raros y curiosos. Tomo XIII.

En aquella plaza principal estaban los mejores edificios. Estaban los aposentos del Ayllo de Viracocha, en una elevada plataforma o *andén,* aprovechado uno de ellos para instalar la iglesia mayor -y en cuyo sitio permaneció como acabamos de ver- hasta el año de 1654, es decir, ¡ciento veinte años! ... Yachahuasi, o el *colegio* de Pachacutec alcanzaba con sus grandes habitaciones hasta la misma Plaza. En una de las casas se guareció Hernando Pizarro cuando Orgoñez, Capitán de Almagro, y su gente, entraron al Cuzco traicionando las treguas pactadas y lo buscaban para apresarlo. Era *el aposento donde estaba Pizarro* -nos dice el autor *Anónimo- grande como una iglesia, y edificada a la manera de indios.* Uno de estos aposentos, que vió desbaratar Garcilazo de la Vega, para hacer una calleja intermedia[40] tenía hechos sus muros de cantería *ricamente labrada.* También estaba el palacio de Huayna Capac, que como nos lo describe Pedro Sancho *era su puerta de mármol blanco y encarnado y de otros colores;* y al frente, algo apartado, sobre la plaza, Suntur Huasi, que era *casa aventajada y* cuya arquitectura de planta circular era distintivo de suntuosidad en la edificación de los incas. En un ángulo de esta misma plaza, de donde arrancaba el camino al Collao, asomaba la Casa de las Escogidas, o *Aclla huasi,* con sus muros de un delicadísimo y original aparejo, en hiladas que iban reduciéndose a medida de su mayor elevación. Y entre ambos edificios que acabamos de señalar, Amarucancha o Casa de Huayna Capac, y la casa de las Vírgenes del Sol, partía la calleja estrecha, pero no menos importante que conducía hasta los andenes del Coricancha, el Templo del Sol, el cual, como se ve, no estaba en la Plaza Principal en donde sólo se juntaban los palacios de los ayllos reinantes, sino en lugar más apartado como alejándolo del común y ordinario.

Cuzco, con sus calles en cruz, que es lo que asombra a los secretarios de D. Francisco Pizarro, y así lo señalan en sus crónicas e informes; con sus casas principales *pintadas y labradas de piedra o con sus muros de piedra y adobes,* todo induce a los españoles a conservarla tal como la encuentran. Y, que la distribución de los solares a que tienen derechos los conquistadores, *se haga con concierto y orden* de modo que cada solar se acomoda lo mejor en sus medidas a los que ya existen; pues fue acuerdo del Cabildo *que por cuanto la mayor parte de los solares que se han repartido en esta ciudad ha sido en lo edificado que los indios naturales tenían antes de ahora, en los que hay muchas cuadras y corrales que tienen más de los dichos doscientos pies que tenemos asignados y señalados por un solar, y otros que tienen menos por manera que no se pueden dar los dichos doscientos pies juntos en algunos solares sin daño y perjuicio de algunos*

[40] La que es hoy la calle de Procuradores.

vecinos y sin dañarse a otros solares que ya están por nosotros dados y señalados, ordenamos y mandamos que en tal cuadra o cuadras que tuvieren más de dichos doscientos pies, si buenamente y sin dañarse otro solar no se le pudiera cumplir a los dichos doscientos pies, ordenamos que se cumpla a lo largo lo que falta en ancho, etc.

Y como en todos estos aposentos aun quedaban multitud de indios que desde remotos tiempos habitaban sus ayllos o familias, o en otros las vírgenes o Escogidas del Sol, dispuso igualmente el Cabildo, considerando lo per judicial que podía ser para los españoles mortificar a sus recién conquistados sujetos, *por el desasosiego que los acometería y se rebelasen del servicio de su Magestad, contra los españoles que en esta ciudad están,* ordenó *que ningún vecino ni otra persona admueva ni edifique, haga ni deshaga bohío ni pared de las casas, etc...*

A poco de instalado el Cabildo sobreviene el sitio del Cuzco con la rebelión de Manco II, cuyas huestes incendian las techumbres de la casi totalidad de las casas, cuidando de no destruir los aposentos de Coricancha, de Pachacutec o de Colcampata, pues los querían reservar para cuando la victoria sobre los sitiados, celebrar en ellos sus festejos, y como declaraba el general de ellos, Tey Yupanqui, *quiero entrar hoy en el pueblo y matar todos los españoles que están en él, y tomaremos sus mujeres, con quien nosotros nos casaremos y haremos generaciones fuertes para la guerra*[41].

No creo que sea necesario señalar las otras causas que casi en seguida siembran el comprensible desasosiego y la intranquilidad en el vecindario, poco propicias para emprender alguna obra mayor. Las insurrecciones y rebeliones de Gonzalo Pizarro, de Diego Centeno, las batallas de Huarina y Jaquijaguana, la entrada de Hernández Girón y otros sucesos no menos alarmantes. Igualmente, por ese entonces se descubren las riquezas de Porco y las minas de plata de Potosí. Poca es la moneda circulante, como nos lo dice el Inca Garcilazo de la Vega; todo se hace a trueque y a grandes precios que son la natural consecuencia de la súbita riqueza de sus pobladores: Mancio Sierra se ha jugado a la suerte de un golpe de dados la riquísima efigie del Sol, enorme disco de purísimo oro que adornaba el salón de su templo y que le correspondió al capitán conquistador, en el reparto del tesoro del Cuzco.

Eran escasos aún los artífices españoles que habían arribado a estos lugares; y el conquistador, para sus más urgentes trabajos de edificación, recurre al artesano aborigen. Lo más común es abrir una puerta o cubrir un aposento; y muchos de los viejos obreros lo hacen empleando los métodos consuetudinarios, utilizando los rollizos maderos que se recubren de paja rústica o se modifica el

[41] MARCOS JIMÉNEZ DE LA ESPADA. *Op. Cit.*

vano de la puerta principal rehaciendo el dintel y los quicios labrando las piedras poligonalmente como no hacía poco aún, lo ejecutaba para sus anteriores señores.

Garcilazo nos cuenta, lamentándose que muerto y enterrado Juan Pizarro en la capilla mayor de la Catedral, *que no se le pusiera letra alguna que fuera razón ponérsela cual la merecía* sobre la gran loza de piedra azul de la sepultura que así *debió de quedar por falta de escultores, que entonces y por muchos años después no usaron en mi tierra de cinceles sino de lanzas, espadas y arcabuces*[42]. De modo que, en primer lugar, el éxodo a mejores lugares más promisores de rápidas fortunas -tan rápidas como las del reparto del Tesoro del Cuzco- cuanto más tranquilos de guerras y contiendas, la falta de moneda, una ciudad hecha, son causas que abundan para propender a esa pasividad y esa modorra.

Andaban aun algunos buscando tesoros que la leyenda decía ocultos en las entrañas de la tierra o en los muros de los palacios Incas. Así, en la queja que los Yanaconas del Monasterio de la Merced interponen ante el Visitador general D. Ordoño de Valencia, en 1572, confiesan que *en tiempos pasados, los frailes de dicho convento, tiempo de dos años, les mandó que buscasen entierros e plata e guacos, en la plaza desta ciudad*[43].

Hasta 1570 la vida urbana del Cuzco languidece aunque no faltan acaudalados vecinos. ¿Acaso para comprar el sitio en donde los franciscanos habían de levantar su monasterio, no pagó Fr. Juan Gallegos, y en barras de plata, el equivalente de veinte y dos mil doscientos ducados a Juan Rodríguez Villalobos, y, poco tiempo después, en 1555, otro fraile de la misma Orden, Antonio de San Miguel, no logra en el breve término de cinco horas, que demora en recorrer las casas de sus principales vecinos - previos largos y conmovedores sermones- treinta y cuatro mil doscientos ducados para la fundación del Hospital de Indios? Devoción y Caridad en estos dos hechos que singularizan al conquistador español.

Esta situación de apocamiento perdurará hasta la presencia del Virrey D. Francisco de Toledo. Sobre la situación del Cuzco, el mismo Virrey se encarga de dárnosla a conocer en muchos de sus documentos. En sus *Ordenanzas, para la obra de la Catedral*, dice, *que se concluya con el menor daño y perjuicio que fuere posible... considerada la baja que en esta ciudad ha estado todo y la pobreza en que la hallo.*

[42] GARCILAZO DE LA VEGA. *Comentarios Reales*, II Parte. Cap. XXVI. Lib. II.
[43] V. P. BARRIGA. *Los Mercedarios en el Perú.* Tomo II. Cargos que hacen los Yanaconas de la Merced del Cuzco ante el Visitador D. Ordoño de Valencia.

Con Toledo se alientan las obras, y especialmente las eclesiásticas. Los dominicos han iniciado la construcción de su Convento a la par que los PP. Franciscanos. Don Toribio de Bustamante ha contribuido grandemente a la fabricación en este último; *de todo punto acabado, con ornamentos y lo necesario para el culto divino, el mas acabado en sus labores porque está toda la enmaderación de la iglesia, puertas, y ventanas y las capillas de cedro finísimo traído de la provincia de Vilcabamba* nos informa don Baltazar de Ocampo en su *Descripción y sucesos históricos de la provincia de Vilcabamba.* Cada uno luce claustros claros y amplios. En el primeros, los arcos de los claustros se encuadran en listeles mudéjares y su cornisa se adorna de puntas de ladrillo; en el otro, las columnas de fustes lisos de cantería descansan en un podio y sus plintos se decoran con hojas que unen sus ángulos con los toros de las bases áticas que tienen todo el sabor de los antiguos claustros de Ávila y Galicia.

Igualmente los mercedarios se han resuelto a transformar su modestísima iglesia que desde 1535 habían edificado y en donde se guardaban los restos del adelantado D. Diego de Almagro, en otra de mayor envergadura para la que utilizan sus yanaconas (hombres y mujeres) para traer pesados maderos desde Chinchaypuquio, Pumacurcu en Pisac, Quiquijana, Calca, Chincheros, Muena, Capi, y *provincias de los Andes;* piedras desde la Fortaleza de Amaro (que así se conocía también a la del cerro dé Sacsahuaman), algunas labradas en fustes de columnas; diez mil tejas de Paucarbamba; Chacuacari, [sic] Cucutcalla y de la Parroquia de San Sebastián en donde quedó la tradición de ser las mejores, y en donde aún se labran buenas; doce mil varas desde el tambo de Cusuchiri para hacer *quijanas*[44] *de caña para cubrir la iglesia;* ladrillos y cal desde los arrabales de la ciudad en donde estaban los hornos, y *rehaciendo el caño de agua que viene de Piccho cuyos* derechos compraron en 1552 a Diego Girón, para abastecer al Convento y que se depositaba *en una piedra grande traída desde la fortaleza, que labraron a manera de arteza para recoger el agua y se ocuparon en ello diez indios tiempo mes y medio.*

Pero quienes reciben más apoyo del Virrey son los PP. de la Compañía de Jesús. Han adquirido el solar de Amarucancha que había sido obtenido en el reparto de 1534 por Hernando Pizarro, pagando por él 12.500 pesos. En 1571 comenzaron una primera iglesia, pequeña al decir de los cronistas de la época, la cual fue erigiéndose con cierta lentitud por las dificultades que se encontraron al hacerse las fundaciones; el terreno era húmedo y con abundantes floraciones de

[44] No existe esta palabra en diccionario alguno, por ser, sin duda, un modismo. En mi opinión, la quijana era un atado; y recibía este nombre derivado del quechua *quijani* que quiere decir *atar corto.*

agua. Pero, vencidas estas tareas, la obra se adelantó al punto que se inauguró solemnemente en el año 1597. Caracterizaba esta edificación un techo a dos aguas, con armaduras de gruesos maderos de cedro traídos desde Amaibamba y su entablado estaba revestido de *planchas de plomo derretido y tendido en lienzos de angeo a la manera de Flandes.* En todas estas obras intervinieron artífices de la misma Urden, entre ellos el P. Juan Ruiz, arquitecto, a quien le cupo dirigir la portada principal que daba a la Plaza *labrada de sillería perfectísima con mucha cantidad de columnas y pilares grandes y pequeños con sus basas y capiteles, pedestales y cimborrios y a los lados sus encajes y asientos para santos de bulto todo de cantería ricamente labrada y todo con tanto primor y arte* -escribe el P. Antonio de Vega, S. J., en 1600- *que en todo el Perú, de barra a barra no hay obra que la iguale.* Su interior mereció más adorno aún; y un retablo, el mayor, hecho por mano del P. Juan Mosquera, se ostentaba con muchas cenefas por las partes de abajo y por las de encima cartelas con sus letreros y rulos en los que figuraban sentencias de la Sagrada Escritura, con esmaltes y colores muy finos.

Si nos atenemos a lo que escribe el P. Vega *a juicio de los entalladores y pintores y buenos oficiales del reino es la obra más grave y hermosa y de más primor que hay en todo él, en bultos, imágenes, vista, autoridad, pincel y proporción. Esta en medio dél, ricamente pintada la trasfiguración del Señor, de pincel, que es la advocación de nuestro templo.*

También el P. Mosquera trabajó con todo primor el púlpito *que es el mejor y más curioso, ricamente labrado de mil molduras y lazos de mil diferentes maderas que hay en los Andes.*

Así, mientras los jesuitas en vez de embovedar la nave de su iglesia cual correspondía a sus gustos romanos y barrocos, empleaban los techos tijerales añorando los métodos y procedimientos de los flamencos; no abandonan la tradición española de Castilla la Vieja, o de Asturias o de León, los franciscanos y dominicos, haciendo sus claustros austeros, de columnas cilíndricas, de piedra bien labrada, con los arcos y sobrecajas de cal y canto, con pretiles de piedra y con sus molduras livianas, pero con listeles mudéjares que encuadran los arcos, aunque no falta en uno u otro, la rosca moldurada de abolengo gótico.

Eran estas arquitecturas tradicionales como si aun durmiese quietamente en la inspiración, el sentido de arte de los viejos y austeros monumentos de Castilla o de las puras y sencillas construcciones enjalbegadas del Levante.

Y en cuanto a las casas solariegas, los primeros españoles se alojaron en los viejos palacios de los aborígenes como tantas veces lo tenemos dicho, utilizando sus espesos muros de cantería, levantando sobre ellos algunos de

adobe, techando sus cuadras y principales con techumbres de tijera y entejándolos sobre gruesas capas de paja seca, que en lengua de la tierra llaman *ficho* y que entonces, en algunos escritos se calificaba de *yerba seca que llaman cortadera.* Más de una vez la adaptación pecaba de simplicidad y apenas si se rompía ese ritmo de rusticidad y fortaleza. Todo era simple, con gran aire de seguridad y algún adorno en los capiteles que más tiraba a románico que a renacentista y con entablamentos en los que el ladrillo hace el ataurique, a guisa de friso.

Por el año de 1570 una de las mejores casas es la que ocupa el Virrey Toledo durante su permanencia en el Cuzco. *Palacio donde el Sr. Don Francisco de Toledo vivía que son las casas de Don Tristán de Silva y Guzman y de Don Juan Pancorvo Celiorigo* -Cillorico, lo llama Garcilazo, y dice que fue su condiscípulo-, *vecinos de la dicha ciudad del Cuzco, que son las mayores casas y más principales de la dicha ciudad como podrá dar razón a V. E. el señor doctor Alonso Pérez Marchan, Presidente de Guadalajara, que vivió en una de ellas.* Esto nos lo cuenta Don Baltazar de Ocampo en sus tantas veces mencionada *Descripción de la Provincia de Vilcabamba.* Estas casas estaban en la Plaza Mayor, ocupaban el solar que había sido de Francisco Pizarro (hoy Portal de Panes) traspasado en los primeros días a D. Juan Pancorvo, pues Pizarro no tuvo ocasión de fincar en el; Pancorvo lo cedió transitoriamente a los PP. Franciscanos hasta que falleció aquel y mudándose éstos a su nuevo sitio, lo heredaron los Pancorvo Celiorigo.

No eran pues, sin duda, aquellas casas solariegas que Cieza de León comentaba *muy buenas y torreadas, cubiertas de teja,* las de patio con portales, amplias y cómodas que harían decir más tarde, de una de estas a Fr. Reginaldo de Lizarraga, cuando escribe su crónica a fines del siglo *que las casas de los españoles por la mayor parte son sombrías, si no es la del Capitán Diego de Silva que la labró alegre.* Como esta serán todas esas otras que aún quedan en pie y cuya construcción se inicia en el último decenio del siglo. Es verdad que unas se destruyeron por el tremendo terremoto que asoló la ciudad en 1650, pero quedan huellas de algunas, y de muchas, sus grandes patios y sus arquerías. En esas casas que se edificaron a fines del siglo XVI observamos la característica mudéjar de la entrada del zaguán al sesgo con el patio, como para una más fácil defensa y una protección a lo indiscreto desde la calle, que no siempre podía estar cerrada la puerta cancel. Una de estas casas, la de los *cuatro Bustos,* es característica por esta entrada. Otra también, la conocida bajo el nombre de *Casa del Almirante.* Son monumentos señalados multitud de veces y descriptos detalladamente que me libran de una descripción más prolija. Básteme señalar para esta glosa, que en las portadas reconstruidas con la mayor parte de sus

elementos arquitectónicos después de 1650, se estampa con todo su arcaísmo el plateresco hispano del último período compuesto y trabajado con cierta impericia. Motivo sin duda, aquella razón que nos da Garcilazo: carencia de escultores y canteros españoles lo que lleva a recurrir muchísimas veces a los artesanos indígenas que trabajan bajo la supervigilancia de un maestro ibérico, que recuerda lo visto en su tierra o teniendo a la mano, la imagen de algún libro de arte, alguno de los editados en España, a medio siglo XVI, que alcanzaron a llegar a estos lugares.

Son varios los nombres de esos indios que podríamos traer a colación. Tal Juan de Guaman, carpintero, que en el pueblo de Michica, junto a Pucyura, trabaja los maderos para la techumbre de la Iglesia y Convento de la Merced hasta el año de 1571; o Juan Antonio, que en 1569 labra una portada en el *andén* de una de las casas de la ciudad[45].

Otras portadas que aun quedan en los viejos muros incaicos como engarzadas en la sólida construcción secular, con muy extraña armonía, pero sin desentono, nos muestran un arcaísmo artístico aun más remoto y con sus resabios de gótico. Un vano adintelado, con baquetones que arrancan desde las basas y sin más interrupción que un tosco capitel con sólo bosel y escocia, todo es en su decoración -como nos dice el Profesor D. Enrique Marco Dorta- la cardina típica del gótico, en la puerta de una casa en la calle de Santa Catalina Ancha. En otra, en la de Santa Catalina Angosta, en el antiguo Barrio de Hatun-cancha, casa que fue del Conquistador D. Diego Maldonado, vemos un dintel con ménsulas renacentistas, y en las caras de las piedras de sus jambas que las soportan, un surtido de rosetones en bajo relieve, que nos recuerdan las obras de Diego de Siloe. Las rosetas platerescas, en alto relieve, en el Palacio de Hatunrumioc, en cuyo muro se enclava la piedra *de los doce ángulos; o los* telamones y cariátides en otra, que actualmente sirve de entrada a una sala de cinematógrafo, se copian de una de las láminas que ilustran la traducción castellana del *Tercero y Quarto Libro de Architectura* de Sebastián Serlio, publicada por Villalpando en 1563, confirmando lo que decíamos anteriormente[46].

No debemos olvidar, para justificar todo esto, que la conquista y colonización fue una obra popular. Las *grandes empresas de España fueron y han sido siempre obra popular. Todos los historiadores que han profundizado el alma y ambiente españoles están de acuerdo en este gran factor del pueblo en la*

[45] *Concierto ante Ant[oni]o Sánchez,* fol. 77, vta., 19 de Enero 1569. Documentos Notariales que se guardan en el Archivo del DR. ZAMBRANO, del Cuzco.
[46] DIEGO ANGULO IÑIGUEZ y ENRIQUE MARCO DORTA. *Historia del Arte Hispano Americano.* Tomo I.

obra de España. Así escribe Américo Castro en su obra *España en la Historia*[47]. Y *los* más pequeños hechos que acabamos de describir así lo confirman una vez más, sumándose a los que los historiadores de fuste y escritores eruditos ya tienen señalado. Y en esto de la arquitectura del Cuzco hay una paradoja renacentista. Hay una tradición austera e hispanocristiana al mismo tiempo que la modernidad barroca -alegre y exuberante- más humana, se atisba. El románico español estuvo profundamente arraigado al alma española y siguió arraigado en el artífice de arquitectura en América hasta bien entrado el siglo XVII. Pero al mismo tiempo cierto sentimiento mudéjar coloreaba las pesadas formas y los ambientes severos y magníficamente simples de la arquitectura castellana. No un paralelismo de cauces sobre el que zigzagueaban los sentimientos sino como los hilos de una cuerda, entretejidos. Agilízase la austeridad con el color, que lo uno es armadura que se enraíza y lo otro revestimiento que recoge y refleja. Y en todo esto se me figura el Quijote como inacabable y perpetua encarnación del espíritu hispano: lo uno es la esencia, profunda y arraigada, la fuerza impulsora y valiente; lo otro la forma, la alegría y el holgar después de la faena; es en el mismo Quijote, los encantamientos y los ensueños. Nosotros podemos hallarlo y desentrañarlo en nuestro arte hispano-americano: hay una suma y armonía de estas dos actitudes. Cauce que discurre a ratos oculto a los rayos del sol y luz de la vida, a ratos mostrando su agitación a sus esplendores y claridad, como aquel Guadiana cuyas fuentes misteriosas y su interrumpido cauce, es en esto españolísima figura de lo que digo.

Pero sobre todo esto del Cuzco hay aun mucho por desentrañar. Y el tema de la Catedral y su obra son singular égida para guiarnos en el dédalo del arte virreinal en la serranía peruana. Laberinto, pero no enredo, al que sólo podemos entrar a conocer su secreto con el hilo de una Ariadna cariñosa y voluntaria.

El cúmulo de notas reunidas para investigar esto de la iniciación de las obras de la gran Catedral del Cuzco y otras más que se vinculan con los maestros que intervinieron sucesivamente en la edificación de la que actual mente se yergue sobre los andenes de Viracocha, nos han abierto una lumbrera en lo que a la intervención del maestro extremeño D. Francisco Becerra haya tenido en esta, y al mismo tiempo en la de Lima. ¿Qué influencias aportó Becerra en estas dos obras? ¿Hasta qué punto recogió Becerra las influencias de otros maestros que habían trabajado en estas dos iglesias, en Lima y en el Cuzco, para proyectar unas catedrales de cinco naves? ¿Qué ha quedado de lo que Becerra proyectó por orden del Virrey D. Martín Henríquez y de lo que estuvo tan ufano, y hasta orgulloso, al punto de reclamar un título de Maestro Mayor por Cédula Real? No

[47] AMÉRICO CASTRO. *España en su Historia.* Ed. Lozada. Buenos Aires. 1948, p. 40.

sólo es un capítulo, sino varios, los que están preparándose. Los anuncio desde ahora a los estudiosos de nuestro arte virreinal, lectores de estos *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas de la Universidad de Buenos Aires.*

EMILIO HARTH - TERRÉ
Universidad Católica de Lima.

LISTA DE LAS ILUSTRACIONES

1.- La Iglesia Catedral del Cuzco flanqueada de las dos iglesias de El Triunfo y La Sagrada Familia, a derecha e izquierda, respectivamente.
2.- La Iglesia de El Triunfo que se erigió en el solar que fué templo de Viracocha, y que ocupó la primera iglesia catedral del Cuzco.
3.- La Iglesia de La Sagrada Familia cuya arquitectura se inspiró, por simetría, en la de El Triunfo (1723-35).
4.- Casas edificadas en el siglo XVI, en el solar de Yachai-huasi (Coracora), solar que fue de Gonzalo Pizarro. Entrada a San Cristóbal que aparece a media altura del cerro, en el ángulo de los portales.
5.- Vieja portada española en muro incaico. En ésta, el muro es del Inca y el dintel español.
6.- Otra de factura española con piedras tomadas de viejos dinteles incaicos.
7.- La portada del Colegio de las Nazarenas, con sus grifos tenantes del escudo de la orden. Viejo muro en el que se percibe la obra nueva en tiempos del español pero con manufactura indígena. Se aprecian las suturas.
8.- En esta portada se aprecia mejor la obra del artesano indio adaptada a la conveniencia del español de un segundo piso, con su ventana y dintel blasonado.
9.- En ésta del colegio de las Mercedes, se encastra en el viejo muro incaico una portada española con tres viejos dinteles y dos columnas de fuste espiral que aspira a columna torsa.
10.- En ésta, el alarife español utilizó los cantos prehispánicos reajustándolos malamente alrededor de una portada trilítica.
11.- Aquí la auténtica puerta del tiempo de los Incas en la que sólo los batientes de la puerta son españoles.
12.- Y en ésta, en la propia portada aborigen, sólo se altera el dintel, con unos canecillos renacentistas para poder soportarlo mejor pues resultó corto...
13.- Esta portada del siglo XVI, muestra su plateresco en tratamiento arcaico, descompuesto su orden por ser el resultado de un ajuste después del terremoto de 1650.
14.- En esta otra el plateresco se deja entrever en las rosáceas muy llenas de un sabor escultórico a lo Diego de Siloé.
15.- Esta otra portada, de inspiración pareja a la anterior, también recuerda a Siloé.
16.- La conocida portada de Los cuatro Bustos.
17.- Portales de un patio cuzqueño con las enjutas adornadas con baquetones y sus medallones con bustos en altorrelieve, obra del siglo XVI.
18.- En la calle de Loreto o de Amarucancha, esta portada de sencillos elementos de un plateresco de tratamiento muy primitivo, se incrusta en el viejo muro de Acllahuasi.
19.- Portada en esquina con su columna, a quisa de agímez y cuyo capitel románico nos refiere el arcaísmo de la arquitectura española en el siglo XVI, en el Cuzco.
20.- La vieja calle incaica no ha sufrido trasformación en su latitud y sobre los muros del Inca se levantó el adobe hispano.

Fig. 1

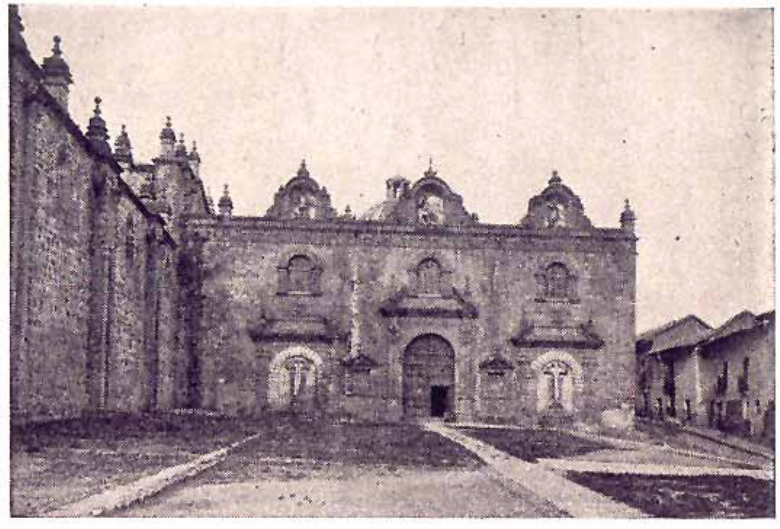


Fig. 2

Fig. 3

Fig. 4

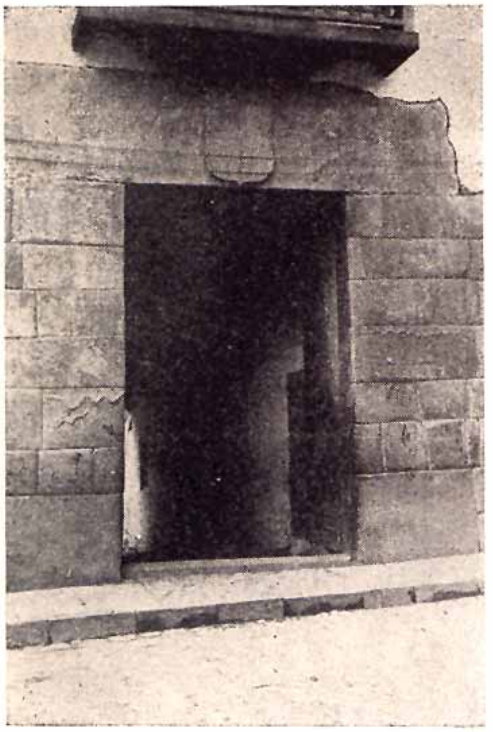


Fig. 5

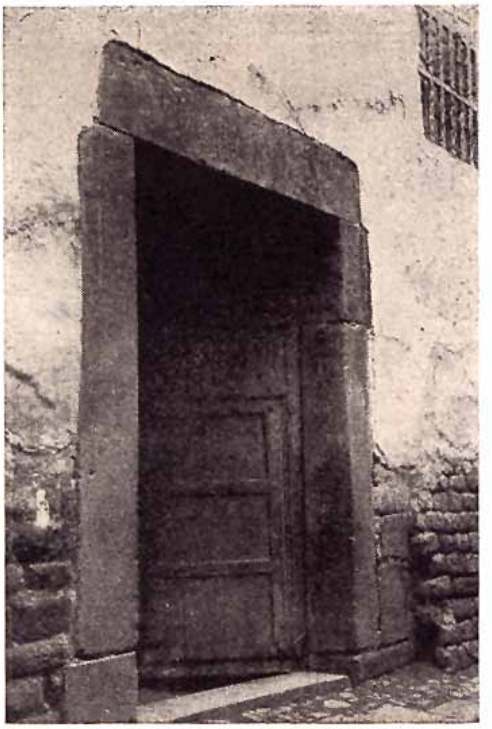


Fig. 6

Fig. 7

Fig. 8

Fig. 9

Fig. 10

Fig. 11

Fig. 12

Fig. 13

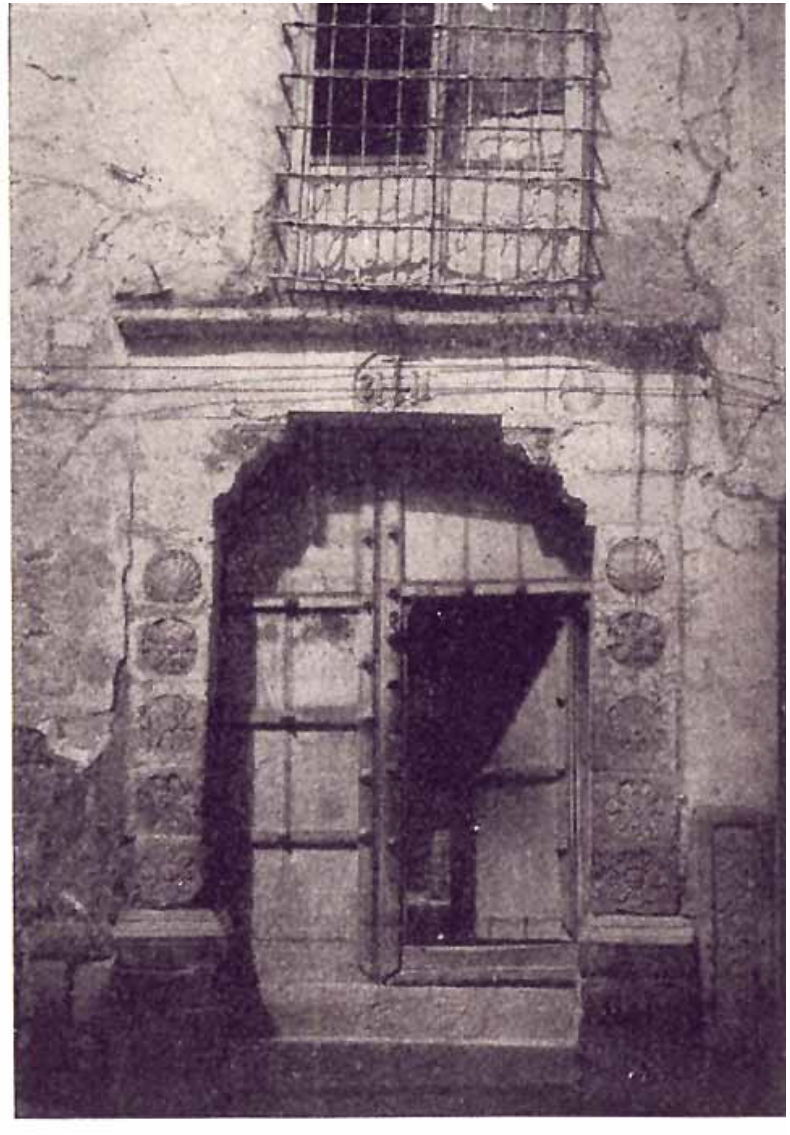


Fig. 14

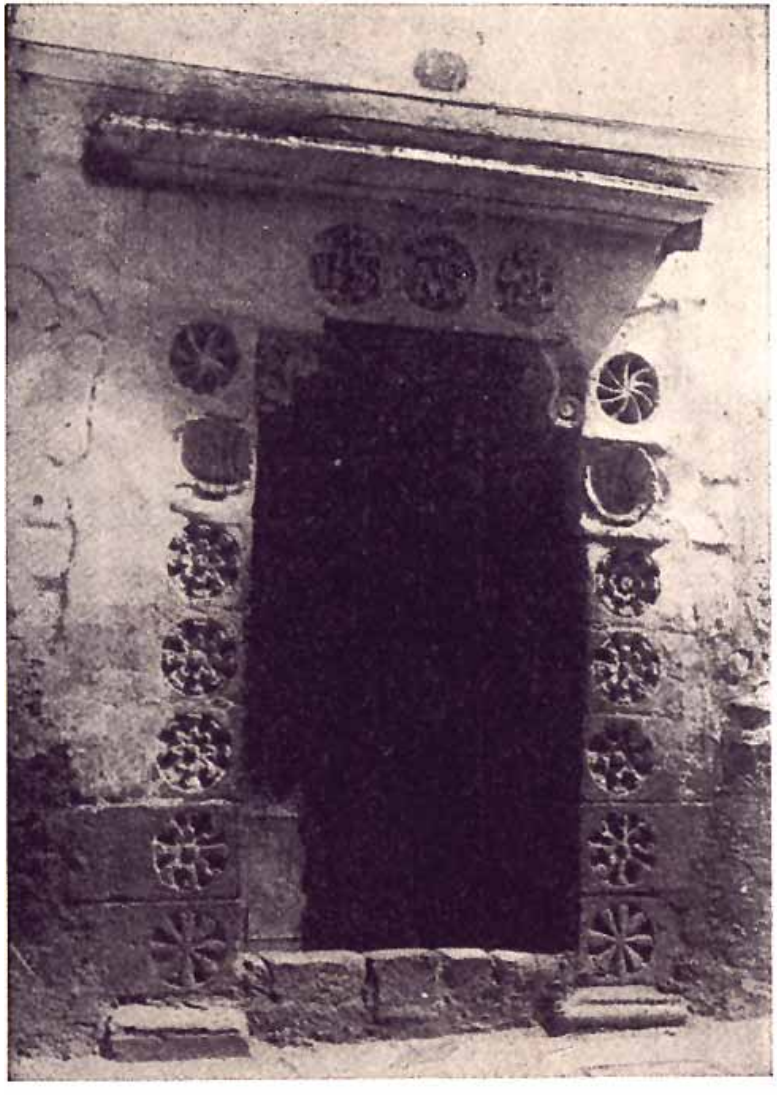


Fig. 15

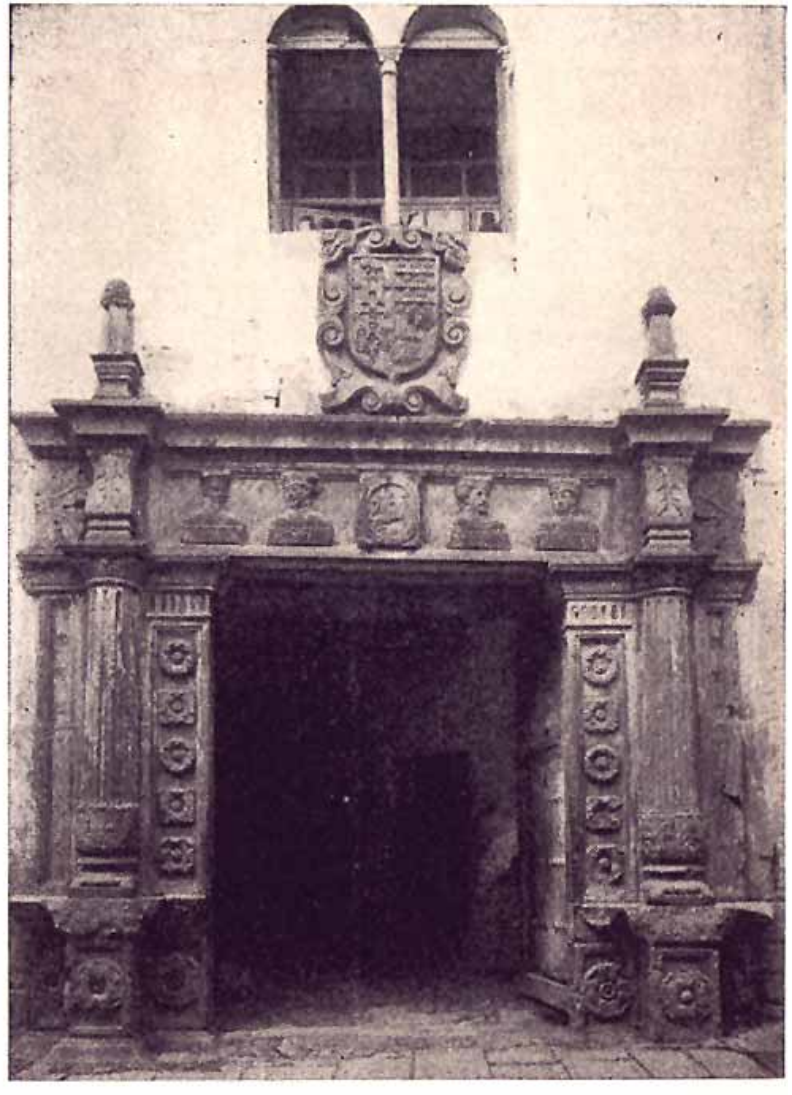


Fig. 16

Fig. 17

Fig. 18

Fig. 19

Fig. 20

El Palacio de los Virreyes de Bogotá.

Un proyecto fracasado.

El palacio que habitaban los virreyes de Nueva Granada, en Santa Fe de Bogotá, se hallaba en estado bastante ruinoso al mediar el siglo XVIII. La tradición local aseguraba[1] que el edificio había sido construido en una fecha muy poco posterior a la fundación de la ciudad acaecida en el año de 1539. Es indudable que la antigüedad del palacio no se remontaba a una época tan lejana, pero sí es muy probable que buena parte de él datara del siglo XVI.

En 1583 se hicieron en el edificio algunas reparaciones, cuya tasación corrió a cargo del maestro albañil Antonio Díaz, uno de los que habían intervenido en la colocación de la primera piedra de la catedral, el 12 de marzo de 1572[2]. Por aquella fecha sé construyó -dentro del recinto del palacio la cárcel, cuyas obras se terminaron en 1585 y fueron tasadas, en lo concerniente a sus respectivos oficios, por los maestros cerrajeros Victores del Castillo y Francisco Díaz, los carpinteros Pedro de la Peña y Bartolomé de Moya, y los albañiles y canteros Juan del Hoyo y Antonio Díaz. Consta que la cárcel nueva tenía, además de la sala del alcaide, once aposentos con sus rejas correspondientes. La administración de la obra estuvo a cargo de Francisco de Hernán Sánchez, que actuaba así en su calidad de *obrero mayor destas casas reales.* Era además armero mayor del Nuevo Reino de Granada y el encargado de *rexir y concertar el*

[1] AGI: Santa Fe, 577-A.
[2] FLORES DE OCÁRIZ: *Genealogías del Nuevo Reino de Granada* (Madrid, 1674), I, 131.

relox que en aquellos tiempos marcaba a los santafereños el lento discurrir de las horas[3].

En el costado meridional de la Plaza Mayor, en toda la manzana comprendida entre las actuales carreras 7° y 8° y la calle 9°, el Real Palacio, formado por un conglomerado de construcciones de distintas épocas, comprendía, además de la vivienda del Virrey, las oficinas de la Audiencia, las Cajas Reales, la fundición de Moneda, el cuartel de infantería, los almacenes de bulas y papel sellado y los que servían para guardar las especies (mantas, lienzos de algodón, alpargatas, etc.) en que los indios pagaban sus tributos.

El Virrey don Pedro Messía de la Cerda, viendo el estado ruinoso del palacio, intentó, repararlo, pero, después de haber gastado con poco fruto más de cuatro mil pesos, comprendió que sería más conveniente hacer un edificio de nueva planta y así lo comunicó a la Corte por carta de 17 de febrero de 1764, añadiendo que la fábrica podría costearse con el producto de la venta del tabaco. En octubre del mismo año reiteró su informe y en junio de 1765 el Consejo de Indias manifestaba que, antes de informar sobre el asunto era preciso que el Virrey enviase los planos del nuevo edificio que pensaba construir[4].

Al cesar en el cargo Messía de la Cerda, siguiendo la costumbre establecida ordenó la reparación y adorno del palacio a fin de recibir dignamente a su sucesor, y designó al contador don Vicente Nariño y al oidor don Francisco Pey Muñoz para que se encargasen de esa comisión y de organizar los festejos acostumbrados, de todo lo cual rindieron cuentas. Posesionado del cargo el virrey Flórez, escribió al Consejo de Indias en 1776 insistiendo en la ruina del edificio, cuyas reparaciones ocasionaban grandes gastos a la Real Hacienda cada vez que llegaba un nuevo mandatario, por lo que juzgaba conveniente la asignación de una cantidad anual para irlo reedificando poco a poco, *formándose un diseño arreglado, y menos costoso que el que remitió mi antecesor*[5]. La contaduría del Consejo aprobó las cuentas de las reparaciones hechas y de los gastos ocasionados por la recepción del Virrey, pero, comprendiendo las razones expuestas por éste, informó de acuerdo con la conveniencia de que mandara hacer planos y cálculo del costo que podría tener la fábrica de un palacio nuevo, y diese razón de los arbitrios que pudieran suministrar fondos para realizarla[6]. La real orden de 6 de diciembre del mismo año así lo dispuso y el Virrey contestó que no encontraba en Santa Fe sujeto capaz de hacer el plano y el presupuesto, por lo que no había otra solución que interesar a don Antonio de Arévalo,

[3] AGI: Santa Fe, 89. Expediente promovido por Francisco de Hernán Sánchez *sobre que se le pague lo que se le debe del tiempo que se ha ocupado en las obras que se han hecho en las casas reales...* (un cuaderno sin foliar).
[4] AGI: Santa Fe, 577-A.
[5] Carta de 30 de agosto (n° 21). AGI: Santa Fe, 577-A.
[6] Informe de la Contaduría, Madrid 1-X-1777. AGI: Indiferente general, 1515.

ingeniero jefe de la Comandancia de Cartagena, el envío de un artífice que pudiera cumplir tal encargo. Como esto ocasionaría gastos a la Real Hacienda en gratificaciones y viáticos, no había tomado determinación en espera de órdenes superiores.

Como al mismo tiempo se le advertía que no hiciese gastos en la reparación del palacio sin el requisito previo de la real aprobación, envió un testimonio de la Junta de Tribunales del virreinato referente al reconocimiento del palacio efectuado por los maestros de albañilería y carpintería Esteban Lozano y Francisco Espinosa, y a las reparaciones hechas ante la urgente necesidad de tomar algunas medidas que atajasen la ruina de algunas partes del viejo edificio[7]. Insistiendo en la necesidad de fabricarlo de nueva planta, exponía que *cualquiera particular de los principales de esta ciudad vivía más acomodado que el virrey, con otras reflexiones y noticias a que me remito por ser ciertas y justas; a las cuales añado una particular, y es que las Salas de Juntas, así antigua como moderna, la Pieza de mi despacho en donde esto¡ lo más del día y toda la prima noche hasta las 9 de ella, y la Secretaría, no tienen más luz que la que les viene por las ventanas que caen al patio de la Cárcel: de esto resulta que yo y los demás que tenemos precisión de estar en dichas piezas leyendo, escribiendo o conferenciando, estamos oyendo continuamente, sin poder evitarlo, el ruido de los grillos, cadenas, gemidos de los que castigan y conversaciones de los presos, incomodidad que creo no la tiene el más infeliz alcalde de aldea*[8].

Sin duda, el virrey fué autorizado para que pidiese al ingeniero jefe de Cartagena, Arévalo, el envío de un artífice, y éste encargó la comisión a su subordinado don Juan Jiménez Donoso, quien debió realizar la comisión en Bogotá durante el año de 1780, pues en enero del siguiente, hallándose en Cartagena, solicitaba el abono de las gratificaciones devengadas en varias comisiones que había desempeñado fuera de la plaza de su destino, citando el viaje a Santa Fe para hacer los planos del Palacio[9], y en agosto del mismo año de 1781, firmaba en Cartagena de Indias los planos del edificio que había proyectado.

Ignoro la aceptación que tuvieran los planos de Donoso. El intento de hacer la nueva fábrica fracasó por entonces, y, así las cosas, el 28 de mayo de 1786 un incendio destruyó parte del viejo edificio. La real orden del 13 de noviembre siguiente mandó al virrey que propusiera los medios oportunos para proceder a reconstruirlo; se pidieron informes y la respuesta se fue dilatando, y así encontró el asunto don José de Ezpeleta cuando se posesionó del virreinato.

[7] AGI: Santa Fe, 577-A.
[8] Carta de 31-III-1778 (n° 736). AGI: Santa Fe, 577-A.
[9] Instancia de 19-I-1781. AGI: Santa Fe, 593.

Como no encontrara copia de los planos hechos anteriormente, encargó su formación al Teniente Coronel de Artillería don Domingo Esquiaqui, *que es el único sujeto inteligente y capaz de hacerlo según las reglas del arte.* Según informe de éste, emitido en julio de 1787, el palacio *hera obra antigua, de mala construcción y sin las distribuciones necesarias para su mexor uso;* las paredes eran tapias y adobes *construcción común que siguen todos los edificios de esta capital,* salvo la esquina derecha que *es obra posterior de sillares.* Esquiaqui opinaba que todos los edificios de vivienda, cuarteles, etc., debían construirse en un paraje bien defendido[10].

En junio de 1790, Ezpeleta escribía al Secretario de Despacho de Indias. Esquiaqui estaba haciendo el plano y el presupuesto que no había podido hacer hasta entonces por hallarse ocupado en otras comisiones. *No se trata* -decía el Virrey- *de reedificar la parte destruída, sino de hacer el palacio de nuevo, porque las reliquias del antiguo no pueden aprovecharse sin exponer la fábrica a muchos gastos e inconvenientes.* Para atender a los gastos de la obra, propuso Ezpeleta que se estableciesen ciertos impuestos sobre el aguardiente y los productos líquidos de las salinas de Zipaquirá[11]. El Virrey habitaba entonces en una casa propiedad de don Francisco Santa María, situada en la Plaza Mayor, cerca de la Audiencia y de la Catedral[12].

Al fin entregó Esquiaqui los planos cuya ejecución, según sus cálculos, costaría unos ochocientos mil pesos. Pareciéndole difícil al virrey encontrar medios con qué subvenir a tan alto gasto, le devolvió los planos para que, sustituyendo la piedra por el ladrillo, suprimiéndole adornos que no eran necesarios y quitando los cuarteles de las Compañías de Caballería y Alabarderos de la guardia, los redujese de acuerdo con las posibilidades de la Hacienda del Virreinato. Reducido así el cálculo de costo a la mitad de lo presupuestado antes, remitió Esquiaqui los planos con carta de 19 de mayo de 1797, en la que hacía constar que aunque en Lima y Méjico estaban los cuarteles dentro del recinto del palacio virreinal y *no estando por demás las bóvedas ni los sencillos adornos exteriores en unos edificios de esta naturaleza,* había prescindido de ellos por ahorrar gastos. Aún así no encontraba otro medio para costearlo que consignar un situado de unos cuarenta mil pesos anuales. En septiembre del mismo año informó a Contaduría pareciéndole bien el establecimiento de los impuestos señalados por el Virrey y proponiendo que los planos pasaran a informe de la Real Academia de San Fernando[13].

[10] AGI: Santa Fe, 639.
[11] Carta de 19-VII-1797. (n° 265). AGI: Santa Fe, 639.
[12] AGI: Santa Fe, 639.
[13] Informe de 1-IX-1794; AGI: Indiferente general, 1515.

Así se dispuso. Con oficio de 15 de enero de 1795 pasaron los planos a la Academia y en 10 de marzo contestó en su nombre don Isidoro Bosarte que, examinados por la Junta de Arquitectura, no habían merecido aprobación, *faltando, en cuanto demostraban, a la buena distribución, comodidad y hermosura que corresponde a un edificio digno por su carácter y suntuosidad de formar época entre las producciones de las Bellas Artes.* La Contaduría del Consejo propuso que se devolvieran a Santa Fe para que procedieran *a formarlos baxo* las *reglas del arte*[14].

Fracasada la realización de estos proyectos, queda de ellos un precioso testimonio gráfico: los planos levantados por el ingeniero don Juan Jiménez Donoso en 1781[15]. El reproducido en la *(fig. 1)*, representa toda la manzana ocupada por el palacio y parece referirse al edificio viejo, o sea al anterior al incendio de 1786. La planta acusa claramente la agregación de edificaciones distintas, hechas, sin duda, en épocas diversas. El edificio tenía tres puertas principales que daban acceso al palacio, a la Cárcel y a la Audiencia, cuyas respectivas dependencias y oficinas se distribuían en torno a sendos patios. Otras tantas puertas secundarias correspondían a las tres escribanías: la de Cámara, la de Gobierno y la de Provincia. Pasando la *Puerta del Palacio*, se encontraba a la derecha el cuerpo de guardia y una segunda crujía con tres arcos permitía el acceso a la gran escalera de subida al piso principal habitado por los virreyes. Un pasadizo comunicaba con el segundo patio, ocupado por las caballerizas y otras dependencias. La Cárcel y sus oficinas también se repartían en torno a dos patios, en el segundo de los cuales estaban las celdas para los presos. El patio de la Audiencia, porticado en dos de sus frentes, albergaba en la planta baja los juzgados, escribanías y otras dependencias. A ambos extremos de la crujía paralela a la fachada, unas escaleras daban acceso al piso alto. Gran parte de la manzana quedaba sin edificar, formando una amplia huerta.

El *Plano segundo (figs. 2 y 3*) representa la planta baja y los entresuelos del nuevo palacio proyectado por Jiménez Donoso, en el que aprovechaba algunos muros del palacio viejo correspondientes a la parte de la esquina ocupada por la Audiencia. Tanto ésta con sus juzgados y escribanías como las Cajas Reales, la fundición, el cuartel de la guardia, las caballerizas y toda la multitud de dependencias que exigía un palacio virreinal, llenaban la casi totalidad de la manzana, quedando únicamente un espacio para jardín en la esquina que hoy forman la carrera 7° con la calle 12. Un pórtico se abría a la plaza en todo el espacio correspondiente al palacio del virrey, y el amplio zaguán con su testero de tres arcadas, daba acceso a un patio cuadrado con galerías de arcos sobre pilares en sus cuatro frentes. Igual distribución ofrece la Audiencia en torno a un

[14] Informe de 18-IX-1797. AGI: Indiferente general, 1515.
[15] Se conservan en el Servicio Histórico Militar, Sección Cartográfica. Madrid.

patio claustrado, cuyas crujías posteriores corresponden a la cárcel, también distribuida a base de un patio y con acceso directo desde la fachada de la Plaza. La mitad posterior de la manzana, a espaldas de la Audiencia y de la Cárcel, está ocupada por el Cuartel, con sus correspondientes caballerizas, cuerpo de guardia, etc.

El *Plano tercero (fig. 4)* corresponde a la planta principal del edificio. Se destinaba a vivienda, salas de Audiencia y dormitorios de oficiales y tropa. En la parte correspondiente a la casa de los virreyes, un gran salón ocupa el centro de la crujía que da frente a la plaza. En el lado opuesto, con puertas que abren balcón volado sobre el jardín, se encuentra el comedor y un *salón para después de comer o de tomar café.*

El *Plano quarto,* presenta unos perfiles o secciones. En los del palacio se indican que los pilares del patio serían de orden toscano en las galerías bajas y del dórico en las altas.

Los dos diseños de la fachada difieren muy poco entre sí y, comparados con la planta, parecen acusar un pequeño cambio de criterio al correr el pórtico en todo el frente, incorporándole la habitación de la esquina, que en el plano del piso bajo forma parte del *Quarto de los* Oficiales *Reales.* Los dos dibujos representan la mitad de la parte correspondiente al palacio de los virreyes, cuyo cuerpo central saliente termina en un frontón con el escudo de España en el tímpano. Uno de los diseños (*fig. 5*) presenta una serie de trofeos sobre los pedestales del antepecho superior, y temas semejantes, castillos, leones y guirnaldas en las metopas del entablamento. El otro (*fig. 6*) carece de decoración. En ambos, severas pilastras toscanas reciben los entablamentos, salvo en el cuerpo central que se quiebra en saliente y presenta medias columnas. Las ventanas del piso alto tienen antepechos de balaustres y las molduras del encuadramiento se quiebran en los ángulos. Por la severidad de sus elementos, estas dos fachadas de clara influencia palladiana, son fieles exponentes de la formación neoclásica de su autor.

Juan Jiménez Donoso contaba en 1785 treinta años de servicios prestados en España, en África y en América. Comenzó de cadete en el regimiento de Zamora, hizo estudios en la Academia de Barcelona donde Obtuvo el grado de alférez y trabajó en las Obras del muelle y fortificaciones de Málaga, en el alcázar de Orán, en la Fábrica de Tabacos de Sevilla, en las plazas fuertes de Extremadura y en la reparación de las murallas de Cádiz. Destinado a la Habana, trabajó en las Obras del fuerte de la Cabaña y *construyó el fuerte provisional del Príncipe*. En la capital cubana obtuvo por Oposición una cátedra de Matemáticas que explicó a los Oficiales durante el tiempo de su destino. Pasó a prestar servicios en la Comandancia de Ingenieros de Cartagena de Indias, a las órdenes de don Antonio de Arévalo, quien le encargó diversos trabajos, entre Otros la

reparación del Canal del Dique para hacerlo navegable durante todo el año; y el levantamiento del mapa del río Atrato. En 1785 estaba destinado en Panamá desde donde dirigió un memorial reclamando el ascenso a Teniente Coronel que por antigüedad le correspondía[16]. Ignoro si su solicitud fue atendida.

ENRIQUE MARCO DORTA
Universidad de Sevilla

[16] AGI: Panamá, 360. Memorial de 10-VIII-1785.

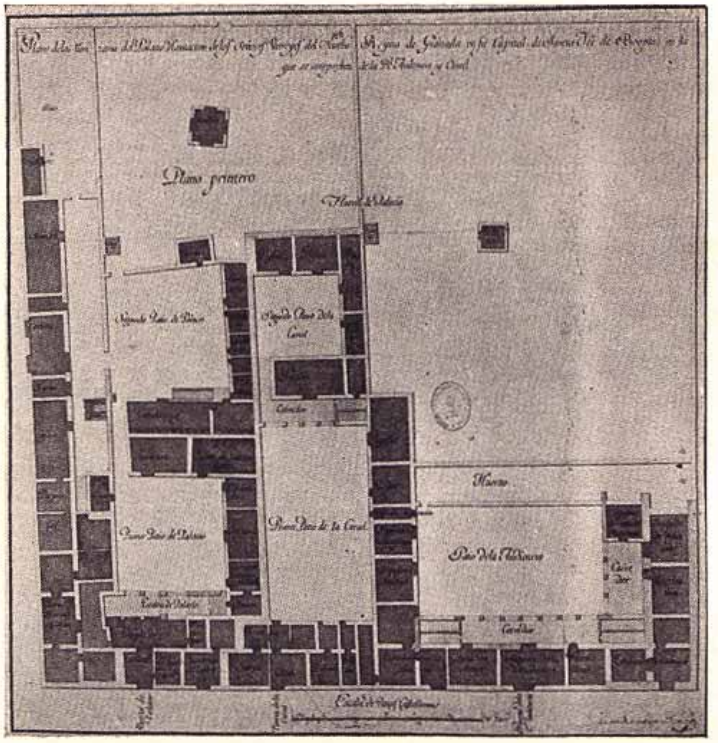


Fig. 1. — Plano del Palacio de los Virreyes, Bogotá.

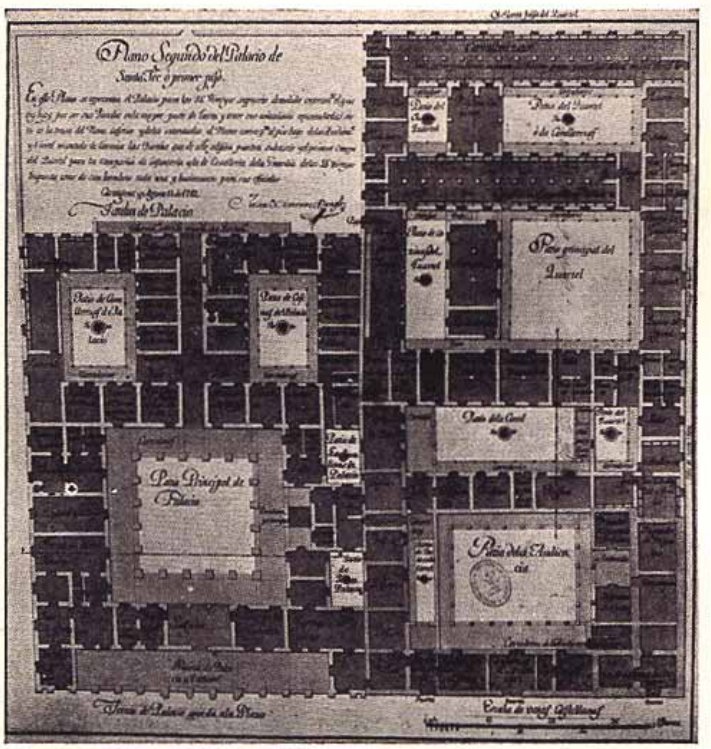


Fig. 2. — Proyecto de D. Juan Jiménez Donoso para Palacio de los Virreyes, Bogotá (planta baja).

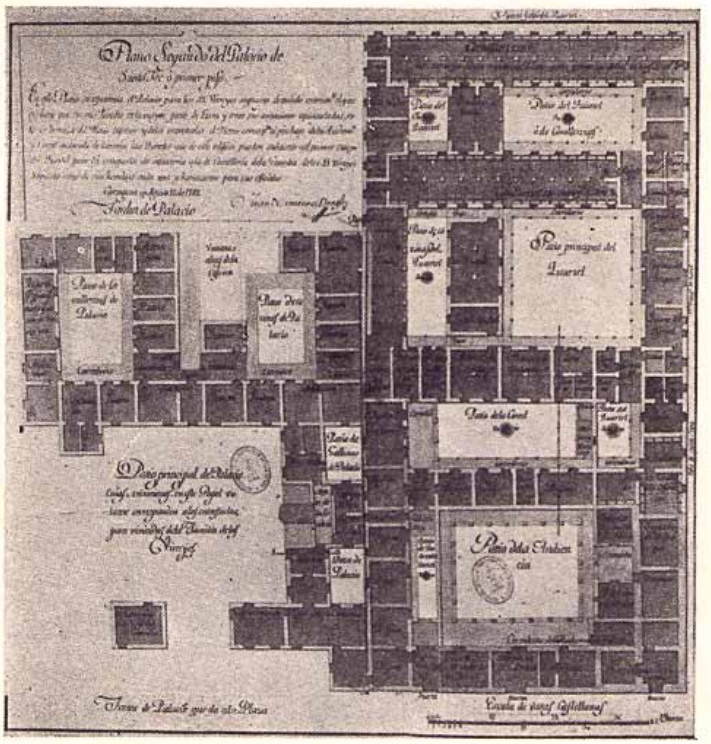


Fig. 3. — Proyecto de D. Juan Jiménez Donoso para Palacio de los Virreyes, Bogotá (entresuelos).

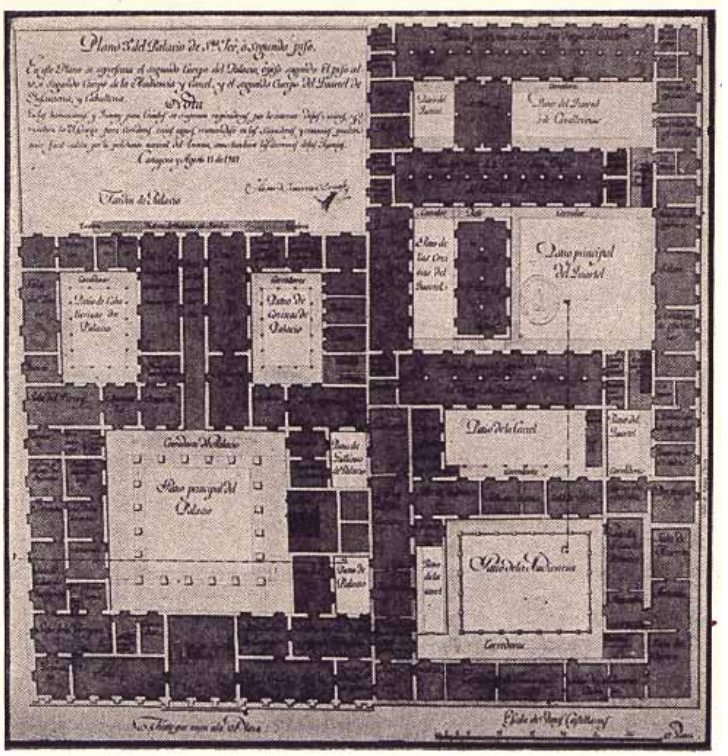


Fig. 4. — Proyecto de D. Juan Jiménez Donoso para Palacio de los Virreyes, Bogotá (planta principal).

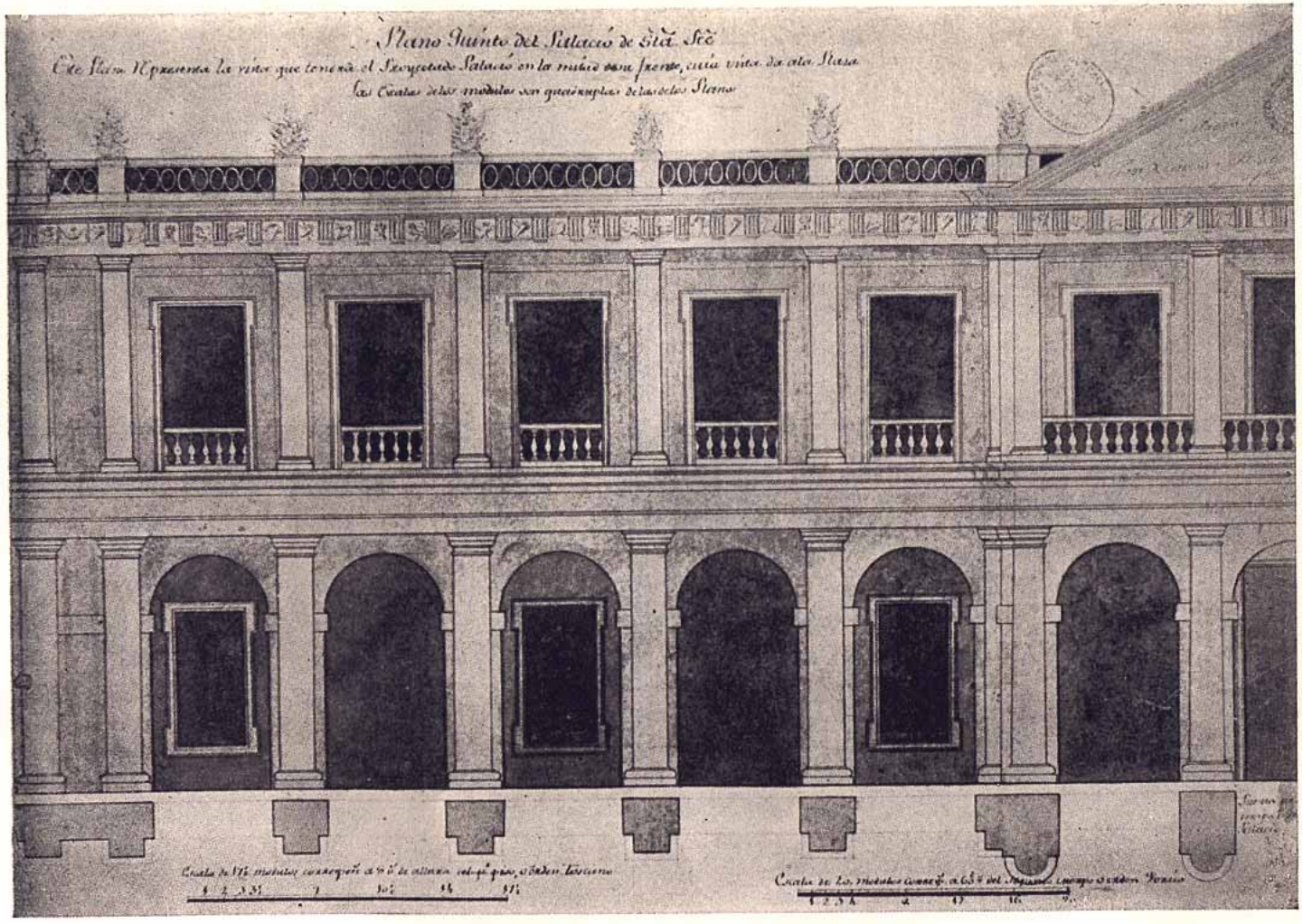


Fig. 5. — Proyecto de fachada para el Palacio de los Virreyes, Bogotá.

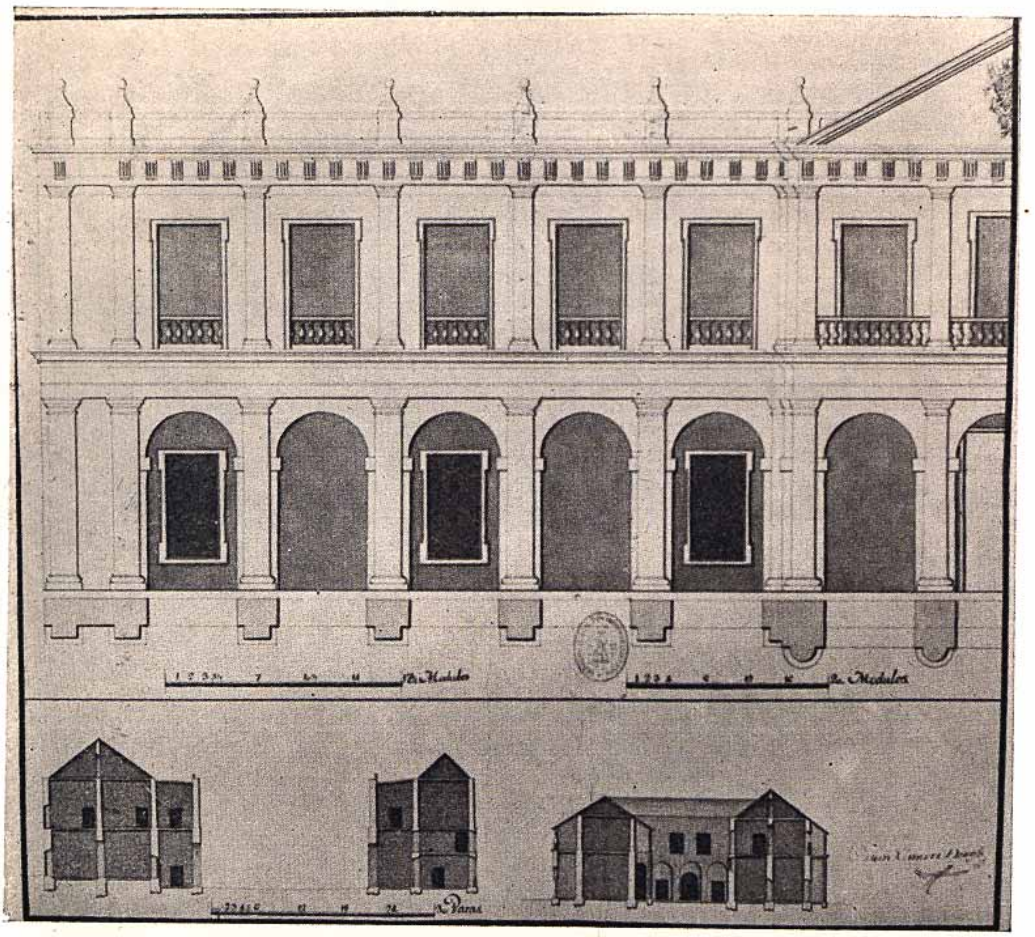


Fig. 6. — Proyecto de fachada según Jiménez Donoso, y secciones del Palacio de los Virreyes, Bogotá.

Organización estructural de las igleias coloniales de La Paz, Sucre y Postosi

Es una verdad incontestable que ha sido en las regiones dominadas en un tiempo por los poderosos imperios azteca e incásico, donde fue más floreciente la arquitectura colonial americana. Méjico y Guatemala, en la América septentrional, y Ecuador, Perú y Bolivia, en la meridional, son los países que poseen los mejores ejemplares de aquella arquitectura.

Varios factores han influido en ello. En primer lugar, la abundancia de yacimientos de metales preciosos atrajo, preferentemente, a los conquistadores hispanos, los que fundaron ciudades que pronto alcanzaron un alto grado de prosperidad. Luego, el hecho de poder utilizar una abundante y ya experta artesanía indígena, facilitó la tarea de los arquitectos y alarifes peninsulares que acudieron después de los guerreros y religiosos. Por último, próximas a las minas, se encontraban canteras de piedra arenisca y andesita y, aun mismo, tupidas florestas que brindaron las piezas necesarias para las armaduras de techos y confección de puertas, ventanas, entarimados y hasta rejas, en las que el hierro -uno de los pocos materiales que era necesario importar de España-, era sustituido por maderas de gran dureza, como el *tapincerán* en Méjico, la *caoba* en Cuba, el *nogal y* el *algarrobillo* en Bolivia, el *dividive* en Venezuela, etc.

La meseta boliviana llenaba todas las condiciones indicadas, salvo la existencia de bosques, pero de éstos no carecían y no carecen los valles aledaños a la misma, y de ellos se extrajo toda la madera necesaria para los edificios erigidos durante los tres siglos del coloniaje. La que se empleó en la construcción de la Casa de Moneda de Potosí, procede de los lejanos valles de Sopachui y Mataca, en el Pilcomayo, distantes unas sesenta leguas de aquella ciudad y hasta de otros aun más alejados. Para su transporte fue necesario abrir picadas y caminos, a cargo de los pueblos de tránsito... *En la sala de malacates hay vigas que tienen 20 varas de longitud, que para ser llevadas obligaron a fabricar carretas especiales, con tres pares de ruedas*[1]. La férrea voluntad de los dominadores sabía vencer todos los obstáculos.

A partir de la segunda mitad del siglo XVI, empezaron a surgir en todas las incipientes urbes bolivianas, modestos templos que no debían contar sino con una sola nave cubierta por un simple techo de cerchas. En su inmensa mayoría han desaparecido, para ser reemplazados por otros, de los cuales, muchos han llegado hasta nuestros días.

Un siglo más tarde, y especialmente a fines del siglo XVII y durante todo el siguiente, debido a la llegada de excelentes maestros españoles y al desprendimiento de ciertos vecinos enriquecidos con el laboreo de las minas, se inicia la construcción de numerosas iglesias abovedadas de gran importancia, de las que nos dan una idea la Catedral y Santo Domingo de Sucre y las iglesias franciscanas de Potosí y La Paz. Esto no quiere decir que se haya abandonado por completo la techumbre de madera; todo lo contrario: es en esta época que se construyen los valiosos artesonados de las iglesias de San Miguel, de San Francisco y de Las Mónicas en Sucre, quizá los tres más hermosos de Bolivia.

Aun mismo durante la segunda década del siglo pasado, estando ya en su ocaso la dominación española en América, se abren los cimientos de un magnífico monumento, como lo es la Catedral de Potosí.

Para estudiar metódicamente los distintos modelos de arquitectura religiosa, existentes en las tres ciudades más importantes de Bolivia, los dividiremos de la siguiente manera:

[1] MARIO J. BUSCRIAZZO. *Estudios de Arquitectura Colonial Hispano Americana.* (Págs. 146 y 147).

a) Iglesias de tres naves abovedadas. { Abovedadas. / Parcialmente abovedadas.

b) Iglesias de una sola nave. { Abovedadas. / Parcialmente abovedadas. / Con artesonado. / Con simples techos de cerchas. / Con falsas bóvedas de cañas y yeso.

c) Iglesias que aparentan tener dos naves.

d) Iglesias de cinco naves.

Iniciaremos el examen de las iglesias de tres naves abovedadas, con el de la Basílica Metropolitana de Sucre. Su historia es algo oscura; se sabe que su construcción se inició en la segunda mitad del siglo XVI, pero es muy probable que durante largo tiempo todos los recursos disponibles fuesen absorbidos por las fundaciones. Lo que parece fuera de duda es que la nave central sea la parte más antigua del monumento, y que tal vez estuviese ya habilitada desde comienzos del siglo XVII.

Según Abecia [2] las naves laterales se deberían al arzobispo Don Bartolomé González y Poveda, que gobernó la diócesis de Charcas entre 1685 y 1693. También sería el mismo prelado quien dio principio a la construcción de la formidable torre angular, la que pudo ser terminada en tiempos del arzobispo Don Diego Morcillo de Auñón (1711-1723).

Las magníficas capillas *de Guadalupe y de San Juan de Mata o* de *Santo Rojas,* son agregados de los siglos XVII y XVIII, respectivamente; en cuanto a la hermosa Sala Capitular, es obra del arzobispo Don Pedro Miguel de Argandoña (1762-1775).

Este edificio, de respetables dimensiones, representa en conjunto una superficie edificada que no debe andar lejos de los tres mil metros cuadrados. Las bóvedas de su nave central -cuya anchura no baja de los doce metros y algunas de las que cubren los tramos laterales, llevan aplicadas caprichosas imbricaciones que las asemejan a las bóvedas nervadas, de uso tan corriente en las iglesias

[2] VALENTÍN ABECIA. *Historia de Chuquisaca.* Pág. 162.

góticas europeas del siglo XV[3] y en las mejicanas del primer siglo de la conquista[4].

Este templo presenta, exteriormente, tres grandiosas portadas de alto valor arquitectónico y decoradas con columnas, frontones quebrados, nichos, pináculos, etc. Estas tres portadas son otros tantos puntos brillantes sobre los austeros paramentos de piedra, en los que sólo se distinguen las líneas de junta de los sillares y simples cadenas verticales almohadilladas. La más lujosa es la conocida con el nombre de Portada de la Virgen de Guadalupe, situada en el frontis lateral que mira a la plaza 25 de Mayo, y que da acceso a la nave del costado de la Epístola. Como ya dijimos, esta nave es una de las obras que el arzobispo González y Poveda llevó a cabo a fines del siglo XVII, pero su portada acusa tan acentuado barroquismo, que sospechamos no haya sido librada sino medio siglo más tarde.

También son muy hermosas las dos puertas de la fachada principal, o sea, las de la calle Monseñor Taborga, que dan acceso a la Catedral y a la capilla de Guadalupe, respectivamente. Si bien ambas no están exentas de elementos barrocos, con todo son de un estilo más severo que la anterior, especialmente la segunda[5].

Sucre cuenta con otra iglesia de tres naves cubiertas con bóvedas, que es la del antiguo convento de Santo Domingo[6]. La central está abovedada en cañón corrido con profundos lunetos provocados por las aberturas iluminantes, y los tramos de las naves bajas llevan casquetes esféricos que aparentan estar despezados a casetones. En cuanto a las tres bóvedas de arista del crucero, debido a los nervios gotizantes que las decoran, son muy parecidas a las de la Basílica.

San Francisco de La Paz es un típico ejemplo de estructura netamente *jesuítica,* con su nave central de cañón seguido y las bóvedas vaídas de planta elíptica que ostentan los tramos de las laterales[7]. Su interior es muy tranquilo y

[3] También algunas iglesias españolas del siglo XVIII, como la de Santa María de San Sebastián, presentan en sus bóvedas, nervios puramente decorativos.

[4] Numerosos templos mejicanos del siglo XVl, erigidos por las órdenes monásticas, tienen bóvedas nervadas de sabor gotizante. (Iglesias conventuales de Huejotzingo, Cholula, Puebla, Atlixco, Cempoala, etc.).

[5] Un detalle que llama la atención en la basílica sucrence, es el hecho de tener su fachada lateral sobre la Plaza Mayor o de 25 de Mayo, en vez de ser la principal. Esta disposición, casi desconocida en la República Argentina y en el Uruguay, en cambio es de relativa frecuencia en el Perú, como sucede con la iglesia de Santo Domingo de Lima; San Francisco, La Merced y Santo Domingo de Cuzco, San Juan de Juli, Iglesias parroquiales de Tarma y de Lampa, etc. Fuera del Perú, podríamos citar la catedral de Quito.

[6] Todavía queda una buena porción de su claustro, actualmente ocupado por las oficinas de los Tribunales y por la Biblioteca Nacional.

[7] Toda la mampostería de este soberbio monumento está ejecutada con magníficos sillares de piedra arenisca, de tono marrón claro, procedentes de las canteras situadas en las inmediaciones

severo, no habiendo casi otra decoración que el cuidadoso despiezo de los muros, pilares, arcos y bóvedas. Apenas se notan unos rosetones que decoran la clave de los arcos torales, varios nervios meridianos que subdividen en husos la cúpula semiesférica que se levanta en el crucero, y los sobrios motivos ornamentales aplicados en las pechinas de esta cúpula. *La desnudez austera de sus paramentos sirve para hacer resaltar notablemente el dorado de sus retablos y la talla admirable de su púlpito, digno rival del de San Blas de Cuzco o el no menos famoso de Guápulo, en Quito*[8].

Las naves laterales son suficientemente bajas como para permitir iluminar la central, por medio de tímidas ventanas que originan penetraciones en la bóveda de cañón seguido que la cubre. Por otra parte, la iglesia también recibe luz por los óculos previstos en la cúspide de las bóvedas vaídas laterales y los cuatro pequeños vanos abiertos en la cúpula. Contrasta la sobriedad decorativa del interior con la ornamentación desplegada en la fachada principal, en la que campean tres monumentales portadas, llamando la atención la central, por el arco trilobulado que la cierra, elemento de indiscutible ascendencia mudéjar bastante común en el altiplano peru-boliviano.

Se ignora el nombre del arquitecto que planeó y construyó este soberbio templo, pero se sabe que fue el rico minero Don Diego Baena, quien proporcionó los seiscientos mil pesos fuertes necesarios para erigirlo. Las obras tuvieron comienzo en 1765; tres años después se cerraron las bóvedas y en 1772 pudo ser solemnemente consagrada la iglesia, si bien todavía carecía de torres. Su único campanario, de silueta pesada y tosca es un agregado del siglo XIX[9].

Otras dos iglesias paceñas, de tres naves abovedadas, son las de Santo Domingo y La Merced, pero sus interiores ofrecen menos interés, que el de San Francisco, bajo el punto de vista constructivo. En cambio, sus fachadas enteramente construidas con piedra arenisca son de no escaso mérito arquitectónico, especialmente la de Santo Domingo, cuyo bello portal barroco está enmarcado por un amplio y profundo arco semicircular, disposición frecuente en las iglesias coloniales de Bolivia, así como en las de las ciudades peruanas de la cuenca del Lago de Titicaca.

En Potosí encontraremos dos templos, cuya anatomía no es muy distinta a la de los ya citados, que son la Catedral y la iglesia de San Francisco. Esta última

de Viacha, población distante unos 40 kilómetros de La Paz. Los muros son de gran robustez, llegando a tener los exteriores hasta 2,50 m. de espesor.

[8] MARIO J. BUSCHIAZZO. *San Francisco de La Paz.* Estudio publicado en la Revista de Arquitectura de la Sociedad Central de Arquitectos. N° 10. Buenos Aires. Octubre de 1935.

[9] Del monasterio franciscano anexo a este templo, se conservan dos claustros realmente de primer orden; ambos constan de dos pisos de galerías con arcos de medio punto, desempeñando en la actualidad, uno de ellos, las funciones de gimnasio de un establecimiento escolar.

sería de origen muy antiguo, pues hay quien afirma que ya, en 1547, se establecieron en la Villa Imperial los primeros religiosos franciscanos.

El monumento actual fue construido por el lego vizcaíno Fray Juan de Burguera entre los años 1707 y 1726. La nave central está cubierta por una bóveda de cañón corrido, y las laterales con casquetes esféricos o bóvedas vaídas. El crucero presenta tres grandes cúpulas apoyadas sobre tambores cilíndricos de no gran altura siendo el de la del centro, algo más elevado que los otros dos.

Contra la fachada principal, que es la correspondiente a la calle Tarija, está adosado un lujoso portal al que flanquean columnas salomónicas de fuste muy decorado, y en cuyo vano se percibe el mismo arco trilobulado que ya tuvimos ocasión de ver en Santo Domingo de La Paz. Por otra parte, esta forma arabizante no es rara en la América hispana[10].

Notable es su robusto y único campanario que se levanta en la esquina de las calles Nogales y Tarija, que tiene semejanza con los de algunas iglesias lombardas de la época románica, por tratarse de un macizo prisma de piedra, subdividido en cuatro cuerpos, de los cuales, los dos inferiores son ciegos, y el tercero y el cuarto están calados por uno y dos vanos respectivamente[11].

La Catedral potosina, obra del arquitecto arequipeño P. Manuel de Sanahuja, es un valioso monumento cuya construcción duró 28 años pues fue empezado en 1808, ya casi al finalizar la dominación hispana en América, y pudo ser consagrado en 1836, o sea once años después de ser proclamada la independencia de Bolivia.

Su airosa fachada, que se levanta sobre la plaza 25 de Mayo, consta de un gran muro liso coronado por un piñón de curvas elegantes y caprichosas, encerrado entre dos elevados campanarios. En el desnudo paramento se destacan tres bellos portales de muy correctas proporciones y de marcado sabor barroco y, en el resto del hastial, o sea hasta el remate apiñonado, sólo se perciben las juntas de los sillares de asperón rojizo, aparte de tres tímidos óculos que iluminan débilmente el coro alto.

Las torres están compuestas por dos cuerpos de casi igual altura: el inferior -de líneas severas y sección cuadrada- no presenta ninguna abertura, al paso que el más elevado es de planta octogonal y está perforado por cuatro vanos

[10] Existe esta clase de arcos en los claustros de los conventos limeños de La Merced .y de Santo Domingo, y en la galería alta del Palacio de Torre Tagle, también en Lima. Además conocemos otros ejemplos, entre ellos, los de una portada interior de la Casa de Gobierno de La Habana, y los tres portales de la iglesia inconclusa de la misión jesuítica de Jesús (Paraguay).

[11] Podrá ser fortuita esta semejanza, pero no se puede menos de reconocer que ella existe, si se compara esta torre con las de las iglesias de San Ambrosio de Milán y de San Abondio de Como.

de medio punto y de dimensiones no muy exageradas. Esta composición de los campanarios hace recordar la de los que posee la Catedral de Cádiz[12].

Con ser la fachada de gran mérito, es aun más interesante el interior de la Catedral de Potosí, la que puede ser incluida entre las llamadas *de tipo Salón*, o sea de tres naves de igual altura, lo que contribuye a darle una gran majestuosidad. Las bóvedas que cubren dichas tres naves, apoyan sobre grandes pilas compuestas por un núcleo cuadrado en el cual van empotradas cuatro semicolumnas corintias; además, los arcos no están apeados directamente sobre los ábacos de los capiteles sino que, entre estos últimos y aquellos, se ha interpuesto un entablamento completo, adquiriendo así los pilares, una esbeltez y elegancia que podríamos calificar de góticas. Esta estructura es semejante, por no decir idéntica, a la de las catedrales de Granada y Málaga, construidas lo menos 250 años antes y, por consiguiente, muy distinta a la de las iglesias contemporáneas, que eran más bien de molde jesuítico o basilical.

Es realmente curioso que el P. Sanahuja, a pesar del tiránico neo-clasicismo que reinaba en Europa y América, a principios del siglo pasado, se haya atrevido a concebir y ejecutar este monumento, en un estilo que tiene muchos puntos de contacto con el adoptado por el gran arquitecto español Diego de Siloé a mediados del siglo XVI, estilo que los estetas de la época del maestro arequipeño, debían considerar anticuado y fuera de moda. Por esos mismos años, otro gran arquitecto, el P. Matías Maestro, demolía los altares churriguerescos y barrocos de la Catedral de Lima, para reemplazarlos con otros de sabor clásico.

De las antiguas iglesias de tres naves y no totalmente abovedadas que existen en el Alto Perú, sólo nos ocuparemos por ser la de mayor entidad, de la de Nuestra Señora de La Merced, de Sucre. Su nave central está cubierta con una bóveda semicilíndrica, excepto un tramo próximo a la entrada, que ostenta una cúpula con pechinas. En el centro del crucero se yergue otra cúpula idéntica y que sobresale sensiblemente en la masa del edificio, y sobre la capilla mayor se ha dispuesto un nicho esférico. Tanto este nicho como las dos cúpulas mencionadas y dos tramos de la nave central, aparecen subdivididos en casetones por medio de gruesos nervios salientes. Otras dos cupulitas más contiene este templo de Sucre, y son las que se encuentran en los dos tramos de la nave lateral (del lado del Evangelio) que están más próximos al crucero[13], pero éstas son lisas y sin encasetonado.

[12] Es una simple sugestión nuestra, de que las torres gaditanas hayan influido en las potosinas, máxime que las primeras recién fueron terminadas en el año 1858. Pero, la catedral de Cádiz fué empezada en 1722, de acuerdo con los planos que confeccionó el arquitecto D. Vicente Acero, y nada extraño sería que el P. Sanahuja conociese dichos planos.

[13] Es en estos tramos donde están alojados los magníficos altares de San Pedro Nolasco y de Nuestra Señora de las Mercedes.

Para techar los restantes elementos de la iglesia (brazos del crucero, nave del lado de la Epístola y parte de la del Evangelio) se ha recurrido a los artesonados, de los cuales, algunos son de muy esmerada y artística factura.

Carecemos de datos concretos relacionados con la época en que fue construida la iglesia mercedaria de Sucre. Sin embargo, la sabia estructura de sus bóvedas y la belleza de varios de sus alfarjes, nos permite insinuar que puede fijarse entre fines del siglo XVII y las primeras décadas del siguiente.

También aquí aparece, y en seis arcos torales de las naves bajas, la forma trilobulada de sello agareno.

Son relativamente numerosas las iglesias de una sola nave abovedada. La Paz conserva las de San Juan de Dios, Nuestra Señora del Carmen[14], San Pedro, San Sebastián, etc., y su número sería aun mayor, sino se hubiesen demolido o alterado fundamentalmente, algunos bellos ejemplares de este modelo.

San Juan de Dios es de planta en cruz latina y tiene su nave y su crucero cubiertos con bóvedas de cañón corrido y de fábrica de ladrillo; además, en el segundo, se alza una cúpula con tambor y pechinas. El respetable espesor de sus muros ha permitido practicar en ellos, profundos nichos rectos que albergan valiosos confesionarios.

Las iglesias de San Pedro y de San Sebastián son también de nave única y en cruz latina, pero sus bóvedas semicilíndricas se reducen a una armadura de cerchas de madera y cañas, revestida con yeso[15]. Las dos poseen cúpula en el crucero pero, mientras que la de San Pedro ha sido construida con el citado procedimiento, la de San Sebastián es de mampostería de ladrillo. Tampoco sus fachadas están desprovistas de cierto interés; en ambas se destaca el amplio arco de medio punto que engloba la portada de acceso y la ventana iluminante del coro, tal como ya lo hemos hecho notar en otros casos.

Sucre sólo nos ofrece dos santuarios de una sola nave provista de bóvedas de mampostería, que son la iglesia de San Felipe Neri y la Capilla del Seminario Conciliar. La primera fue construida entre los años 1795 y 1804, gracias a la munificencia del arzobispo Fray José Antonio de San Alberto. Su planta se reduce a una simple sala rectangular, sin crucero, y dividida en cuatro tramos cuadrados y uno alargado. De los primeros, tres están cubiertos con bóvedas por arista, y sobre el cuarto -que vendría a ser la capilla mayor- hay una cúpula con pechinas, soportada por un tambor octogonal, y que surge fuera de los techos.

[14] No nos ha sido posible visitar el interior de la iglesia de Nuestra Señora del Carmen de La Paz, cuya graciosa fachada y airosa espadaña, llaman notablemente la atención del viajero.

[15] Esta estructura ha sido muy usada en Lima, para atenuar los desastrosos efectos de los frecuentes sismos que asolaron a la capital peruana. Tal vez, esta misma razón haya influido para que se la adoptase en estas dos iglesias paceñas.

La masa constructiva de este monumento es relativamente ruda y severa pero, esta reciedumbre, está atenuada por los bellos portales dispuestos en las fachadas principal y lateral. El primero es de aspecto grandioso y está compuesto por una amplia puerta, coronada por un motivo flanqueado por mensulones en forma de S invertida, sobre el cual simula apoyarse la ventana escarzana que ilumina el coro. Toda esta composición está encerrada dentro de un gran arco de medio punto, que tiene un cierto parecido con los que encuadran las portadas de las iglesias paceñas de Santo Domingo, El Carmen y San Pedro.

El portal lateral es menos importante que el anterior, pero no por eso es menos hermoso; consta solamente de un gran vano con arco de medio punto, abocinado, y que lleva como remate un motivo de intención barroca, no muy distinto a los *peinetones* que todavía pueden verse en algunas portadas de la ciudad de Córdoba (Rep. Argentina)[16].

También representa una concesión hecha al barroquismo, la forma octogonal de los dos cuerpos más elevados de las torres, cuya silueta nos recuerda nuevamente la de los campanarios de la Catedral de Cádiz.

El ignorado arquitecto de esta interesante obra debía tener una acentuada afición por el estilo barroco, a pesar de que en tiempos del arzobispo San Alberto (1785-1804), ya estaba muy arraigado el neoclasicismo.

De más reducidas dimensiones que la anterior es la Capilla del Seminario Conciliar[17], cubierta por tres bóvedas por arista con numerosas imbricaciones o nervaduras, y bastante parecidas a las de la Catedral y de la iglesia de Santo Domingo, también en Sucre. Su ubicación está acusada en uno de los soberbios claustros del citado Seminario, por un amplio y curioso arco carpanel, interrumpido por dos columnas, y de aspecto vagamente gotizante.

Templos de nave única y abovedada, pero ya más considerables que los sucrenses que hemos descrito, son los de San Bernardo, de San Benito y de Belén, pertenecientes a la ciudad de Potosí.

San Bernardo es una iglesia del siglo XVIII que reemplaza a otra más antigua, cuya fundación se remontaría a la segunda mitad del siglo XVI. Es de planta en cruz latina, con relativamente elevada cúpula en el crucero, y su masa tiene algo de románica por predominar en ella las bóvedas de cañón corrido, y por estar ejecutada con ruda y ciclópea mampostería de piedra. Atenúa algo esta severidad, la delicada ornamentación de su bello portal y de la respetable espadaña que corona su imafronte.

San Benito, también dispuesta en cruz latina, se nos presenta más bien con un marcado aire bizantino, debido a las ocho cúpulas que cubren la nave, el

[16] Son las portadas del convento de Santa Teresa y de la casa conocida por *de los Allende.*
[17] Este edificio es otra de las obras del arzobispo Fray José Antonio de San Alberto (1786-1804).

crucero y la sacristía. Aun podríamos agregar una novena cúpula más pequeña que las anteriores, de forma elíptica, y que sirve de techo al bautisterio. Esta organización recuerda mucho la de la Catedral de Angulema y la de la iglesia de la abadía de Fontevrault, ambas en Francia. Naturalmente que es necesario hacer abstracción del ábside semicircular, provisto de girola y capillas radiantes, que tienen esos dos monumentos franceses; en San Benito de Potosí, el ábside es sencillamente cuadrado.

Sus paramentos internos no presentan ninguna huella de adornos esculpidos, pero contra ellos se han aplicado numerosos lienzos de cierto mérito y tres magníficos retablos churriguerescos de madera tallada y dorada. En el que ocupa el testero de la capilla mayor, se percibe claramente la intervención del artífice aborigen.

La iglesia de Belén (hoy Teatro Omiste) es de planta no muy distinta a las de San Bernardo y San Benito, teniendo también bóvedas semicilíndricas en su nave y transepto, pero su construcción acusa un mayor esmero. La hermosa cúpula gallonada del crucero es una de las más originales de Potosí. Sobre la plaza Ibáñez se despliega su bella fachada de piedra roja, con aspecto de grandioso retablo a tres pisos de columnas seudocorintias[18], y englobado dentro de un enorme arco de medio punto, que no es otra cosa que la prolongación de la bóveda de cañón seguido que cubre a la nave.

No podemos incluir en el grupo que estudiamos anteriormente, a la célebre iglesia de San Lorenzo de Potosí, por no estar abovedado el rectángulo meridional de su nave en donde, actualmente, se percibe un pobre artesonado, apenas oculto por un simple cielo raso de tela. A no mediar esta circunstancia, sería de estructura idéntica a la de aquellas, pues no carecen de bóvedas en cañón seguido su crucero y capilla mayor y, casi en el centro del edificio[19], se destaca una cúpula de correcto gálibo, peraltada por un tambor cilíndrico.

No es por cierto a su interior, a quien debe este monumento la justa fama de que goza, sino a su hermosa fachada principal, a la que un erudito americanista juzga como *una de las obras más logradas del estilo* [barroco] *en tierras andinas, y la más representativa de la técnica que caracteriza a los ignorados maestros de esas regiones*[20]. No la describiremos aquí, pues ya lo han hecho, muy detallada y brillantemente, otros autores[21], y por considerar que ello está

[18] Las designamos así, debido a que sus capiteles se apartan sensiblemente de la forma adoptada por los tratadistas clásicos.
[19] La silueta de su planta se aproxima mucho a la de una cruz griega.
[20] ENRIQUE MARCO DORTA. *El Barroco en la Villa Imperial de Potosí.* Estudio publicado en la revista *Arte en América y Filipinas* del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, N° 3, año 1949.
[21] Arquitectos Martín S. Noel, Mario J. Buschiazzo, Harold E. Wethey y Angel Guido, doctor Enrique Marco Dorta, Profesores Miguel Solá y Pedro Juan Vignale, etc.

fuera de la índole de este estudio. Sólo diremos que; a toda la original y fantástica composición de su grandiosa portada, la limita un amplio y profundo arco semicircular, lo que nos inclina a suponer que tal vez este arco continuase en forma de bóveda, dentro de la nave hoy artesonada. La exhuberancia decorativa, de que ha hecho gala el artífice indígena en este hastial, contrasta con la severidad de la pétrea mampostería que la rodea.

En Nuestra Señora de la Merced de Sucre y en San Lorenzo de Potosí, hemos visto los artesonados junto a las bóvedas, pero ahora nos ocuparemos de los templos cuyo único sistema de cubierta es el alfarje.

Como no siempre se disponía de artesanos duchos en la construcción de bóvedas, y en cambio se contaba con excelentes carpinteros *de lo blanco,* era lógico recurrir a los techos de madera que presentan la ventaja de no ejercer fuertes presiones sobre los muros y pilas de apoyo, lo que permitía que estos no fueran tan robustos y de ejecución menos onerosa.

Es indiscutible que el artesonado ha sido de uso corriente en Bolivia, y así lo demuestran las diversas iglesias de dicho país, que aun hoy conservan esa clase de cubiertas. Empezaremos por examinar las de una sola nave, exclusivamente techada en esa forma, y sin intervención de bóvedas.

No hemos visto ninguna en La Paz, lo que no quiere decir que no existan, pero, en cambio, son relativamente comunes en Sucre y Potosí. Entre las que posee la antigua Chuquisaca podemos citar las iglesias de Santa Teresa, Santa Mónica, Santa Clara y San Lázaro. Todos sus artesonados son de los conocidos por *de pares y nudillo;* los de las dos primeras están reforzados, de tiempo en tiempo, por dobles tirantes unidos por medio de pequeñas piezas transversales, asemejándose a una recia viga calada. En Santa Clara, esos tirantes están sustituidos por arcos apiñonados que dividen la nave en varios tramos. La techumbre de San Lázaro ha sufrido alteraciones que la han desmejorado en demasía y, de ahí que su interior no cause tan buena impresión como su masa externa, que es muy interesante[22].

Los mejores ejemplares de artesonados potosinos, *de pares y nudillo,* son los de los templos de La Merced, Santa Teresa, San Martín, Santa Mónica y Capilla de Jerusalén; todos de nave única. El de La Merced recuerda, por su modestia, al de San Lázaro de Sucre. En el de Santa Teresa, los tirantes de

[22] A San Lázaro se lo sindica como uno de los templos más antiguos de Sucre, pues en el mismo lugar que ocupa el monumento actual, ya existió, desde los primeros tiempos de la fundación de Chuquisaca, una rústica iglesuca destinada a parroquia de indios, pero que no tardó en adquirir el rango de "catedral" cuando, en 1552, se creó el Obispado de La Plata. Es más que probable que las iglesias de Santa Teresa, Santa Clara y Santa Mónica (también de Sucre), hayan sido levantadas en el siglo XVIII. Se sabe a ciencia cierta que la primera tuvo que ser reconstruida en el año 1789.

arriostramiento están reemplazados por simples barras de hierro pero, una bien entendida decoración polícroma, contribuye a darle gran realce. El artesonado de San Martín no está policromado, pero sus riostras de madera, delicadamente talladas, descansan sobre artísticos canes del mismo material. Santa Mónica tiene una techumbre relativamente simple, de tirantes lisos, cuyas cabezas apoyan sobre graciosos canecillos de sobria factura[23].

Es indudable que el mejor artesonado que existe en Potosí, es el de la Capilla de Jerusalén, especialmente la sección que cubre el presbiterio, la que está enriquecida por una sabia policromía de muy agradable efecto[24].

La iglesia de San Pedro, antigua parroquia de indios ubicada en los suburbios de Potosí, en sus buenos tiempos debió contar con una techumbre nada despreciable, a juzgar por los débiles restos que, de ella, todavía son visibles en la capilla mayor y en el crucero.

Uno de los pocos casos de nave con techo de cerchas aparentes, lo tenemos en otra iglesia de la Villa Imperial, que es la de San Juan de Dios. No sería difícil que en épocas más lejanas haya existido un artesonado, por figurar en la armadura de su cubierta cerchas con tirante, alternadas con otras provistas solamente de *falso tirante.* Algunos cuadros murales[25], un excelente altar barroco, y un púlpito de muy buena talla, animan un tanto el desolado ambiente interno de este templo.

Nos toca ahora dedicar algunas líneas a dos alfarjes de gran importancia que son los de San Miguel y San Francisco de Sucre. El hecho de que estas dos iglesias no puedan ser consideradas como de una sola nave, es el motivo de esta postergación, hasta cierto punto, injusta. La planta de ambas se puede describir así: tomando la de San Lázaro -por ejemplo- y agregándole varias capillas

[23] En todas estas iglesias se descubren detalles de subido mérito. La hermosa fachada de Santa Teresa, que fue terminada alrededor del año 1690, se destaca por la fina exornación de sus dos portales -el del templo y el de la portería- y por su esbelta y bien proporcionada espadaña de tres vanos. La Merced ostenta una grandiosa portada de dos pisos de columnas seudocorintias, cubierta por la prolongación del artesonado, formando algo así como una marquesina o tejaróz. También hemos constatado este mismo partido en la modesta fachada de Santa Mónica, que se supone que haya sido terminada durante la segunda mitad del siglo XVII. San Martín, quizá contemporánea de Santa Mónica, no impresiona tanto en su masa externa como interiormente, debido no sólo a su bello artesonado, sino también por las pinturas que revisten sus paramentos.

[24] La iglesia de Santo Domingo, en esta misma ciudad, también conserva un alfarje de primorosa lacería morisca, pero no en el propio templo, sino en la sacristía. Aparte de su rica techumbre, la capilla de Jerusalén luce una ornamentación interna de gran valor artístico. Sus muros están recubiertos por cuadros formando paneles, y algunas de esas obras están firmadas por maestros de la talla de Melchor Pérez Holguín. Un magnífico retablo y un hermoso púlpito completan dignamente la ornamentación de esta "Capilla Sixtina" de Potosí.

[25] No hemos visto cuadros pintados directamente sobre los muros, en ninguna iglesia boliviana; siempre se trata de telas aplicadas contra los paramentos.

laterales, en el lado de la Epístola, se obtiene una iglesia disimétrica y con dos naves, *caso insólito en América*[26] y aun en Europa[27]. Es muy verosímil que en la época de su fundación hayan sido proyectadas en forma de simple cruz latina, y que la disposición actual sea el resultado de construcciones aplicadas posteriormente.

El soberbio alfarje de San Miguel -probablemente el mejor de Bolivia[28]- es de los denominados *a lazo morisco,* es decir, que ya es un artesonado *de pares y nudillo* realzado por lacerías o sea, *por adornos formados por una o varias cintas que, por sus mutuas intersecciones y por sus cambios de dirección, engendran multitud de polígonos*[29]. En el crucero aparece una hermosa estructura cupular que tiene cierto parentesco con las que poseen el Hospital Real de Granada y la Casa de Pilatos de Sevilla.

La nave lateral, conocida con el nombre de Capilla *de Loreto o de los Oidores* carece de artesonado y consta de cuatro tramos, tres de ellos con bóvedas de arista, y al cuarto, que oficia de presbiterio y contiene un bello altar ultrabarroco[30], lo cubre un casquete esférico.

Esta capilla es casi independiente del cuerpo principal del edificio, pues tiene acceso directo desde el atrio por medio de un hermoso portal de arquitectura con tendencias al neoclasicismo[31], y sólo se comunica con la nave artesonada por medio de un gran vano de medio punto, cerrado por una artística reja compuesta por filas superpuestas de balaustres de madera, admirablemente tallados.

San Francisco, de planta idéntica a la de San Miguel, ostenta en su nave axial, un artesonado que rivaliza en riqueza con el de la segunda de dichas iglesias, y cuya decoración está basada en calles longitudinales de pequeños casetones octogonales, luciendo cada uno de estos una estrella con picos. Dos hermosos alfarjes cupulares, muy parecidos al del transepto de San Miguel, están distribuidos en el crucero y en la capilla contigua a éste, dedicada a San Pedro de Alcántara.

[26] MANUEL TOUSSAINT. *El Arte Mudéjar en América.* Pág. 93.

[27] Sólo conocemos cuatro iglesias de dos naves, todas en Francia. Son las *de los Jacobinos* de Agen y de Tolosa, y las de Saint Porchaire de Poitiers y de la Cartuja de Villeneuve-les-Avignon; conviene advertir que son edificios construidos de acuerdo con un plan previamente determinado de antemano.

[28] Por lo menos es el mejor de Sucre, y casi lo iguala en mérito artístico el de la iglesia franciscana; el tercer lugar lo ocuparía el de Santa Mónica.

[29] JOSÉ F. RAFOLS. *Techumbres y artesonados españoles.* Pág. 23.

[30] Es uno de los cuatro altares que enriquecen notablemente a este templo; los otros son los de las capillas de Vera Cruz y de San Juan Bautista, y el altar mayor colocado en el presbiterio.

[31] El portal de entrada, de la iglesia propiamente dicha, se acerca mucho a una composición barroca.

Contribuye a aumentar los atractivos de este templo, el coro alto adosado contra su fachada principal, y cuyo entrepiso, de entramado de recias vigas y entarimado de gruesas planchas de madera, está sostenido por tres arcos de medio punto, dispuestos en sentido del ancho de la nave más importante. La cara inferior de aquel entrepiso, o sea el *sófito*, está tratada como un rico alfarje, con casetones octogonales alineados entre las vigas o jácenas.

Agregaremos que, tanto los artesonados de San Francisco como los de San Miguel, son de evidente filiación mudéjar, y que su estabilidad está asegurada por gruesos barrotes de hierro.

Como caso único de iglesia abovedada, de cinco naves, existente en Bolivia[32] indicaremos la Catedral de La Paz, que fue proyectada y construida en parte, por el P. Manuel de Sanahuja, el mismo técnico que dio las trazas y erigió la Catedral de Potosí. La nave central y las dos laterales que le son aledañas, tienen la misma altura, lo mismo que en el templo de la Villa Imperial, al paso que las dos colaterales extremas son sensiblemente más bajas que el resto del edificio; en una palabra: Sanahuja agregó a su creación potosina dos amplios corredores, menos elevados que las tres naves del centro, obteniendo así un conjunto que impresiona fuertemente por sus dimensiones y majestuosidad.

La Catedral paceña fue empezada recién en 1835[33] pero, como su autor tuvo una lucida actuación en tiempos del virreinato[34], creemos que no sea un despropósito incluirla entre los modelos de arquitectura hispano boliviana. Por otra parte, el maestro arequipeño, repitió en su obra de La Paz la estructura que ya había aplicado en la de Potosí: idénticos haces de semicolumnas corintias, también con entablamento sobrepuesto, y las mismas bóvedas de cañón seguido, de arista y vaídas figuran en los dos templos[35].

Tal vez no esté fuera de los límites de este modesto estudio, hacer un somero examen de los claustros, contiguos a varias de las iglesias que han desfilado en esta rápida reseña.

Pueden ser de uno o de dos pisos de arquerías a medio punto, e invariablemente rodean un gran patio o jardín. Entre los primeros, se destacan los de los conventos chuquisaqueños de Santa Mónica y de Santa Teresa, y otros dos que forman parte del monasterio de los Recoletos, también en Chuquisaca.

[32] Las iglesias de cinco naves son rarísimas en toda la América hispana; sólo conocemos tres, que son las catedrales de La Paz, de Méjico y de Panamá.
[33] Ocupa el mismo solar donde hubo otra más antigua, cuya construcción se remontaría al siglo XVII.
[34] Aparte de las catedrales de Potosí y de La Paz, se sabe que intervino eficazmente en las obras de la de Moquegua (Perú).
[35] Su fachada renacentista no ha sido diseñada por el P. Sanahuja, sino por el arquitecto salesiano P. Ernesto Vespignani.

Los de dos pisos pueden ser subdivididos así:

a) Los que tienen igual número de vanos en las dos galerías, como el de San Felipe Neri de Sucre, el de San Francisco de Potosí[36] y uno del cenobio, también franciscano, de La Paz.

b) Aquellos en cuya galería superior hay doble número de arcos que en la inferior y, por consiguiente, más angostos. Son más numerosos que los del modelo anterior pues sólo en Sucre, encontramos los siguientes: el del Convento de Santa Clara, uno de los tres que posee la Recoleta, el del Colegio de la Compañía de Jesús[37], los de los dos Seminarios[38]; y uno en La Paz, que corresponde al convento de San Francisco.

Escapan a esta clasificación los claustros potosinos de la Compañía de Jesús y de Belén, ambos de dos pisos. En el primero, la galería baja es adintelada, y la alta lleva arcos escarzanos de muy reducida flecha. En el de los Belemitas, las arquerías superior e inferior son de arcos carpaneles y de medio punto respectivamente.

En un solo claustro boliviano hemos podido comprobar la existencia de bóvedas, y es de San Felipe Neri de Sucre, cuyas dos plantas están cubiertas con bóvedas por arista[39]. Las restantes tienen entrepisos y techos de entramados de vigas de madera, pero sin llegar a componer los hermosos alfarjes que tanto abundan en Ecuador y Perú.

Todos estos grandes patios porticados, sin excepción alguna, son muy hermosos y, debido tanto al imperturbable ritmo de sus arquerías como a sus correctas proporciones, no están muy lejos de alcanzar la grandiosidad de ciertos célebres claustros europeos. El de dos pisos, que forma parte de la Recoleta, es el más notable de Sucre y se asemeja muchísimo a los claustros románicos del siglo XII. El ya mencionado de San Felipe Neri (de la misma urbe), está animado por pintorescos elementos decorativos de cerámica vidriada de tonalidad verdosa (jarrones, bichas, gárgolas, etc.), de indudable origen sevillano. El de Santa Clara -también en la antigua Chuquisaca- es todo un frondoso y alegre jardín andaluz, con sus fuentes, arriates, sendas embaldosadas y añosos árboles.

No les van en zaga, en cuanto a belleza arquitectónica, los dos de San Francisco de La Paz, especialmente el que hoy se utiliza como gimnasio escolar,

[36] Según Enrique Marco Dorta este claustro *es quizá el único ejemplar que un estilo plateresco tardío y arcaizante dejó en Bolivia.* D. ANGULO IÑÍGUEZ y E. MARCO DORTA: *Historia del Arte Hispanoamericano,* pág. 673.

[37] Actualmente es el claustro de la Universidad de Chuquisaca.

[38] Sucre cuenta con dos seminarios: el Conciliar y el de San Cristóbal.

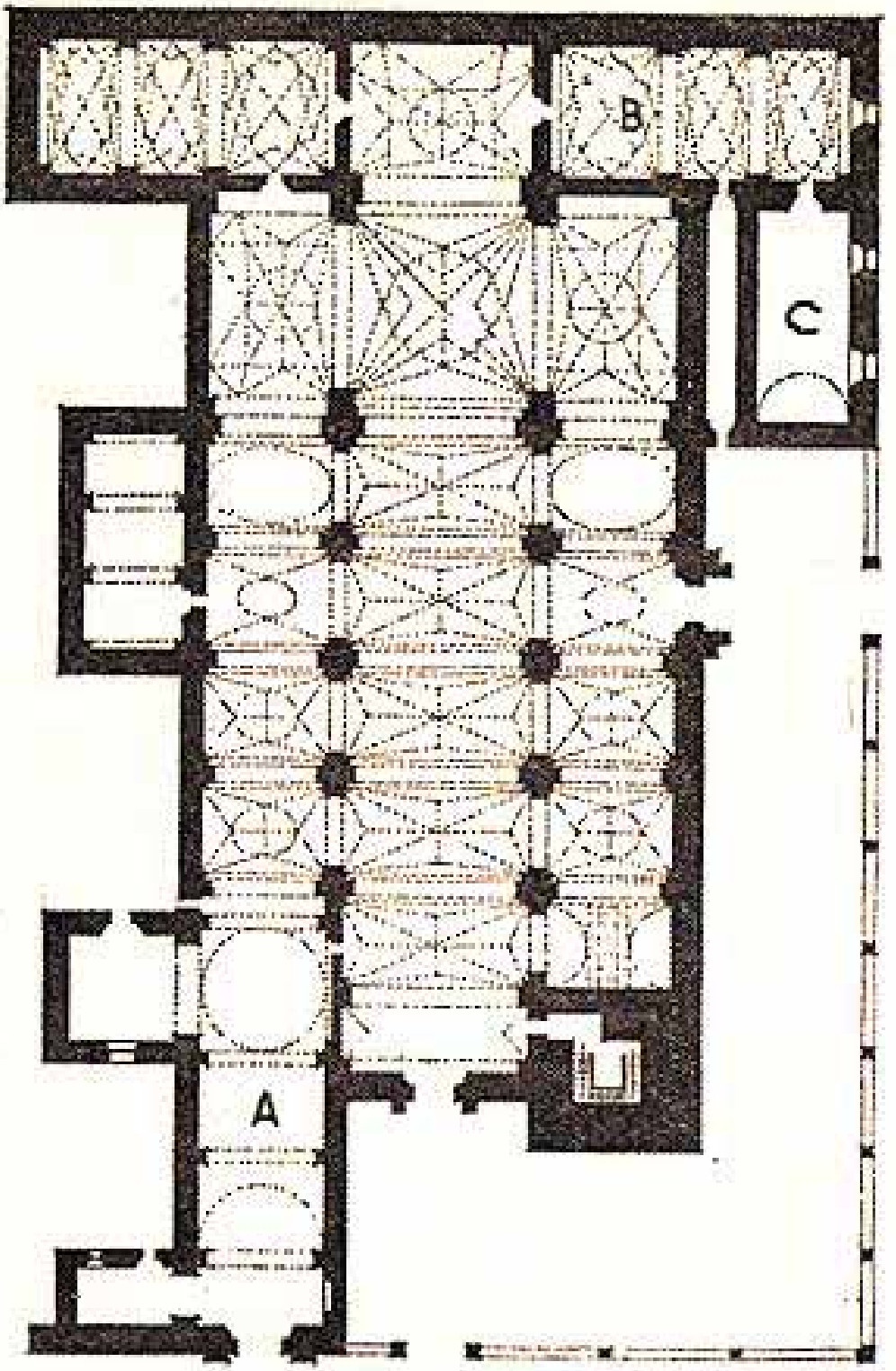
[39] No sería difícil que hubiera otro que nos es desconocido. Pero, lo cierto es que los claustros abovedados no abundan en el altiplano boliviano.

pues está impregnado de todo el suave encanto de un *cortile* florentino del siglo XV.

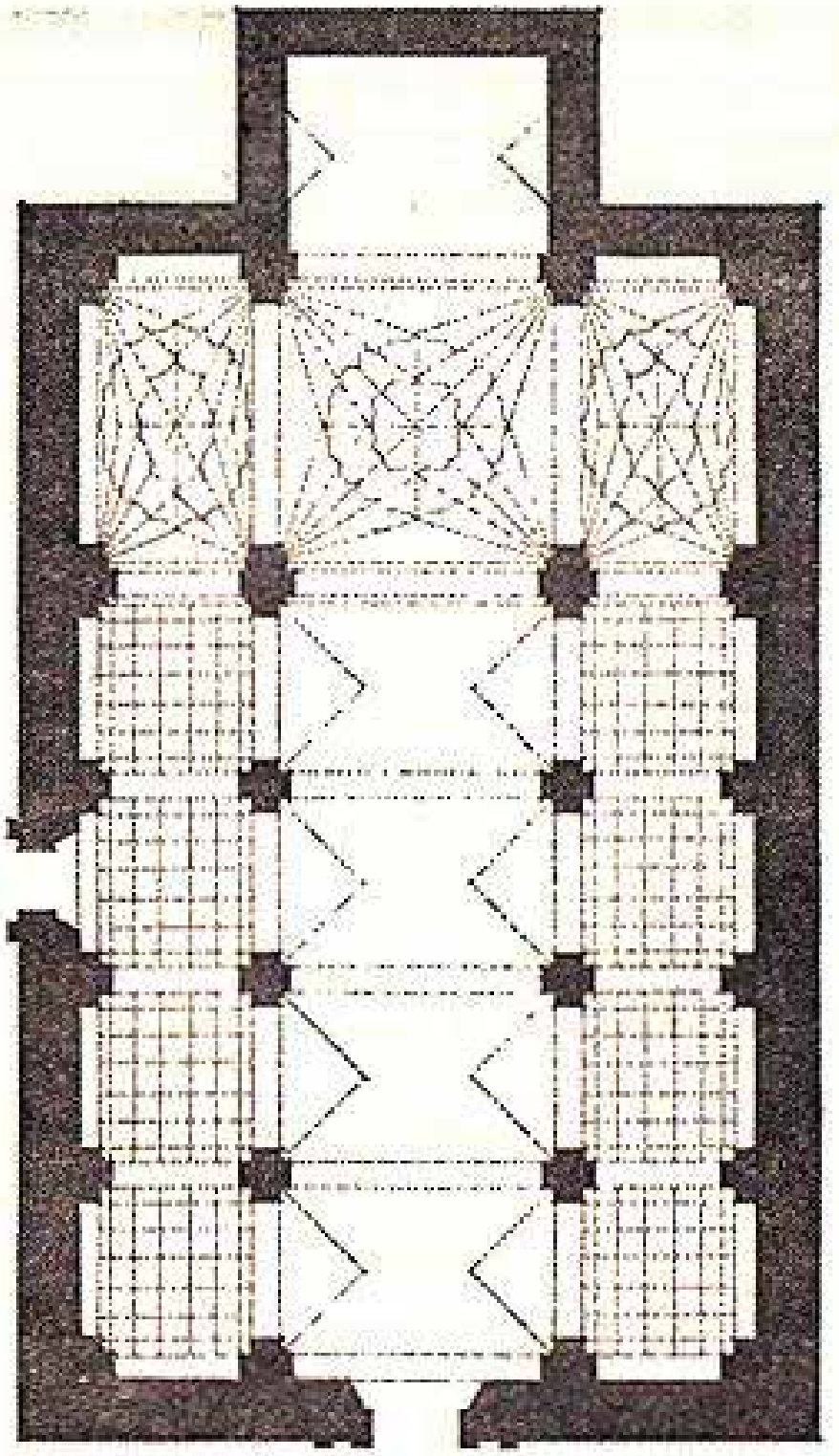
Ponemos punto final a este suscinto análisis de una parte de la arquitectura religiosa boliviana, de la época del virreinato. Naturalmente que dista mucho de ser completo, pues no figuran en él los importantes monumentos que contienen las ciudades de Cochabamba, Oruro, Santa Cruz de la Sierra, Tarija, etc. Pero, suponemos que, fundamentalmente, no han de presentar muy grandes diferencias con los que integran el capital arquitectónico de las tres urbes más renombradas del antiguo Alto Perú.

Advertimos que las plantas que acompañan a este trabajo, son solamente aproximadas y provienen de rápidos croquis dibujados a veces con toda premura, durante una breve excursión por el altiplano. Pero, a pesar de ello, esperamos que contribuyan a dar una idea más acabada de la estructura, disposición y silueta de los edificios citados en el texto.

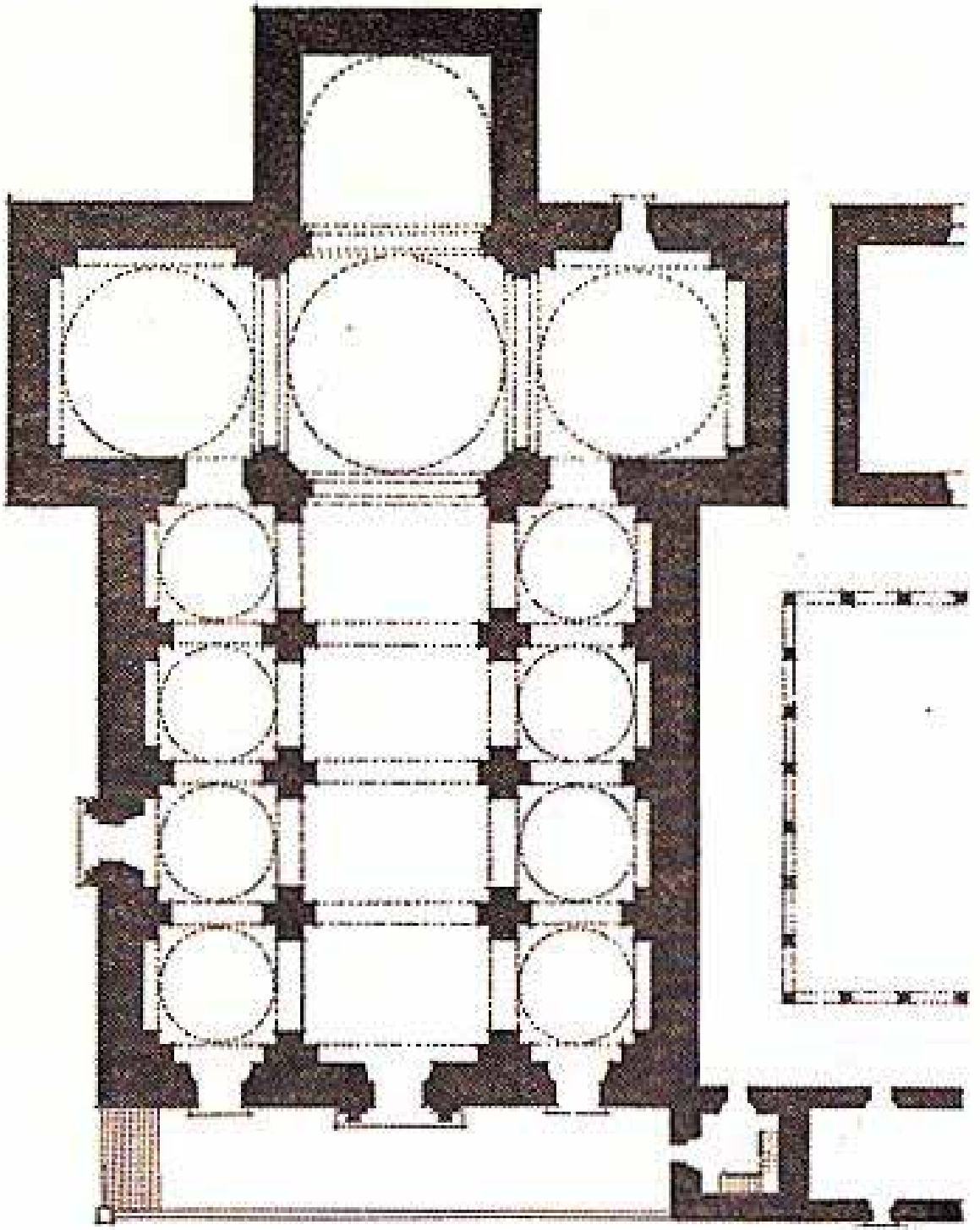
ARQ. JUAN GIURIA
Universidad de la República Oriental del Uruguay.



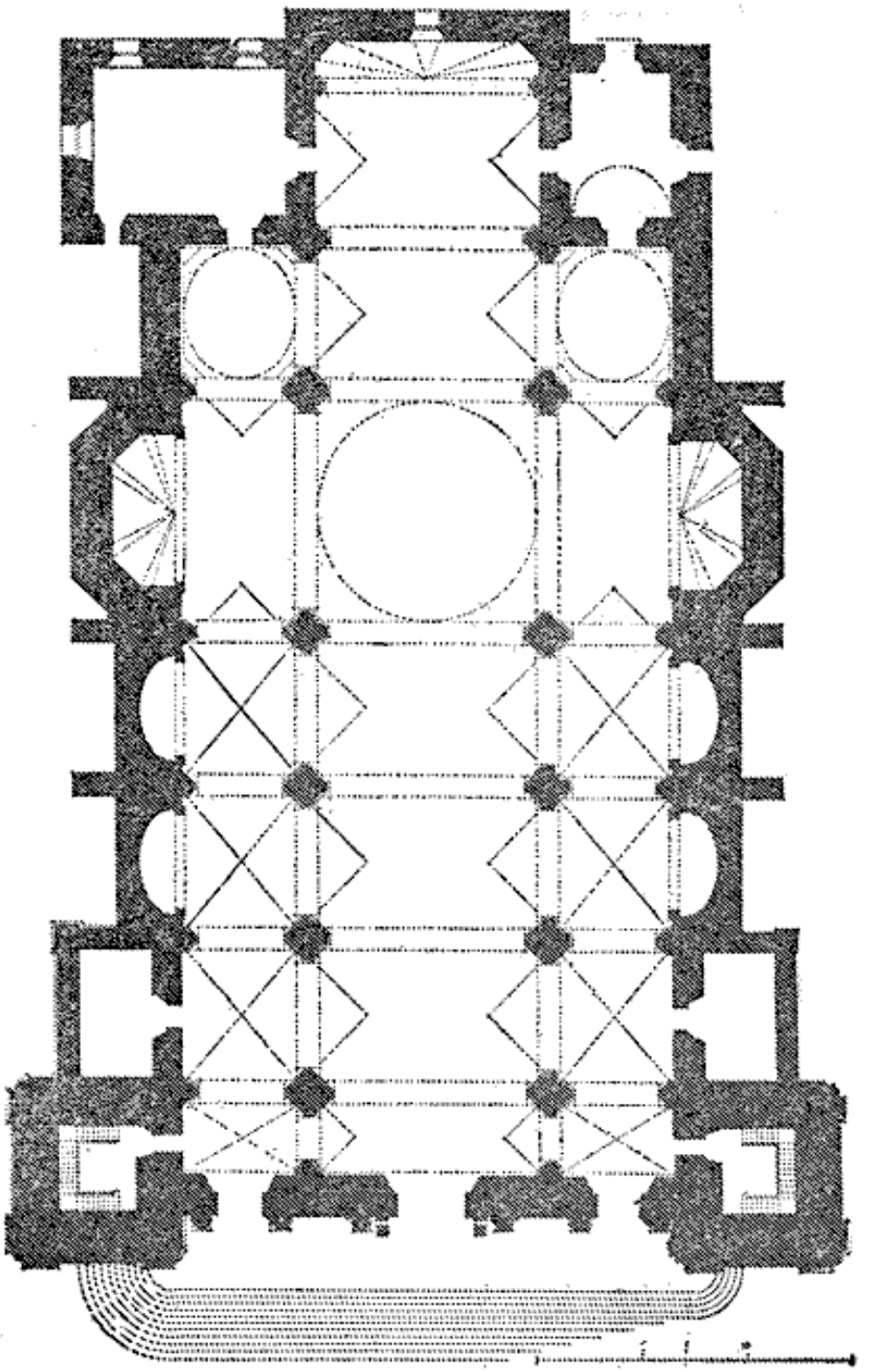
Catedral de Sucre.



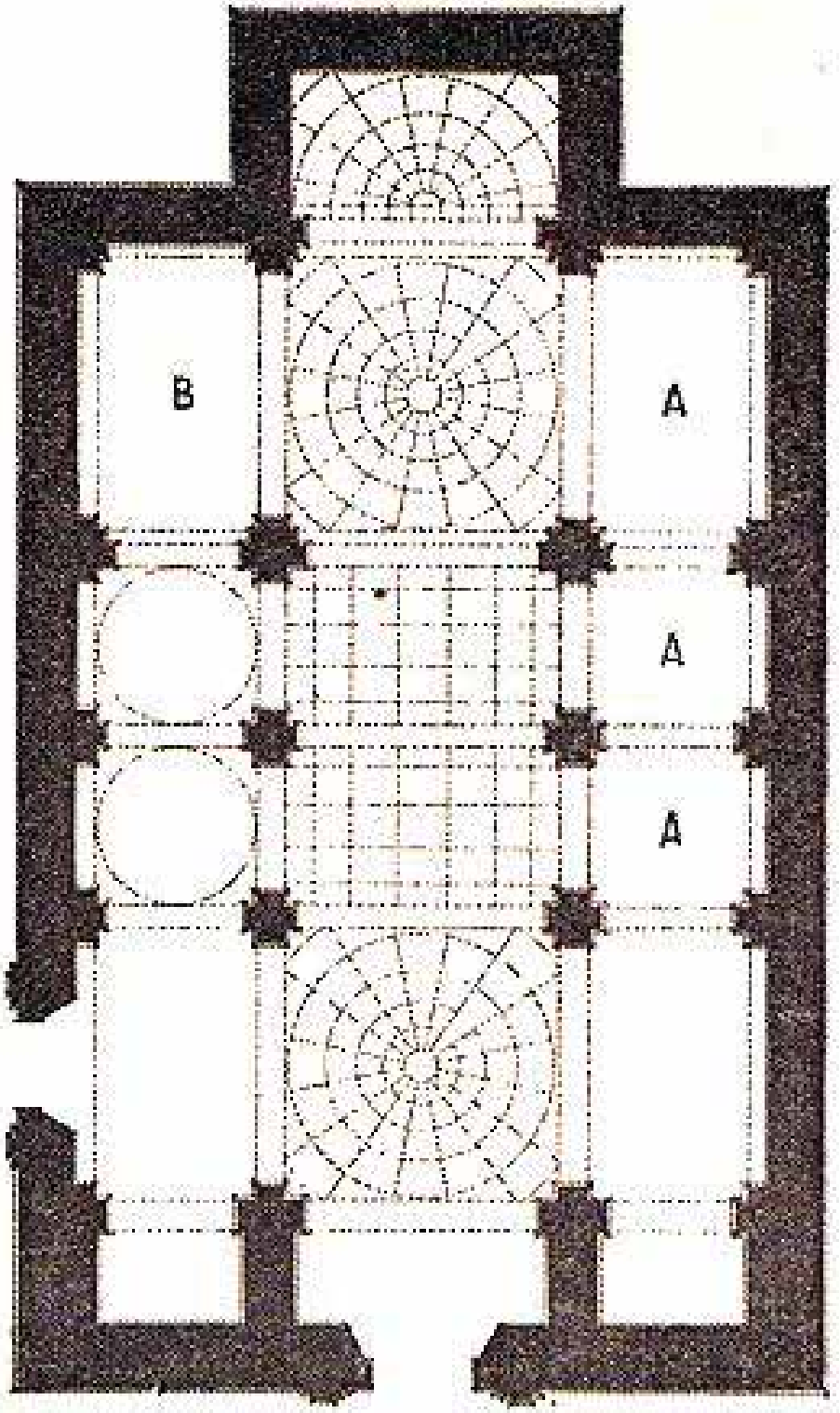
Santo Domingo, Sucre.



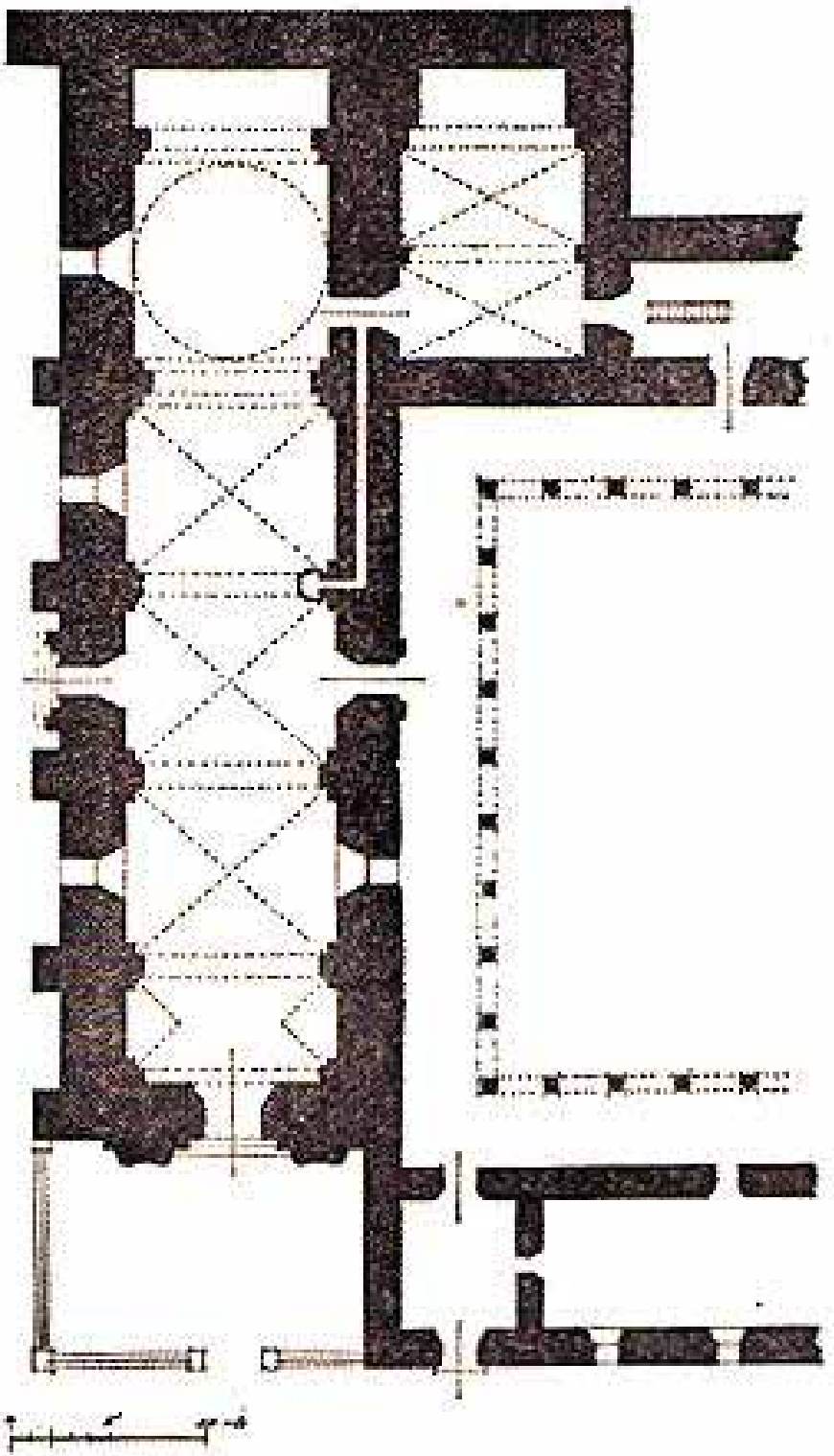
San Francisco, Potosí.



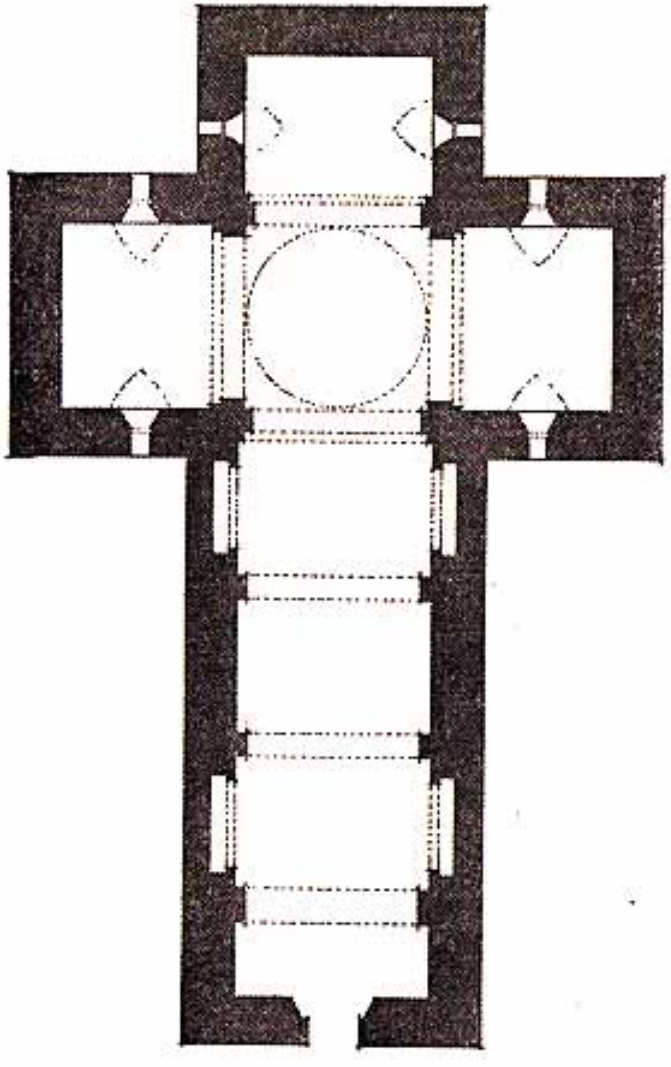
Catedral de Potosí.



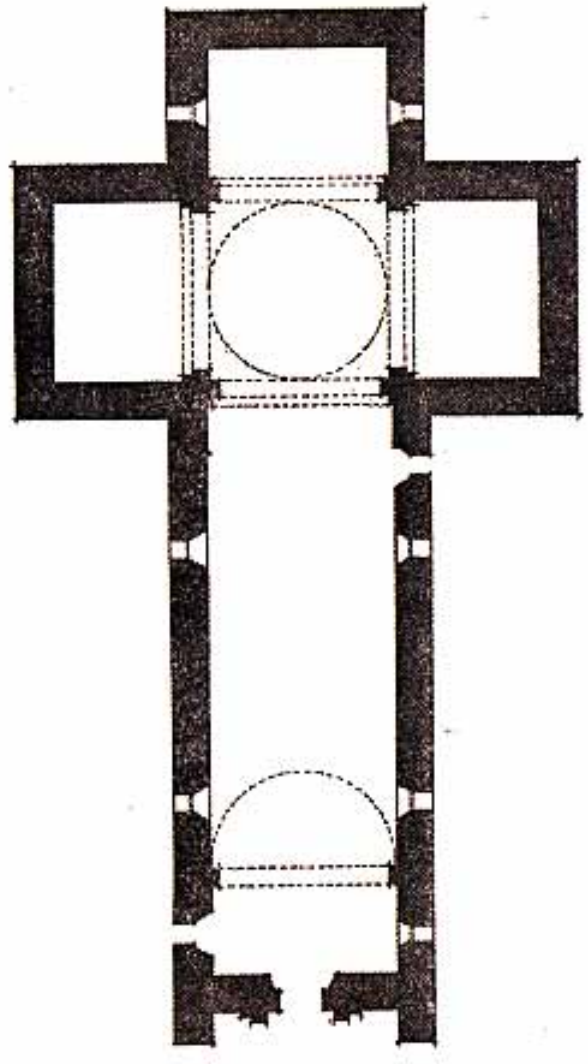
La Merced, Sucre.



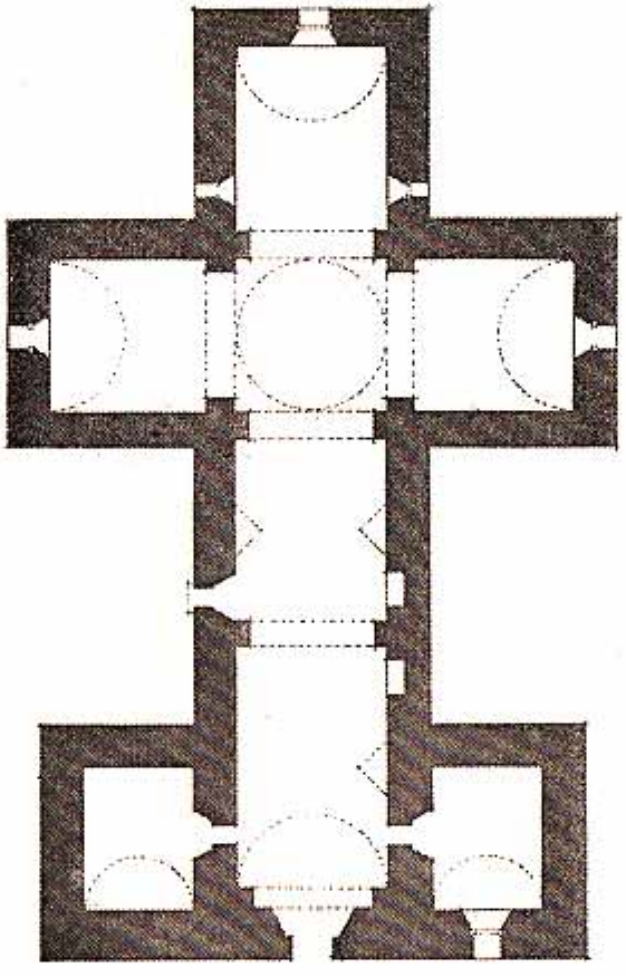
San Felipe Neri, Sucre.



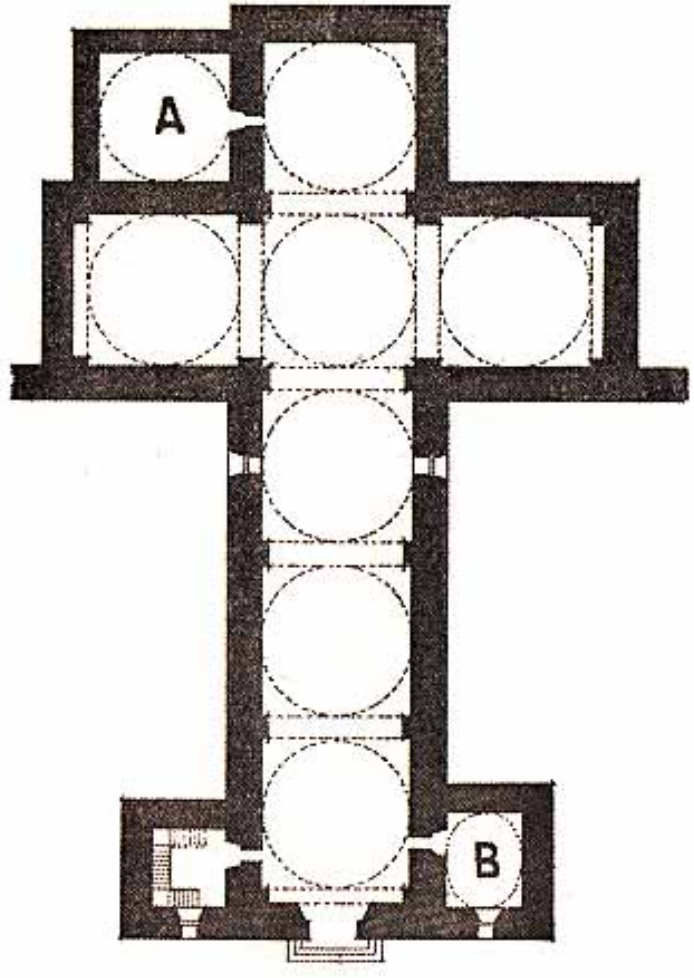
San Juan de Dios, La Paz.



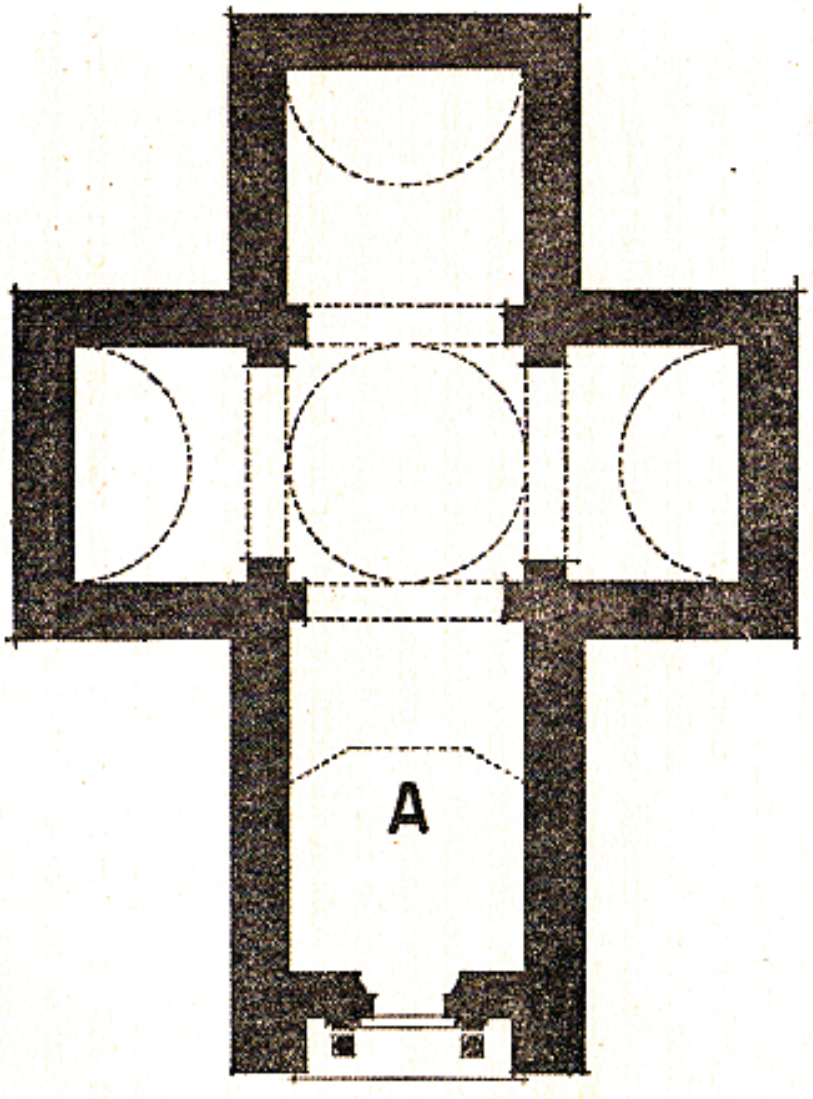
San Pedro, La Paz.



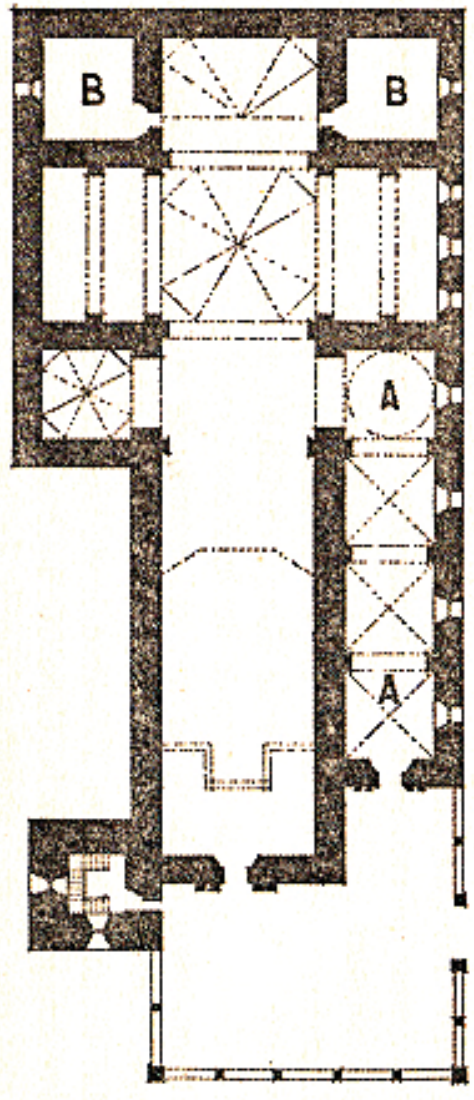
San Bernardo, Potosí.



San Benito, Potosí.



San Lorenzo de Potosí.



San Miguel, Sucre.

Fig. 1. — Potosí, San Bernardo.

Fig. 2. — Potosí, Catedral.

Fig. 3. — Potosí, Catedral.
(Foto Arq. Buschiazzo)

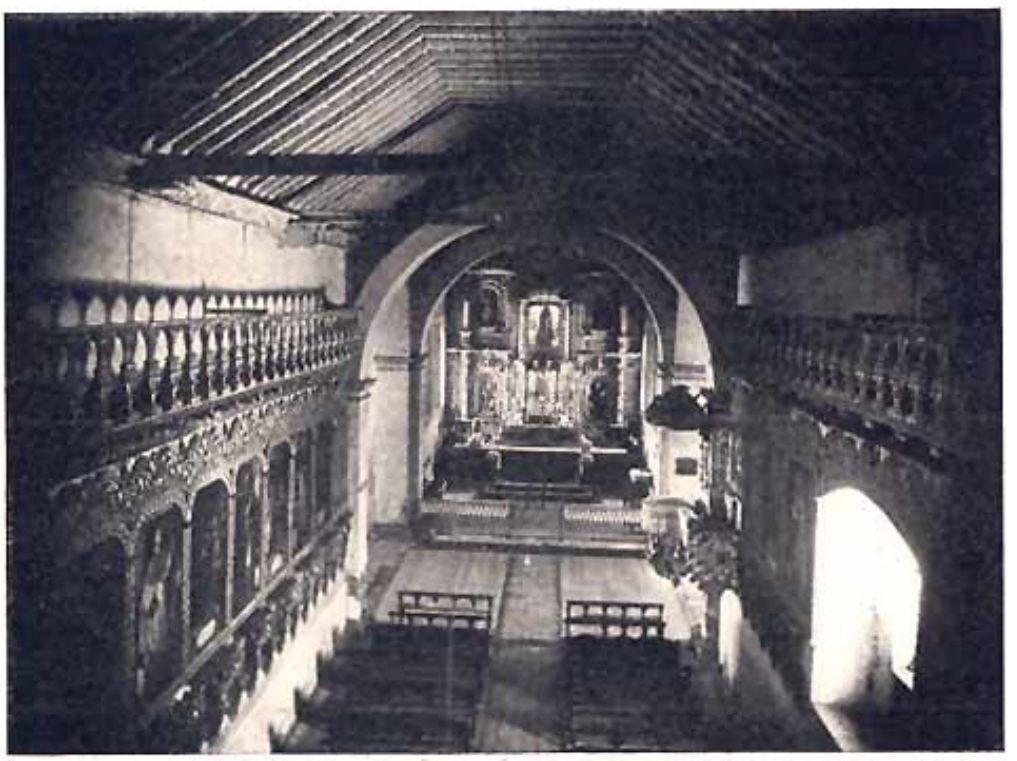


Fig. 5. — Potosi, La Merced.

Fig. 6. — La Paz, Santo Domingo.
(Foto Gismondi).

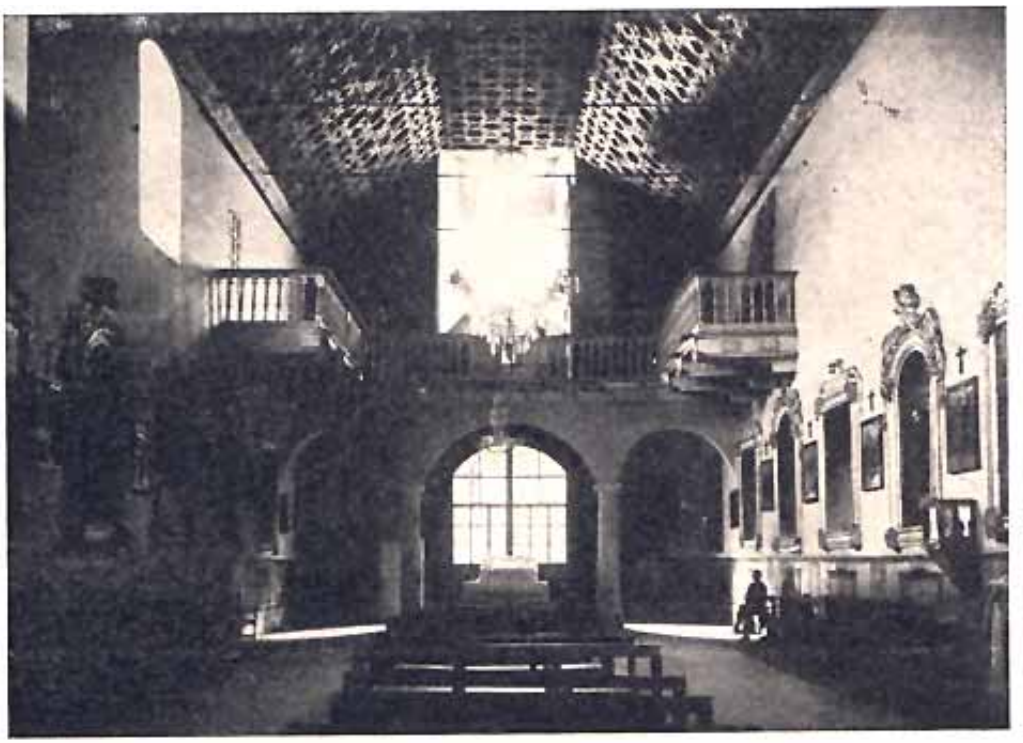


Fig. 7. — Sucre, San Miguel.

Fig. 8. — Sucre, claustro de Santa Clara.

RELACIONES DOCUMENTALES

[TASACIÓN E INVENTARIO DE LA IGLESIA DE SAN IGNACIO, Archivo General de la Nación, Buenos Aires; División Colonia, Sección Gobierno, Buenos Aires, Colegio de San Ignacio, Temporalidades, 1767 - 1773, S. VI, C. IX, A.3, N° 7][1].

Quarta Clase / La Iglesia /

Tiene la Iglesia sesenta y ocho varas de largo de leste [sic] a Oeste y veinte y tres de ancho de norte a sur, la nave mayor treinta y ocho y media de largo hasta el arco toral y doce y [f. 374 vta.] media / de ancho y las dos Colaterales el mismo largo y seis de ancho ocupando lo demás los Pilares sobre que estan las tribunas forman el crucero que tiene veinte y tres varas de ancho y en el cabeza el Presviterio a la parte del sur, una ante sacristia y sacristia de diez y siete varas de largo y seis y dos tercias de ancho, y otra igual pieza que se titula contra Sacristia a la parte del norte de dicho Presviterio con sus salidas a el, sobre la entrada de la Iglesia el coro de doce varas de frente con sus barandillas de [f. 375] fierro labrado y cinco de centro en igual línea corri/endo por cima de las naves colaterales estan las tribunas que tienen diez barandillas o balcones de hierro labrado que miran a la nave mayor las ocho, y las dos al Crucero. Encima de la Sacristía y Contra Sacristia al tambien tribunas con quatro barandillas o balcones de hierro mirando las dos al Crucero y otras dos al Presviterio; El Portico es de doce varas de frente y de tres y tres quartas de centro, sin incluir los gruesos de los Pilares Sobre el [f. 375 vta.] estan las torres, y en el cruzero la media naranja. todo es de cal ladrillo y bobeda / cubierta de madera y tejas para su resguardo con remates Puertas y Ventanas Vidrieras rexas escaleras de comunicación y Pulpito, barandilla del Comulgatorio Pilar de piedra marmol para el agua bendita y otros utiles que se hallan de firme para el uso y adorno interior y exterior de la Iglesia y edificio lo abalearon en ciento nobenta y siete mil ochocientos y ochenta pesos …….. "197"880

Muebles / Ante Sacristia /

Treinta y seis pesos, dos tobajones para colgar los Paños de mano ……..……..... "36/
[f. 376] Tres mil pesos de una pila agua manil su estante, Pedestal y el remate de un santo todo de piedra jaspe y alabastro ……...…… "3"000[2]

Sacristía/

Dos mil ciento y ochenta pesos dos estantes de madera con su herraje que ocupan la testera, y pies de la sacristía, y su cajonería para guardar los ornamentos ……..…… "2"180[3]
Ciento quarenta y quatro pesos Doce sillas y doce taburetes …..…….…….. 144"
Seis pesos de una mesita de madera …….… "006"
[f. 376 vta.] Ciento ochenta y cinco pesos / una Papelera de dos Cuerpos inglesa acharolada …… "185"
Ciento ochenta pesos dos marcos de madera lisa en que están incorporadas las pinturas del Apostolado ...……...……. "180"
Ciento treinta y dos pesos una caxa de relox de madera fina embutida con golpes y remates de bronce ……...…… "132"
Quinientos pesos una mesa de piedra marmol octogonal con su pie, la que sirve para poner los Vasos Sagrados …...……...…… "500"[4]

Contra Sacristia/

Ciento sesenta y seis pesos tres estantes de madera con puertas de lienzo pintado …...….. "166/[5]
[f. 377] Quince pesos tres cajoncitos sueltos ……. "015"
Siete pesos una alacena para guardar el frontal de Christales ……..… "007"
Ciento y dos pesos de una frontalera …… "102"
Veinte y un pesos tres arcas con sus llaves ……... "021"
Veinte y un pesos un Baul para guardar las Alfombras …… "021"
Dos pesos un exe de fierro suelto ……. "002"
Sesenta y dos pesos un sagrario ……...……... "62"
Sesenta y nuebe pesos dos Papeleras ordinarias ……. "69"
[f. 377 vta] Treinta y seis pesos Quatro escaleras de mano …….. "36"/
Doce pesos dos atriles con sus pies y un Achero ……. "012"
Veinte pesos una Bola de estaño con sus asas …...……... "020"

Presviterio/

Doscientos ochenta pesos dos mesas de piedra Jaspe, que estan con sus pies de fierro una al lado de la Epistola y la otra al lado del Evangelio ……...…… "280"
Doce pesos un pie de fierro para mantener el farol de luz continua ……. "012"

Cuerpo de la Iglesia/

Mil doscientos pesos Quatro bancos de respaldo de madera fina con embutidos que ocupan el crucero …….. 1"200"
[f. 378] Trescientos pesos una araña de metal …….. "300"/
Ochocientos pesos ocho confessonarios …….. "800"
Catorce pesos seis banquillos sueltos …….. "014"
Trescientos veinte y quatro pesos veinte y seis bancos ordinarios de respaldo …….. "324"

Sobre la Sacristia / y Contra Sacristia/

Quarenta y dos pesos un tumulo con su tarima y athaud …….. "042"
Quinientos pesos el Armazon y prespectiba del Monumento …….. "500"
Quatrocientos setenta y seis pesos siete piedras de jaspe y marmol para frontal ……. "476"
Sesenta y dos pesos un clave …….. "062"/
[f. 378 vta.] Diez y siete pesos un Arca …… "017"

Coro/

Cinquenta y ocho pesos una caja facistol para los Instrumentos …….. "58"
Dos mil quinientos pesos el órgano ……..……. 2"500"
Dos pesos un Atril facistol …….. "0012" [sic]
Con lo qual concluyeron la tasacion por lo que pertenece a su conocimiento y facultad haviendola hecho bien y fielmente segun su leal saber y entender y lo firmaron con el Señor Comisionado de que doi feé — Juan de Berlanga — Manuel Miro — Juan
[f. 379] Bautista de Gorostizu, Juan Alverto Cortes — Ante mi Joseph/ Zenzano

En Buenos Ayres a veinte y tres de noviembre de mil setecientos sesenta y siete ante el Señor Comisionado parecio presente d[o]n Isidro Lores, y dijo que en cumplimiento de su cargo executó el reconocimiento y tasación de los retablos y adornos de talla de la Iglesia del Colegio de San Ignacio de esta Ciudad en la forma siguiente:

Retablos/

Once mil pesos por el retablo del Altar mayor ……..….. 11"000"[6]
Sesenta pesos de la cruz del Christo de la buena muerte que se halla en el ……..….. "060"[7]
[f. 370 vta.] Trescientos pesos por las Urnas / de los Martires sus repisas y guarda Polvos ……...…. "300"
Cinquenta pesos de las cenefas de la Sacristia y contra Sacristia ……. "050"
Dos mil setecientos pesos del retablo del Altar de los Dolores ……... 2"700"[8]
Tres mil y quinientos pesos por el retablo del Altar del Pilar …… 3"500"[9]
Cien pesos de los dos marcos de nuestra Señora de Belen y la Santisima Trinidad a cinquenta pesos cada uno ……. "100"
Trescientos pesos por el retablo y adorno del altar de nuestra Señora del Buen Consejo . "300"[10]
U. 300] Mil pesos por el Retablo del altar de San Estanis/lao …….…. "1"000"[11]

Setecientos pesos por el retablo del altar de Santa Theresa …….……. "700"[12]
Trescientos pesos por el retablo del altar de la Concepción …….…. "300"[13]
Dos mil y trescientos pesos por el retablo del altar de San Juan Nepomuceno …….. "2"300"[14]
Dos mil y trescientos pesos por el retablo del Altar de San Luis Gonzaga ……..... "2"300"[15]
Setecientos pesos por el retablo del Altar de San Joseph ……... "700"[16]
Ochocientos pesos por el retablo del Altar de San Francisco Jabier …….. "800"[17]
Dos mil y setecientos pesos por el retablo del Altar de nuestra Señora de las Nieves ... "2"700[18]/
[f. 380 vta.] Trescientos sesenta pesos por nuebe marcos que estan en los pilares de la Iglesia con ocho espejos y la Magdalena á quarenta pesos cada uno ……..… "360"
Doscientos ochenta pesos de quatro marcos de los Patriarcas que estan en la Iglesia á setenta pesos cada uno ……. "280"
Seiscientos pesos por el retablo del Altar de la Capilla que esta en el interior del Colegio . "600"
Ciento y veinte pesos de un marco y repisa que hay en la contra sacristía ……..… "120"
Cuia tasación dijo haverla hecho bien y fielmente segun su leal saber y entender, como que el
[f. 381] mismo ha travajado / el retablo mayor y otros, que se hallan nuebos en la propia Iglesia, y lo ha executado en cargo de la aceptación y juramento y lo firmo con el Señor Comisionado de que doi feé — Juan de Berlanga — Isidro Lorea - Ante mi Joseph Zenzano. En dicho dia mes y año ante el Señor Comisionado parecieron d[o]n Miguel Ausell y d[o]n Joseph Simon y digeron que cumpliendo con el nombramiento que se les ha hecho ha executado la tasacion de lo respectivo a escultura y Dorado en la Iglesia y demas que se halla en el Colegio de San Ignacio
[f. 381 vta.] de esta Ciud[a]d / en la forma siguiente

Pintura Escultura y / Dorado / Altar May[or]/

Ochenta pesos de los dos angeles que estan encima *de* las cornisas del segundo cuerpo de dicho Altar Mayor a quarenta pesos cada uno …….…….. "080"
Doscientos pesos de una estatua de bulto de S[a]n Ignacio encarne y esmalte y dos Angelitos de Escultura ……..….. "200"[19]
Quatrocientos pesos del Christo de la agonia de estatua del tamaño natural con su cruz y encarne y con sus remates de talla dorados …….….. "080"[20]
[f. 382] Doscientos pesos de un quadro de San Ignacio del nicho principal / de cinco varas de alto y tres de ancho ……...…….. "200"[21]
Cinquenta pesos de una estatua de San Francisco de Borja, cabeza y manos …… "050"[22]
Cinquenta pesos de otra de San Juan francisco Regia ……..……. "050"[23]
Seiscientos pesos de dos Quadros colaterales, el uno de la adoración de los Santos Reyes y el otro de la trasfiguración del Señor con pinturas, dorado Jaspeado *y* esmaltes a trescientos pesos cada uno ……. "600"[24]
[f. 382 vta.] Ciento y sesenta pesos de dos Quadros con sus marcos / dorados y jaspeados que se hallan encima de las Puertas de la Sacristía, el uno de la aparición de Jesus a San Ignacio y el otro de Cristo muerto en los brazos de la Virgen el de San Ignacio en cien pesos y el de Christo en sesenta ……. "160"[25]

Ciento y sesenta pesos de dos Quadros que estan en los pilares de los cruceros el uno de nuestra Señora de Belen y el otro de la Santissima trinidad con San Ignacio y otros santos de la religion a ochenta pesos cada uno ……...……. "160"[26]

Veinte pesos de la Imagen de la Concepcion de bulto del Sagrario de dicho retablo …... "020"/[27]

[f. 383] Veinte pesos de ocho Macetas que estan en las Cornizas de dicho retablo a dos pesos y quatro rreales cada una …… "020"

Altar de los Dolor[e] s /

Cinquenta pesos de la cabeza y manos de nuestra Señora de los Dolores ……. "050"[28]

Trescientos por el dorado del sagrario y el nicho con sus esmaltes y colores …….. "300"

Cinquenta pesos de un Christo de la columna y un Ecce horno compañeros con sus repisas doradas a veinte y cinco pesos cada una ……... "050"[29]

[f. 383 vta.] Treinta y dos pesos por dos Laminas de una- Quarta en quadro / la una de San Josseph y la otra de Santa Gertrudis, con sus marcos ……. "030"

Sesenta pesos por un Quadro de Christo San Juan y la Magdalena de quatro varas ……..... "060"

Altar del Pilar/

Doscientos pesos de la estatua de la Virgen del Pilar del nicho principal con su encarne esmalte Tapices y el Pilar de Jaspe ……"200"

Cien pesos de Santiago Peregrino que esta al pie del Pilar con encarnes y dorado o maqueado"100"

[f. 384] Trescientos y cinquenta pesos por el dorado del nicho, colores y esmaltes …… "350"/

Trescientos pesos por el Quadro del nicho, de la venida de Nuestra Señora del Pilar de tres varas y media ……. "300"

Seis pesos de una cabeza de serafín que está al pie de nuestra Señora ……. "006"

Quarenta pesos de un Santiago á Cavallo ……. "040"

Ciento y cinquenta pesos por la estatua del Patriarca San Ignacio que esta en la Cornisa ."150"[30]

Ciento y cinquenta pesos de un San Miguel compañero del Antecedente que esta en la cornisa …….……. "150"[31]

[f. 384 vta.] Sesenta pesos de un Quadro de la muerte de nuestra Señora / del Pilar del nicho con su Apostolado y el marco del nicho dorado ……..…. "060"[32]

Nuebe pesos por tres marquitos dorados de los Evangelistas de encima del ara a tres pesos cada uno ……... "009"

Quarenta pesos por el Quadro del Apostolado del Sepulcro …….…. "40"

Cien pesos de una nuestra Señora del transito con el Niño de Escultura ……... "100"[33]

Altar de N[uest]ra S[eño] râ / Del buen Consejo[34]

Sesenta pesos por el Quadro del martirio de los doce Apostoles que esta en el remate su pintura y dorado ……..…… "060"/

[f. 385] Cinquenta pesos del Quadro de nuestra Señora del Consejo y el oro del Marco ……..… "050"

Ochenta pesos por el niño Jesús de escultura con su encarne ……..… "080"

Sesenta pesos del valor del nicho, el oro esmaltes y barnices …….. "060"

Treinta pesos por cinco laminitas de miniatura que tiene el nicho ……... "030"

Sesenta pesos por dos laminitas del Desposorio y la Presentación del niño pintadas en vidrio con sus marcos de christal y sobrepuestos de talla dorada a treinta pesos cada una …….. "060"/[35]

[f. 385 vta.] Quarenta pesos por seis laminitas obaladas de San Ignacio y Santa Cathalina, con sus marcos dorados a veinte pesos cada una ……..…… "040"

Veinte pesos por dos ovalitos de San Luis Gonzaga, y San Estanislao á diez pesos …...… "020"

Altar de San / Estanislao /

Veinte pesos de la Santa Barbara de escultura que esta en el remate del retablo ……..… "020"[36]

Sesenta pesos de San Estanislao y el niño con sus encarnes …… "060"[37]

Quarenta pesos por el dorado del nicho y la Peaña ……..... "040"/

[f. 386] Treinta pesos de un Quadro de San Estanislao en la cama agonizando y su dorado …..… "030"[38]

Seis pesos por un Marquito de evangelios y su dorado ……..... "006"

Altar de Santa / Theresa /

Veinte pesos por la Santa theresa de escultura ……...… "020"[39]

Doce pesos por los evangelios y un nichito que esta debaxo de la Peana ……..... "012"

Altar de la Con / Cepción

Doce pesos por un San Joseph de escultura …….. "012"

[f. 386 vta.] Doce pesos de una Santa Ana de escultura ……..… "012"/

Veinte pesos por la Concepción del nicho ……..... "020"

Seis pesos de un Christo que esta al pie de la Virgen de escultura ……...… "006"

Seis pesos por unos evangelios y quatro ramos …… "006"

Altar de San / Juan Nepomuceno /

Doscientos pesos por la estatua de San Juan Nepomuceno con el Cristo en la mano que esta en el nicho principal con un niño al pie, bonete y palma y la peana dorada y Jaspeada"200"[40]

[f.387] Mil y quinientos pesos / por el dorado de todo el retablo, jaspes y esmaltes y barnices .. "1"500"

Sesenta pesos por el quadro del nicho principal …… "060"[41]

Sesenta pesos del San Juan Nepomuceno cabeza y manos que esta en el nicho de abaxo"060"[42]

Veinte pesos por el Christo que esta encima del nicho ……..… "020"

Quarenta pesos por el Quadro que cubre el nicho de abaxo de San Juan Nepomuceno que va ahogado por el Rio ……...… "040"

Altar de San / Luis Gonzaga /

[f. 387 vta.] Cinquenta y cinco pesos por el quadro de San Luis Gon/zaga del nicho principal ……..... "055"[43]

Veinte pesos por el Christo de marfil que esta en el segundo nicho …….. "020"[44]

Ochocientos cinquenta pesos por el oro, Jaspes esmaltes y barnices ……... "850"

Altar de San / Joseph /

Doscientos pesos por el San Joseph, el niño de bulto y su Peaña …….…. "200"[45]
Veinte y cinco pesos de una nuestra Señora de la Asumpcion con su marquito …….. "025"
Ochenta pesos por el nicho con el niño de cera con puerta y el marco ……... "080"/
[f. 388] Ocho pesos por los evangelios dorados …… "008"

Altar de San / Fran[cis]co Xavier /

Ciento y quarenta pesos de una lamina de media vara de la Virgen San J[ose]ph y el niño y San Juan con su marco y chapas doradas ……... "140"
Cien pesos por el San francisco Xavier de bulto del nicho principal y otros tres de los lados a veinte y cinco pesos cada uno …….. "100"
Ciento y cinquenta pesos por el dorado del retablo …….. "150"

Altar de n[uest]ra / de las Nieves /

[f. 388 vta.] Cinquenta pesos por el Quadro de nuestra Señora de las Nieves …… "050"
Mil y seiscientos pesos por el dorado jaspes y esmaltes ……... "1"600"
Ochenta pesos por la imagen de bulto y San Justo y Pastor …….……. "080"[46]
Doce pesos por un Santo Cristo de marfil que esta en el sagrario ……... "012"
Doce pesos por un niño que esta encima del Sagrario …….. "012"
Quinientos pesos por Quatro Patriarcas que estan en el cuerpo de la Iglesia, con los marcos dorados esmaltes y jaspes, a ciento y veinte y cinco pesos cada uno ……..... "500"/
[f.389] Treinta pesos por una Magdalena que esta en el cuerpo de la Iglesia con su marco dorado ……... "030"[47]
Ciento sesenta pesos por el dorado de los Quadros de ocho espejos …… "160"
Doscientos pesos por el dorado y esmaltes de los dos nichos de las urnas a cien pesos … "200"

Sacristia/

Doce pesos por una Imagen de nuestra Señora con el niño y San Juan Bautista que esta encima de los cajones de la sacristia ……... "012"
[f. 389 vta.] Treinta y seis pesos por el dorado de los marcos de qua / tro cornucopias ……..… "036"
Ochenta pesos por un Christo de marfil que esta encima de los caxones de tres quartas de alto ……..….. "080"[48]
Treinta pesos por una Imagen de nuestra Señora de Belen su dorado y esmalte ……. "030"
Treinta pesos por dos Quadros de San francisco Xavier y San Luis Gonzaga que están a los Costados del relox con sus marcos de christal a quince pesos cada uno ……... "30"
Ochenta pesos[49] y quatro pesos de un Apostolado con nuestra Señora, el Salvador y los doce Apostoles á seis pesos …….. "084"/[50]

[f. 390] En varias partes / de la Iglesia y Colegio /

Diez y seis pesos por un quadro de San francisco Xavier y San Ignacio con el corazón en medio, con su marco dorado y esmaltado ……... "016"
Quatro pesos por una tarja de unas concluciones de San Ignacio ……... "004"
Quatro pesos por un Quadro de San Estanislao ……... "004"
Ochenta pesos por el dorado jaspe encarne, y colores del organo ……..…. "080"
Treinta pesos por un Quadro del niño Jesus San Ignacio y Santos de la Religion con su marco
[f. 390 vta.] de madera / que esta en la testera del refectorio ……..… "030"

Treinta pesos por un Quadro de nuestra Señora de Belen de medio cuerpo, con su marco dorado y su cristal ……..... "030"
Doce pesos por un cuadro de San Gregorio de una y media vara de largo, con su marco "012"
Diez y seis pesos por un Quadro de la Concepcion con S[a] n francisco de Borja arrodillado de dos varas ……..…… "016"
Diez y seis pesos por un Quadro de San Ignacio con un angel de dos varas ……..... "016"
[f. 391] Treinta pesos por la Imagen / de nuestra Señora de Belen que esta en la escalera para subir a los claustros ……... "030"
Ocho pesos por un Quadro de un Santo Christo que esta en la Capilla de arriba …….… "008"
Cinquenta pesos de un christo que esta en el sagrario del retablo mayor, de marfil ……..... "050"
Ochenta y cinco pesos por el dorado del sagrario ……..... "085"
Sesenta pesos por un Christo de bulto del natural que esta en los claustros …….. "060"[51]
Veinte y cinco pesos por unos Quadros que estan detrás del nicho del Santo christo del claustro
[f. 391 vta.] de Arquitectura / con su cenefa …… "025"
Diez y seis pesos por un Quadro de San Miguel que esta en los claustros y otro de San Juan Nepomuceno á ocho pesos cada uno ……...… "016"
Treinta y cinco pesos por un Quadro de la Concepcion de tres varas que está en la Porteria ……..…… "035"
Cuia tasacion dijeron haver hecho bien y fielmente segun su leal saver y entender y encargo de la aceptacion y juramento el que en caso necesario ratifican de nuevo y lo firmaron
[f. 392] con el Señor Comisionado / de que doi fee — Juan de Berlanga — Miguel Ausell — Josseph Simon — Ante mi Joseph Zensano

……..

[f. 395 vta.] Quarto de la contra / Sacristia

Setenta y cinco pesos por una cruz de vara y quanta de alto con la efigie de Jesuchristo y guarnecida de bronce dorado á fuego y cristal ……..... "075"
Trescientos pesos por seis candeleros de tres quartas de alto con la misma guarnición ….. "300"
Setenta y cinco pesos por tres sacras ochabadas Idem …….… "075"
[f. 396] Ciento y veinte pesos por dos piramides ochabadas con tres quartas de alto con / reliquias de san Balentin y san Urbano mártires cercadas con sus christales á sesenta pesos cada una ……...…. "120"
Ciento y cinquenta pesos por dos colaterales guarnecidas de madera dorada que no están puestos en el Inbentario a ciento veinte y cinco pesos cada uno …….…… "150"
Trescientos cinquenta pesos por una Urna de poco mas de tres quartas de alto, y media vara de ancho de bronce dorada a fuego y christal …….. "350"/
[f. 396 vta.] Ciento cinquenta pesos por dos colaterales de tres quartas de alto y una tercia de ancho guarnecidas de madera dorada, con varias reliquias de san felix y san Laurenti Martires a setenta y cinco pesos cada una ……...…… "150"
Quatrocientos pesos por un frontal de christal con figuras en realce sobre christal con su marco de madera sobre dorado con guarniciones en el medio bronceadas y doradas … "400"
Seis pesos por una cortina de tapiz de seda con su punta de oro, que tiene un dosel para poner la
[f. 397] Custodia de tres / quartas de alto ……. "006"
Trescientos pesos por seis candeleros de bronce plateado de cerca de una vara de alto, a cinquenta pesos cada uno …….… "300"
Doscientos diez pesos de seis dichos mas pequeños a treinta y cinco pesos cada uno …..... "210"
Ciento veinte y quatro pesos por diez y nuebe candeleros de palo de cerca de vara de alto dorados y pintados los seis a doce pesos cada uno y los trece a quatro pesos …. "124"

Setenta y dos pesos por seis blandoncitos de vara y quarto de alto de la misma calidad algo
[f. 397 vta.] maltratados a doce pesos casa uno …….. "72" /
Doscientos pesos por un centellante de Christal grande para detrás de la custodia"200"
Cien pesos por dos hacheros de Palo Plateados y dorados en parte de dos varas de alto a cinquenta pesos cada uno ……..... "100"
Trescientos cinquenta pesos por tres sillas de brazos de madera forradas en terciopelo carmesi claveteadas con clavos de plata y remates de talla dorados y sus tres almohadas con borlas forradas en dicho terciopelo carmesi, las dos medianas ……"350"

NOTAS

[1] La tasación de los bienes de los jesuitas realizada por la Junta de Temporalidades, a raíz de la expulsión de esos religiosos, forma un voluminoso legajo al que debe recurrir el investigador cuyos estudios se relacionen de alguna manera con la labor efectuada por la Compañía de Jesús, en estas tierras.
De ese extenso legajo hemos extractado la parte correspondiente a la iglesia de San Ignacio. Desde 1767 hasta nuestros días, el viejo templo ha sufrido algunas transformaciones con detrimento de su valor artístico. Durante el resto del siglo XVIII, los despojos sucesivos —que la Junta llamó *Aplicaciones*— dejaron las huellas que espíritus *modernistas* siguieron durante la pasada centuria.
Sin embargo, algunos autores, especialmente los historiadores jesuitas, han llevado las cosas un poco lejos al pretender que muchos de los objetos de valor existentes en otras iglesias porteñas, han salido de San Ignacio o de Belén. Tal sería el caso de la cajonería, los grandes sillones, ornamentos, y pinturas de la Catedral, el retablo mayor *de* San Francisco, etc.
Hacia 1767, era San Ignacio, sin duda alguna, la mejor iglesia que tenía Buenos Aires. Pero es en esa época y hasta los comienzos del siglo siguiente, cuando, con el mejoramiento económico de la población y la llegada de muchos artífices, los templos se adornaron con retablos, imágenes, etc., de una calidad artística que antes no pudieron tener. San Ignacio, no había alcanzado en el momento de la expulsión de los jesuitas, el esplendor que pudo haber tenido luego. Los retablos sin dorar, los levantados provisoriamente, las pinturas baratas, etc., nos hablan de un adorno que no era el definitivo, susceptible de mejorar con el tiempo.
En la actualidad, las reparaciones efectuadas hace algunos años, si bien no muy felices, contribuyeron a devolverle parte de su antiguo aspecto.
Con ayuda de inventarios posteriores, las disposiciones de la Junta de Temporalidades, etc., hemos podido establecer el paradero de muchas piezas. Algunas fueron trasladadas a otras partes de la iglesia, varias a otros templos. Las notas siguientes tienen por fin darlos a conocer.
[2] Actualmente en la ante-sacristía de la Catedral.
[3] De estos muebles solamente se conserva el que ocupa el testero de la sacristía. El de los pies es una copia del antiguo, el cual integra la colección García Lawson. Proviene de la colección Victoria Aguirre.
[4] Esta mesa existe hoy, en su lugar.
[5] Estos muebles, de confección muy modesta y sin mérito artístico alguno, estuvieron en la contra-sacristía hasta hace algunos años.
[6] Como se podrá ver al final de la tasación de los retablos, se dice claramente que éste fue labrado por Isidro Lorea. Corrobora esta afirmación, la comparación estilística con el mayor de las Catalinas, debido también a este maestro. Su dorado es posterior.
[7] Debidas, indudablemente, a Isidro Lorea, estas repisas contienen los relicarios de San Clemente papa y San Próspero. Están colocadas en los pilares del crucero.

[8] Las tallas de este retablo presentan las mismas peculiaridades que las que adornan el mayor. Los motivos empleados y la arquitectura misma denuncian la mano de Lorea. Este sería uno de los que entonces se hallaban nuevos y que fueran ejecutados por él, según se desprende de su propia declaración. En 1767 solamente se había dorado el sagrario y el nicho de la Virgen.
[9] Llevado a la Catedral juntamente con otros, en 1774. En su lugar se construyó el actual dedicado a Santiago Apóstol, obra del tallista Juan Antonio Gaspar Hernández. El retablo del Pilar, levantado por el empeñoso hermano Miguel J. Martínez fue colocado entre 1763 y 1776.
[10] Muy pobre parece haber sido este retablo. Fue reemplazado, no sabemos cuando, por el de San Felipe Neri, existente hoy.
[11] Conserva su antigua traza. En el siglo pasado se le agregaron unos pequeños relieves de talla. Su dorado es de época posterior a la expulsión de los jesuitas. Hasta entonces sólo tenía dorado el nicho central. En 1789 Doldan y Martínez declaran que para decorarlo eran necesarios doscientos ochenta libros de oro. Hace pocos años se lo dedicó a San Judas Tadeo.
[12] Ocupa su primitivo lugar en la nave del Evangelio. La factura de las tallas hace sospechar la intervención de indígenas de las misiones. En 1767 no había sido dorado aún.
[13] Aplicado por la Junta a la iglesia de la Piedad.
[14] Es este uno de los más bellos retablos antiguos conservados en Buenos Aires. Erigido con anterioridad a la expulsión de los Padres, lucía ya su hermoso dorado. Su traza y sus tallas delatan la mano de un artesano hábil y fino, de probable procedencia lusitana.
[15] Se conserva en la actualidad mostrando su antigua decoración.
[16] Sustituido por el de Nuestra Señora de Valle, antes, de San Francisco Javier.
[17] La Junta de Temporalidades, accediendo al pedido formulado en 1774 por Basavilbaso y Saá y Faría en nombre de la fábrica catedralicia, dispuso que pasasen a ese templo todos los altares menos el mayor, el de S. Estanislao, y el de S. Francisco Javier. No sabemos si esto se llegó a cumplir pero el actual de San José reemplaza a aquél. El hecho de haber sido tasado en ochocientos pesos nos hace pensar en un retablo sencillo y sin mayor mérito.
[18] Este hermoso altar, que ya había sido dorado, presenta sugestivas similitudes en sus motivos arquitectónicos con los del dedicado a San Luis Gonzaga..
[19] Esta imagen de San Ignacio fue sustituida hacia fines del XVIII por la de Ntra. Sra. de Monserrat que preside actualmente el altar mayor y que fuera donada por Francisco Salvio Marull. Fué colocado entonces en una hornacina superior y hoy la reemplaza una antiestética vidriera.
[20] Hasta hace algunos años, este Crucifijo se ocultaba detrás del expositor y era utilizado para los cultos de Semana Santa. Un dispositivo de cuerdas lo elevaba y mostraba al público. El párroco Molas Terán ordenó se lo colocase en uno de los pilares del crucero, donde se lo puede ver.
[21] Esta pintura, oculta en el interior de la hornacina central, es obra del valenciano Miguel Ausell.
[22] Esta imagen era de vestir. Fue quemada, hace pocos años con otras similares.
[23] Era igual a la anterior y corrió la misma suerte.
[24] Estos cuadros de gran tamaño, ocupan los grandes lienzos de pared del presbiterio. El mejor de todos es el que representa la Adoración de los Reyes, a pesar del oscurecimiento de la pintura. El de la Transfiguración, es una copia mediocre del muy conocido de Rafael, conservado en el Vaticano.
[25] Una pésima restauración debida a E. Eberto y realizada en 1890 dificulta la apreciación de su verdadero valor. Este mismo autor restauró el frontero de la Muerte de San Ignacio, que sustituyó a la Piedad, citado en el inventario y que se guarda en la sacristía.
[26] La pintura de Ntra. Sra. de Belén se exhibe juntamente con la Magdalena en una de las salas de recibo. Es una pieza interesante, aunque sin grandes méritos. En realidad representa a San José que juntamente con la Virgen y San Juan son venerados por los santos de la Compañía. La Virgen y San Juan han sido tomados del fresco de Rafael: La disputa del Santísimo Sacramento. Hoy se encuentra en el altar de Ntra. Sra. de Covadonga.
[27] Ignoramos su paradero así como su valor artístico. Por las alhajas que la adornaba, suponemos que fue objeto de especial devoción.
[28] Esta bonita imagen conserva aún su antigua factura y encarne. Es de tamaño natural y la creemos originaria de España.
[29] De estas dos efigies, subsiste el Ecce Homo o Señor de la Caña. En 1773 pidió el P. Altolaguirre una de estas dos imágenes para su convento de la Recoleta pero su pedido fue rechazado por la Junta.

[30] A raíz del traslado del altar del Pilar a la Catedral, esta imagen pasó al de San José, en el crucero. De ahí fue llevada, al mayor, donde se encuentra.
[31] Conserva esta interesante talla su primitivo decorado y encarne. Es de tamaño natural. Se halla sobre una barroca ménsula del altar de San José.
[32] Se puede ver esta pintura, en la sacristía, sobre la cajonería. Su factura nada tiene de interesante. La señorita Elisa Peña tiene en su colección una pequeña pintura, réplica del mismo tema.
[33] Fue llevada al retablo de San José. Es una buena imagen quiteña cuyo rostro, constituido por una mascarilla de plomo, luce un adecuado encarne. Nada hemos podido averiguar acerca del niño a que se refiere el inventario.
[34] Cf. nota 10.
[35] Se pueden ver estas pequeñas pinturas a ambos lados de la hornacina del retablo de Santa Rita.
[36] Esta imagen de Santa Bárbara es una de las pocas de origen jesuítico que se guardan en las iglesias porteñas.
[37] Era ésta, una figura de candelero a la que se le agregó durante el siglo pasado un vestido de talla. Cuenta la Madre María Antonia de la Paz y Figueroa, que se acostumbraba vestirlo de peregrino. Hace pocos años fue sustituida por una de San Judas Tadeo perteneciendo hoy a la Federación Universitaria de Acción Católica.
[38] Representa este lienzo el Tránsito de S. Estanislao, reproduciendo pictóricamente la imagen yacente del mismo santo, obra del escultor Pierre Legros venerada en S. Andrea del Quirinale, de Roma. En la parte posterior, tiene una leyenda donde se especifica que estaba dedicada al *altar de San Estanislao de Kostka de la Iglesia de San Ignacio de Buenos Ayres.* Mide 47 x 63 cm. En la actualidad obra en poder del autor de estas notas.
[39] Era una imagen de candelero. Fue reemplazada por la que se venera en la actualidad.
[40] Esta hermosa imagen, de evidente ascendencia lusitana, conserva su antigua policromía. Los vaivenes del tiempo le han hecho perder el niño, el bonete y la palma aludidos en el inventario.
[41] Este lienzo corredizo es uno de los pocos que subsisten. Su estado de conservación es deficiente. En el Museo Colonial de Santa Fe existe una réplica idéntica, de tamaño mucho menor.
[42] Patética figura yacente, de vestir, cuyo tamaño es menor que el natural. Conserva sus antiguos encarnes. Integra el grupo más escogido de las imágenes que nos legaran los artistas coloniales.
[43] Al parecer, hasta 1767, no tenía este altar imagen de bulto, siendo representado su titular por este lienzo, que descorrido, dejaba ver la hornacina. La efigie de San Luis, que era de vestir, fué colocada más tarde y reemplazada por la actual a fines del siglo pasado. No sabemos cuando fué robada la figura central del lienzo. Solamente quedaba de él, unas cabezas de querubines y una Virgen con el Niño, muy esbozados, que obran en nuestro poder.
[44] Ocupa su lugar, una pequeña y bonita Dolorosa de vestir.
[45] Suponemos sea esta, la actual titular del retablo del crucero.
[46] La imagen de Ntra. Sra. de las Nieves, segunda patrona de la ciudad de Buenos Aires, es una de las más antiguas conservadas. Desde 1611 data la primera noticia de su patronazgo ya declarado anteriormente por el Cabildo. En cuanto a la *efigie*, sabemos que existió en la iglesia de los Jesuitas, desde 1672. Desgraciadamente fue devastada y mutilada para vestirla, conservando el rostro muy transformado y la parte inferior de la túnica que ostenta una hermosa policromía. La Virgen de las Nieves, era titular de una cofradía de gente española que existió hasta 1791, aproximadamente. Hoy, casi no tiene culto. Mide 75 cm. de alto.
Aún se guardan al lado de la Virgen, los hermosos Niños de escultura que figuran en el inventario, como los santos Justo y Pastor. Como la Virgen, son de indudable procedencia española, conservan su hermosa policromía y miden 75 cm. de alto.
[47] Se guarda en una de las salas de recibo. Aunque pobre de ejecución, no carece esta pintura de valores plásticos, de gracia ingenua y de una cierta armonía. Es de tamaño menor.
[48] Valiosa pieza de marfil de positivos méritos artísticos y gran tamaño. Su factura permite clasificarla como obra italiana del siglo XVIII. Presenta una lamentable rotura en un brazo y le falta parte del paño. El P. Molas Terán la retiró de la sacristía colocándola en su despacho.
[49] Tachado en el original

[50] Este apostolado estaba formado por pequeños lienzos reunidos en dos marcos. Desaparecidos éstos, las pinturas se han ido perdiendo, guardándose hoy muy maltratadas, algunas de ellas. En general, son de escaso mérito.
[51] Este crucifijo fue pedido también por el P. Altolaguirre para la Recoleta.

HÉCTOR SCHENONE

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

Monografías de artistas extranjeros que actuaron en la Argentina. *Raymond Quinsac Monvoisin. Su vida y su obra en América.* Por MIGUEL SOLA y RICARDO GUTIÉRREZ. Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires, 1948. Fol. menor, con 52 pp. de texto, 67 láminas y 3 de catálogo.

Al tomar en nuestras manos el volumen cuyo título y características acabamos de anotar, sentimos que un vientecillo de optimismo nos acariciaba y que una risueña esperanza abría ante nuestros ojos un panorama de color y de luz. ¡Era tan poco lo que conocíamos de Monvoisin y tanto lo que nos ofrecía el volumen que comenzábamos a hojear! Y hemos de reconocer que nuestras esperanzas y deseos, si no han sido plenamente satisfechos, tampoco han sido defraudados. Nada de eso, felizmente.

Conocíamos el erudito estudio que con el título de *Un pintor en la tiranía: Quinsac Monvoisin*, había publicado en uno de nuestros rotativos, en enero de 1936, el señor Ricardo Gutiérrez, y lógicamente suponíamos que el presente trabajo, en colaboración con otro eminente esteta, y después de trece años, habría adquirido mayor envergadura y solidez. Estos cálculos no nos han fallado, pues nos hallamos ante un volumen que hace honor a la cultura artística argentina, así por lo que toca a su labor intrínseca, como por lo que respecta a su presentación gráfica, aunque bajo uno y otro aspecto hemos de señalar algunas fallas.

Tomada esta monografía en su conjunto, sin parar mientes en los pormenores, representa un esfuerzo enorme y marca un nuevo jalón en la travesía estética iniciada por Schiaffino, continuada por Lozano Mouján y por José León Pagano. Monvoisin no era un desconocido, ni mucho menos, entre nosotros, pero nadie antes de los señores Gutiérrez y Solá había emprendido la tarea de rastrear y estudiar la labor magnífica realizada por aquel fecundísimo artista en Francia, Argentina, Chile, Perú y hasta en el Uruguay y Brasil. Seguir las huellas de un artista dentro de los lindes de un país no es siempre obra fácil, pero hacerlo a través de medio continente es ciertamente un mérito que corresponde a los autores de esta monografía.

En una *Advertencia*, que precede a la misma, la Academia Nacional de Bellas Artes advierte que en esta publicación *surgen dificultades de distinta índole, y entre ellas, las divergencias sobre atribuciones de algunas de las obras..., y* los mismos autores, a su vez, advierten que para la composición del libro tropezaron *con numerosas dificultades, algunas de ellas insalvables.* En algunos casos, sin duda, lo eran, como lo indican los autores, pero el estudio sereno de la obra que acaban de publicar nos lleva a hacer dos asertos favorables y dos desfavorables. Una búsqueda afanosa coronada muchas veces con el éxito, y una meritoria puntualización de los cuadros del artista constituyen los dos méritos. El afán de engrosar infundadamente el haber artístico de Monvoisin y una precipitación en no pocos detalles constituyen los deméritos.

Monvoisin no era un artista mediocre, y a veces, llegó a estampar huellas geniales en sus variados cuadros. Era un fisonomista de alta ley y sabía trasmitir un soplo de vida perenne a la expresividad de sus retratos. A juzgar por la exposición de los cuadros que en este volumen se nos ofrece, diríamos que fué un gran retratista.

Después de las páginas dedicadas a las reproducciones de cuadros, nos dan los autores un catálogo de todas las obras pintadas por Monvoisin, 1° en Europa, antes de su venida a América, (8 en número), 2° en América (95 en total), 3° en Francia, a su regreso (50 cuadros). En total son 237 los cuadros que se enlistan, con leves anotaciones en algunos casos, v. gr. *117. D. Filiberto Montt (óleo), Santiago de Chile.*

Reconozcamos que no es ésta la forma técnica, hoy día, de catalogar cuadros. Pero antes de preocuparse de esta falla, hemos de exponer nuestro leal sentir sobre algunas atribuciones que creemos totalmente infundadas.

Si Monvoisin sólo estuvo en Buenos Aires durante tres meses ¿es posible que sea el autor del Rosas *civil* y del Rosas *militar,* en los que no sólo hay diferencia de años sino también rasgos enteramente diversos, como el extremo inferior de la oreja izquierda, única visible en ambos cuadros, y sobre todo, el cabello de corte tan diverso, y la barba tan abundante en un caso y tan rala en el otro? Estamos con Gutiérrez y Solá en que el Rosas *civil* es en efecto retrato de Rosas, como ya lo adivinó su descubridor Schiaffino y ampliamente había probado esa atribución el señor Gutiérrez en 1936, pero en ese año ni le pasó por la mente que también era de Monvoisin el Rosas *militar,* que no es de 1842 sino *de* 1847, fecha que, desde antiguo, le han asignado los directores del Museo Histórico Nacional. Nos sorprende que dos estudiosos de la talla de los señores Gutiérrez y Solá hayan adjudicado a Monvoisin este cuadro, en que nos hallamos con un Rosas tan diverso del antes citado. Es una obra maestra, muy digna de Monvoisin, pero de ahí no se sigue que sea de él. Había en Buenos Aires otros pintores, como García del Molino, capaces de ofrecernos un óleo de esa prestancia.

Con poca precisión de crítica de texto se nos dice (pág. 21) que en Buenos Aires compuso Monvoisin, según declaración del mismo artista: *Rosas, dictador y otros* cuadros, y más adelante (p. 50) se nos ofrece la lista formada por el artista, en la que se lee: En Buenos Aires: *Rosas dictador y otros.* En aquel caso, y a causa de la coma, creeríase que compuso dos cuadros de Rosas, uno del hombre, otro del general, y serían los dos cuadros a que se refieren los autores. Si la segunda lectura es la auténtica, y así lo averiguó el señor Gutiérrez en 1936, tendríamos que solo se trata de un cuadro, el conocidamente de Monvoisin, hallado entre los objetos del artista por Schiaffino.

Nada respalda la atribución a Monvoisin del Rosas de 1847, y otro tanto hemos de decir de la Manuelita Rosas, simple boceto de un divulgado cuadro de Prilidiano Pueyrredón. El argumento más fuerte es su analogía con la Francisca Alvarado, óleo que hizo Monvoisin, y que se encuentra en Lima, pero esa analogía se debe a la moda de entonces y no al hecho de ser ambos lienzos de un mismo autor. Todo el lujo dialéctico en pp. 22 y 23 y la frase final:

nosotros consideramos obra de Monvoisin el óleo que representa a Manuelita, no nos convence, ya que en la historia del arte, como en la historia de los hechos, el *magister dixit* no pesa un adarme.

Por el estudio de Solá y Gutiérrez no hallamos motivo para atribuir a Monvoisin el retrato que obra en poder de doña Corina B. de Benítez, ya que el sólo voto de Lozano Mouján no es argumento; no vemos por qué los autores han rebautizado el cuadro El Rey Vasallo, con el título *de Luis XIV y La Valliére,* y sobre todo no comprendemos por qué han atribuído a Monvoisin los óleos que representan a los Generales Juan B. Rolón y Agustín de Pinedo. Hasta ahora, habíase atribuído a Goulou el primero y es siempre mejor la posición del poseedor. Mientras no haya fundamento serio para ello no es posible convertir los cuadros anónimos en objeto de quita y pon, a gusto de los escritores.

Pero es aún más grave el atribuir a Monvoisin el cuadro de García del Molino, donado al Museo Histórico como autorretrato de ese pintor. Sea o no, autorretrato, cierto es que no puede ser el cuadro de Monvoisin que, en 1923, se hallaba en poder de don Luis García, donde lo vió Lozano Mouján, puesto que era, según testimonio del mismo, pequeño y muy ennegrecido. El que reproducen los señores Solé y Gutiérrez, y que hemos podido ver en el Museo Histórico Nacional, ni es pequeño, ni está ennegrecido, y en 1923, no ¯se hallaba en poder de Luis García sino donde hoy se encuentra.

Aunque sea algo minúsculo, digamos aquí que no es serio el traer a colación un sueltito anónimo, aparecido en Caras y Caretas, para atribuir a Monvoisin la miniatura de Quiroga. Es posible que sea efectivamente de él, pero no consta, como no consta que sea de Monvoisin el óleo que representa a doña Florinda Torres de Fernández. El solo parecer de un historiador, aunque éste sea Lozano Mouján, no es decisivo. Con menos fundamento aún atribuyen los autores a Monvoisin *La Bajada de Santa Lucía,* como la llaman en el texto, o *Barranca de Santa Lucía,* como se lee al pie de la lámina. Nos dicen que este óleo había *pasado inadvertido para quienes se ocuparan de nuestro artista,* pero no nos ofrecen prueba alguna de que sea de él. ¿Lleva la firma del autor? ¿Hay algún documento contemporáneo que se lo atribuya? ¿El estilo, técnica, ambiente, etc., es de Monvoisin? Si no hay algo de todo esto ¿con qué derecho se le atribuye ese lienzo?

Cremos hallar en el óleo que representa a don José Miguel Infante sobrados fundamentos para afirmar que ese cuadro no puede ser de Monvoisin. El perro no parece tal, y el tapete que cubre la mesa es tan acartonado como el cuerpo del señor Infante. A excepción del rostro, discreto, todo es flojo en este cuadro. Parece la obra de algún novato.

Recordemos aquí lo que no nos dicen los autores y es tradición así entre nosotros como en Chile. Monvoisin vino con una compañera, tal vez la que firmó un cuadro llamándose Madame Monvoisin, y además de esa mujer, había otras dos o tres que viajaban en su compañía, y todas ellas sabían de pintura y eran ayudantes del artista. Si compró *un carruaje de cuatro asientos y favoreció al propio tiempo la fuga de personas que se encontraban en peligrosa situación,* como él mismo nos dice, refiriéndose a su fuga desde Buenos Aires a Mendoza, es posible y probable que los asientos fuesen para ellas. Que esa tradición tenga visos de ser cierta, se deduce del hecho elocuentísimo de haber Monvoisin pintado en menos de tres meses unos quince cuadros, algunos de los cuales, como el *Rosas militar, y La Barranca de Santa Lucía,* a ser de él, supondrían varias semanas de labor. ¿Es probable que en tan poco tiempo haya podido hacer todos los cuadros que son de él o se le atribuyen?

Ha habido un afán desmedido de abultar la obra artística de Monvoisin y no poca precipitación en la confección de este libro. Las pruebas de ello abundan, aunque sólo en detalles. Así, en el texto (pág. 24) se hace referencia al *pequeño cuadro titulado Esposos del Paraguay,* mientras entre las láminas son dos las telas que llevan ese título, y ambas están en la

colección Santamarina. Como no se indican las medidas (exigencia técnica primordial), el lector queda perplejo ante la incertidumbre. Sólo al llegar a la página 41 se entera de que son dos los cuadros de ese título, uno hecho por Monvoisin en 1842 y otro en Francia, después de su viaje por América. Como es obvio, aunque no lo digan los autores, esos Esposos Paraguayos de 1842, y por ende también el posterior, no son sino *Esposos Uruguayos*, porque pintó ese cuadro en Montevideo. El llamarlos Paraguayos era una reminiscencia, aunque algo lejana, de la vieja nomenclatura que se daba a toda esta parte del Nuevo Mundo. Por eso el segundo cuadro, el de 1859, tan superior al primero, aunque basado en él, es de inestimable valor en la iconografía uruguaya. Con toda razón rechazan los señores Solá y Gutiérrez la suposición de que tales esposos sean Garibaldi y Anita. Otro indicio de precipitación y de deficiente técnica es la absoluta prescindencia de todo lo referente a la materialidad de los lienzos. Sólo en una ocasión, en lo que se refiere a los cuadros pintados en el Río de la Plata, se nos dice que están hechos sobre cuero y en sólo tres ocasiones se dan las medidas de los cuadros.

El grado de cultura a que ha llegado nuestro país exige mayor preocupación por esos requisitos, de parte de quienes nos ocupamos en inventariar el pasado. Esas exigencias de la técnica moderna tienen su razón de ser, ya que sólo así podrá el lector formarse una idea cabal de una tela, y sólo así habrá mañana garantías para discriminar unos cuadros de otros y afirmar con mayor seriedad la atribución de las obras a sus verdaderos autores.

Lamentaríamos que las observaciones que llevamos apuntadas pudieran interpretarse como una reprobación al volumen. Por eso terminamos esta crítica con el elogio entusiasta que expresamos al iniciarla, *y* con la observación de que las fallas que hemos consignado, aunque las consideramos serias y bien fundadas, no han sido anotadas sino para bien de la cultura y para que así los autores de esta obra, los distinguidos historiadores Miguel Solá y Ricardo Gutiérrez, como todos los que consagramos nuestros esfuerzos a la reconstrucción del pasado, nos contengamos dentro de los lindes de la verdad, sin exagerar sus obras y méritos. Ya Cicerón en la antigüedad, y Ruskin en nuestros tiempos, observaron lo fácil que era, y lo peligroso, para los autores de biografías, el convertir a su héroe en eje, cuando no fué sino uno de los muchos o varios rayos de la gran rueda de los acontecimientos de una época dada.

GUILLERMO FURLONG, S. J.

MANUEL ROMERO DE TERREROS, *Grabados y Grabadores en la Nueva España.* Ediciones Arte Mexicano, México 1948. in-4°, 578 pp.

En toda la América latina, y aun en la misma España, se advierte un movimiento que merece decidido elogio y apoyo. Nos referimos al movimiento bibliográfico, al afán de catalogar, y conocer lo que hay en casa, y que aun los de casa ignoran. Hoy que muchos opinan que la historia de la cultura colonial está sobradamente escrita, se advierte interés por empezar a conocerla de veras, a estudiarla con serenidad y a divulgarla cual se merece. Si en algún terreno el revisionismo histórico es un apremiante deber, es en el campo del arte y de las ciencias en las que fueron provincias ultramarinas de España.

En México, lo propio que en el Río de la Plata, Nueva Granada o el Perú, se ha escrito sobre cultura colonial, de espaldas a la realidad y en brazos de los prejuicios más groseros.

Hasta historiadores de tanta envergadura como el mejicano Mariano Cuevas han sido víctimas de esa seudohistoria. Como allá por 1530 pretendía la ciudad de México tener una Universidad y la Corte hispana tardara unos veinte años en conceder esa gracia, encuentra Cuevas en esa actitud un espíritu poco favorable a la cultura. No es esa nuestra estimación del hecho. Una Universidad era algo muy respetable y respetado en aquellos tiempos, y la Corte tardó en conceder su fundación porque se hacía increíble que en sólo dos o tres decenios de años pudiera región alguna de América contar con los necesarios elementos.

Entre nosotros, Teodoro Becú ha incriminado a España porque no tuvimos imprenta hasta el año 1700 en las Reducciones Jesuíticas, hasta 1767 en Córdoba y hasta 1780 en Buenos Aires. A su juicio —así lo deducimos de sus expresiones— cada conquistador debió de venir con su prensa tipográfica y en la Buenos Aires de Pedro de Mendoza (1536) o a lo menos en la de Juan de Garay (1580) debió de haberse establecido una imprenta. ¿No las había, y abundantes, en la Colonia Agripina, en la Lutecia francesa, en Venecia, y hasta en España? Pero el bueno de Becú se olvidaba que la Buenos Aires de 1580 contaba apenas con 300 vecinos y aun la de 1780 no pasaba de los 15.000 habitantes.

Dada la escasísima población que hubo, así en el Río de la Plata como en las demás partes de América, es sorprendente todo lo que se hizo a favor de la cultura, considerada ésta bajo todos sus aspectos. Prueba de nuestro aserto la tenemos en el libro de Romero de Terreros. Y confesamos ingenuamente que no creíamos que, en toda América, desde los tiempos de Cortés hasta la Emancipación, hubiese ni una décima parte de los grabadores que aquí se consignan. A base de los libros de Medina, de Vindel, de Torre Revello, y de otros, "sospechábamos" que la América hispana habría tenido unos cincuenta grabadores. ¡Cuán lejos estábamos de la realidad! La obra de Romero de Terreros, con más de 200 láminas, debidas a otros tantos artífices entre conocidos y anónimos, es de una elocuencia avasalladora.

Con una Noticia Histórica, de sólo diez páginas, pero sustanciosas, abre Terreros la exposición de su galería de grabados. A riesgo de incurrir en inmodestia de nuestra parte, lamentamos que el autor desconozca totalmente lo que sobre los orígenes del arte *de* imprimir en Méjico publicamos en 1948 (Orígenes del arte tipográfico en América, Bs. As., 1948, pp. 51 - 52), ya que pudimos en esa oportunidad esclarecer las noticias publicadas por Medina en 1893 y en 1909 -1912.

Sorprendente es la noticia que nos ofrece sobre la procedencia del frontis que adorna la Dialéctica Resolutio, de Alonso de Veracruz, obra publicada en México en 1554, ya que ese frontis había sido grabado en Londres y utilizado por el impresor Edward VVhitechurdi para la primera edición del Player Book de Eduardo VI, que data de 1549. ¿Cómo pasó de Inglaterra a España, y de España a México, en el breve lapso de cinco años? ¿No sería de procedencia inglesa, no tan sólo esa lámina, sino todo el material tipográfico de que se valió aquel impresor mejicano?

Muy atinadamente distingue Romero de Terreros entre los grabados de procedencia europea y los de factura local, como también entre los trabajados en madera y los burilados en metal. Acoge, erróneamente a nuestro juicio, la especie vertida por Medina, de que en algunos casos se usaron planchas de plomo. No hay documento alguno que respalde esa presunción, y ella es tanto menos probable cuanto no había escasez de otros metales más resistentes, y por ende, más adecuados.

Al ocuparse de los primeros grabados realizados en Méjico, refiérese al retrato de Mateo Alemán, aparecido en 1609, pero anota que no es sino *una copia, con ligeras variantes,* del retrato que grabó en cobre Pedro Perret para la primera edición del Pícaro Guzmán de Alfarache (Madrid, 1559), grabado que también aparece en los Sucesos de Fray García Guerra, del mismo Alemán (Méjico, Viuda de Pedro Balli, 1613), y escribe que *es evidente por lo tanto,*

que Mateo Alemán trajo a Méjico las matrices de ambos grabados, ejecutadas en España (p. 12). ¿Desde cuándo han existido matrices? La estereotipia es procedimiento muy moderno. Sospechamos que Romero de Terreros quiso decir que se reprodujeron esas dos láminas *con ligeras variantes,* valiéndose el grabador, no de las planchas metálicas diseñadas en España, sino de las figuras que ellas habían dado y que se encontraban en los libros peninsulares. No vemos por qué distinguir entre estas láminas y las demás que aduce el autor, ya que el mérito es el mismo y el esfuerzo técnico también.

Aquí cabe hacer una observación: el autor agrupa todos los grabados ejecutados en Nueva España en xilografías y en láminas metálicas, y dentro de esos grupos distingue entre frontis, estampas religiosas, retratos, escudos de armas, planos y vistas, funerales, alegorías y varios, pero se le escapa una división más trascendental; originales y copias. No siempre es posible precisar si se trata de una pieza original o de una copia, pero creemos que se debió esbozar este interesante capítulo.

Faltan también algunas consideraciones sobre los materiales usados por los artífices mejicanos, ya que no se nos dice si los xilógrafos usaban boj, peral, o alguna madera del país de iguales propiedades, ni se esclarece si el latón con el que estaban trabajadas las láminas que poseía Diego Enríquez, en 1598, era estaño puro o alguna amalgama.

Pero estas minúsculas fallas no aminoran el valor de la Noticia Histórica, a la que sigue la sorprendente colección de láminas, bien reproducidas, ya en su tamaño natural, ya aumentadas en los casos en que se consideró más conveniente para su justipreciación. Ante tan ingente colección no era posible hacer comentarios sobre cada lámina, pero creemos que habría sido conveniente algunas reflexiones sobre las más destacadas. Además, ¿por qué no seguir el orden cronológico dentro de cada serie? La colección se abre con el frontis del Vocabulario de 1559; viene después la portada del Missale de 1561; después la del Cedulario de 1563, y en cuarto término la del Tripartito de 1544. Nada justifica este desorden cronológico. Al pie de la portada del Missale antes nombrado, se dice que la lámina de la página 21 es de esa obra, en su edición de 1561, y apareció también *en otras obras.* Esto no es exacto, ya que no es esa lámina sino una muy parecida la publicada al frente del Missale de 1561. Compárese, sino, con la reproducción que dimos a conocer en nuestro libro sobre Los Orígenes del arte tipográfico en América, p. 55. La portada de la *Physica Specu-latio* de 1557 ha perdido mucho en la reproducción que nos ofrece el autor en la página 27. Es una lástima, por tratarse de una lámina primorosa. Las fallas del cliseísta han sido tan graves que hasta ha eliminado el guión que existe entre las dos partes de la palabra *Specu-latio.* Consideramos un error el haber amplificado la xilografía de la pág. 29, ya que ha perdido, en vez de ganar; la reproducción mejicana no es más expresiva que la publicada por nosotros en tamaño reducido. Tampoco anota el autor que, años más tarde, se reprodujo esta lámina, aunque con notables variaciones, en la *Cartilla para enseñar a leer* (1569). La ampliación de las láminas en pp. 31 y 33 ha sido nefasta; no así, felizmente, las de pp. 35, 37, 39 y otras.

El autor, como ya dijimos, divide todos los grabados a que se refiere, en aquellos trabajados sobre madera y los ejecutados sobre metal, pero opinamos que esta división, aunque real en su origen, es sólo subjetiva ahora y a vista de las ilustraciones que han llegado hasta nosotros. Hay casos en que nadie, por más especializado que esté en la materia, puede distinguir entre una xilografía o un grabado metálico. ¿En qué se funda el autor para considerar xilográfica la lámina de la pág. 77 y metálicas las de las pp. 131, 133, 143 y otras?

No nos ofrece Romero de Terreros una valoración estética de los grabados, tal vez por ser tarea muy larga y algo expuesta a subjetivismos peligrosos, pero en la Noticia Histórica (p. 9) hace suya la opinión de Pérez Salazar, al escribir que en muchos de los grabados *se adivina la mano de un artista superior, que no se conforma tan sólo con perfilar las figuras con cierta*

ingenua sobriedad, sino que trata de dar a sus grabados la mayor realidad posible, procurando imprimir movimiento a las ropas y naturalidad de expresión a las figuras...".

Y pasemos a la *tercera parte* de esta obra (pp. 403 - 566). Trátase de un extenso catálogo de todos los grabados y grabadores mejicanos. Es, sin duda, la parte más novedosa y mejor lograda. Hasta la pág. 431 se refiere el autor a láminas anónimas, ya sueltas, ya aparecidas en diversas obras, y desde esa página hasta la 566 nos brinda una especie de diccionario por orden alfabético, de todos los grabadores, con especificación de los grabados conocidamente suyos. No condenamos la técnica seguida por el autor en esta parte de su notable obra, pero hubiéramos deseado nos ofreciera también una lista alfabética de todos los grabadores, a fin de hallarlos con facilidad. Tal vez esté, aun cuando creemos que no, el mapa de la ciudad de Méjico de Diego Valdés; no es práctico el obligar al investigador a recorrer más de cien páginas, de denso texto, para hallar esa información. Una lista alfabética de grabadores era algo imprescindible e igualmente otra de grabados. Tenemos en nuestro poder una lámina del Beato Sebastián de Aparicio, primer carretero de la Nueva España. ¿Quién es su autor? ¿A qué época pertenece? No es inútil consultar la obra de Romero de Terreros, pero es necesario recorrer fatigosamente doscientas páginas de texto. Aseveramos sin rebozo que *Grabados y Grabadores en la Nueva España* es una magnífica obra de lectura, de información, de erudición, pero es deficiente como obra de consulta. Magnífica por todas las ratones ya expuestas o indicadas, pero deficiente por la carencia de índices, sin los cuales algunos libros magníficos pierden mucho de su valor.

GUILLERMO FURLONG, S. J.

LABORATORIO DE ARTE, *Arte en América y Filipinas*, Cuaderno 3, Tomo II, Universidad de Sevilla, 1949, 112 + 28 láms. intercaladas.

El prestigioso Laboratorio de Arte de la Universidad hispalense, ha dado a publicidad en este año, el tercer número de Arte en América y Filipinas que dirige el conocido estudioso Enrique Marco Dorta.

Ocho artículos integran este número, ilustrado por veintiocho láminas. La presentación sigue las mismas líneas de sobriedad que caracteriza a las publicaciones del Laboratorio.

Corresponde el primer lugar, a la reedición del artículo de don Elías Tormo que lleva por título: *El pintor Ginés Andrés de Aguirre y su etapa española.* Documenta este gran conocedor del arte español, la producción de Andrés de Aguirre como pintor de cartones para la Real Fábrica de Tapices de Madrid, dando a conocer muy interesantes datos sobre la producción de este artista, antes de ser nombrado director de la Academia de Méjico, creada por Carlos III.

Síguele un trabajo de Enrique Marco Dorta sobre *El barroco en la Villa Imperial de Potosí.* Después de describir las vicisitudes porque pasó esta ciudad hasta su esplendorosa situación económica, pasa a tratar directamente el tema propuesto comenzando por *los primeros monumentos del estilo.*

El barroco potosino no ofrece novedad en lo constructivo, nos dice Marco Dorta, pero forma una verdadera escuela local de amplia área de dispersión. Es difícil, sin embargo establecer dónde y cuándo aparece esa arquitectura, esas portadas talladas como retablos. Para ello sería necesario más detenidas investigaciones en los archivos locales. Esta modalidad que se inicia a mediados del siglo XVII, alcanza en el siguiente su mayor esplendor. Los temas ornamentales que serán luego repetidos en muchos monumentos, aparecen como manifestaciones primarias en la portada de las Mónicas y más tarde en la de las Teresas y en la de los Condes de Carma. Otros más complicados se unen a los anteriores, en la fachada de la Merced, recordando algunos de ellos a los utilizados en San Sebastián del Cuzco.

La iglesia de San Francisco, es objeto de un detenido estudio. Comenzada en 1707 según los planos de fray Juan de Burguera, fué terminada en 1726. La portada principal presenta un arco trilobulado y columnas salomónicas. Se lamenta el autor que el cronista Núñez Vela no haya dejado para la posteridad, el nombre del maestro cantero que la labró y agrega: *tal vez su silencio sea prueba de que no estaba hecha en 1714, año a que se refiere la noticia.*

Menos fina pero más popular, por sus semejanzas con la anterior, la portada de la Compañía podría ser adjudicada a los hermanos Bartolomé y Melchor de Arenas.

Sin embargo supera toda ponderación el campanario, *cuya silueta* tiene *el empaque de un arco de triunfo.*

Continúa otro capítulo dedicado a la iglesia de San Lorenzo y a la Casa de Otavi, exponentes de una manera peculiar de tallar el relieve. La portada de San Lorenzo señala la culminación del barroco potosino y *es la más representativa de la técnica que caracteriza a los ignorados maestros de esas regiones,* revelándonos una personalidad vigorosa y gran capacidad creadora. La decoración que invade todos los elementos arquitectónicos, es lo más original no por la aportación de nuevos elementos sino por la forma de interpretarlos. *El decorador de San Lorenzo no trata el relieve como lo concibiera el arte clásico o el Renacimiento, sino de una forma que está más cerca del sistema antinaturalista siríaco que culmina en el arte bizantino.* Esta tendencia a lo planiforme se agudiza en las portadas de San Benito y San Bernardo, de sencilla composición, las cuales juntamente con la de Belén y las de la Casa de Corregimiento, estudiadas en el siguiente capítulo, marcan una línea descendente en la evolución estilística de la arquitectura potosina.

En la Casa de Corregimiento las portadas con movidas pilastras, tejados a dos aguas *y* ventanas, hacen recordar a algunas construcciones chilenas y ponen una nota curiosa y rara. La Catedral, en cambio, no *es obra de un decorador sino de un arquitecto.* En efecto, fray Juan de Sanahuja, lego franciscano, demostró poseer una magnífica formación como arquitecto como lo prueban construcciones tales como la Merced de La Paz y la hermosa Catedral potosina. *Su alzado constituye una prueba más de la larga vida que tuvo en la arquitectura española el viejo modelo de las catedrales andaluzas del siglo XVI.*

La Catedral de Caracas por Carlos Manuel Müller, es el tercer trabajo que integra este número. Estudia este monumento, historiando su construcción desde 1567, cuando a raíz de la fundación de Caracas, se levanta una iglesia en honor de Santiago Apóstol.

Sucedió a ésta, otra construcción que sirvió de Catedral y que fué destruída por el terremoto de 1641. Las obras del actual edificio fueron terminadas en 1713, habiendo sido reparada y reformada varias veces, con lo que perdió su carácter hispánico.

Así, en 1866 desapareció el altar mayor construido dos siglos antes, el coro fué trasladado detrás del presbiterio y en 1929 perdió el techo que cubría las cinco naves que era de alfarge. Sin embargo, algunas buenas piezas antiguas se han salvado de las malhadadas transformaciones. Consérvanse aún los retablos de N. *S.* del Pilar, de N. S. del Pópulo, de la

Sma. Trinidad, la estatua orante del Obispo Baños y Sotomayor, la única conservada en Venezuela, y el techo de artesa, renacentista, de la capilla de la Trinidad.

Guillermo Hernández de Alba firma el siguiente artículo dedicado al *Arte en Colombia: El Santuario de Monguí. La* devoción de los lugareños a una imagen de la Sagrada Familia, regalada por Felipe II, dió origen a este santuario franciscano.

La construcción data del siglo XVII, pero sufrió reformas entre 1730 y 1733. Son dignos de destacar la portada renacentista de la iglesia, el claustro, de gusto clásico, la portería, el refectorio y la cocina. La iglesia, cuya planta es de tres naves y de estructura basilical, tiene una cúpula octogonal sobre el crucero. En el altar mayor se guarda la venerada imagen y en los laterales, *pobremente ornamentados,* lienzos firmados en 1671 por Gregorio Vázquez.

Josefina Muriel, aporta un estudio que intitula: *Conventos de monjas en la Nueva España: Oaxaca y Guadalajara.* En él relata las fundaciones de los conventos de Capuchinas en Oaxaca y el de Agustinas en Guadalajara, dedicando especial interés a la construcción de las respectivas iglesias conventuales.

La cerámica andaluza, tema sobre el que Sancho Corbacho ha realizado magníficas investigaciones, es tratado nuevamente por este autor, a través de exponentes conservados en el Perú.

En *Azulejos sevillanos en Lima,* estudia los zócalos de cerámica conservados en los conventos de Santo Domingo y San Francisco. El primero, luce la obra de uno de los más afamados ceramistas trianeros, Hernando de Valladares, autor del zócalo del cuerpo de la iglesia sevillana de Santa Clara. Fueron contratados por fray Francisco de la Vega, de la Orden de Predicadores, en 1604, comprometiéndose Valladares en hacer un plano o dibujo para facilitar la colocación de los azulejos.

El conjunto cerámico de San Francisco, es quizá la mejor colección conservada en Lima. De procedencia sevillana, según lo atestigua una inscripción, muestran los temas empleados por los ceramistas de esa ciudad, grutescos, clavos, lacerías, etc., hasta el punto que el autor los relaciona con los del monasterio de Santa Paula.

Aunque no se conoce el autor de estos zócalos, nos dice Sancho Corbacho, *creo que se puede afirmar que proceden también del taller de Valladares.* Están fechados en 1620. Los de la portería, en cambio, son ya más difíciles de situar cronológicamente, dadas las vicisitudes porque pasaron hasta su instalación definitiva.

Por último dedica su atención a los de la Casa de Ejercicios del mismo convento, llevados desde España en 1801, y que relaciona con la producción gaditana.

En un artículo, Santiago Montoto, da a publicidad un documento poco conocido o inédito. Es un privilegio real otorgado a Juan de Herrera para la *Impresión y venta de La Fábrica del Escorial en las Indias.*

Por último, el joven investigador José Guerrero Lovillo, trae una interesante sugestión al relacionar las musallas hispanomusulmanas con las capillas abiertas de Nueva España.

HÉCTOR SCHENONE

J. LUIS TRENTI ROCAMORA, *La cultura en Buenos Aires hasta 1810*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1948, 160 pp.

Integrando la serie de *Divulgación de nuestra historia*, la Universidad de Buenos Aires ha publicado este trabajo de J. Luis Trenti Rocamora quien agrega a sus elucubraciones ya conocidas el presente estudio sobre *La cultura en Buenos Aires hasta 1810.*

Trece capítulos, acompañados de una *Bibliografía fundamental*, forman esta síntesis. En cada uno de ellos se advierte un sagaz espíritu de selección y concreción que hace de este libro un útil auxiliar de las actividades docentes. Concuerda con esto la bibliografía consignada y consultada, todo lo cual responde a los fines de divulgación propuestos por la Universidad. Ilustran esta edición veintinueve láminas intercaladas que muestran los aspectos más interesantes e importantes de los temas tratados, aumentando así el valor didáctico de la obra.

Un prólogo del conocido estudioso José Torre Revello presenta el trabajo de Trenti Rocamora que finaliza con varios apéndices, que a manera de sinopsis aclaran lo expuesto en los capítulos.

La presentación, es la acostumbrada de la imprenta universitaria.

Algunas observaciones debemos hacer sin embargo, aunque pensamos que fácilmente se pueden deslizar a quien se ocupa de temas tan variados. Si bien nos referiremos a aquellos capítulos que por su índole interesan a este Instituto, hemos de lamentar no se hayan incluido los referentes a la filosofía, derecho, teología, ciencias naturales y matemáticas tan importantes para una historia de la cultura. De atenernos a los capítulos consignados parecería este trabajo, un estudio de las manifestaciones artísticas.

No creemos acertado incluir a Antonio Rivera entre los pintores (pág. 76) pues por sus trabajos conocidos hasta ahora, no parece haber sido autor de trabajos de índole artística.

Lamentamos que repita el autor, una leyenda —si así nos es permitido llamarla—que viene difundiéndose acerca de piezas de gran interés artístico como son los tres sillones que se conservan en el Capítulo Catedralicio (pág. 90). El Hno. Schmidt pudo haber sido buen tallista y según documentos trabajó para la iglesia de Belén; pero no se ha probado que haya sido él quien los tallara y que esos sillones sean los que pasaron desde la antigua Residencia a la Catedral. Por otra parte el estudio estilítico de los mismos, de manifiesta ascendencia lusitana, hace difícil la atribución a un tallista bávaro.

Lo mismo diremos respecto a la imagen del Señor de la Paciencia (pág. 88) de la iglesia de la Merced. Viene al caso preguntar a cuál de las imágenes se refiere la tradición pues hasta 1832 por lo menos, existieron dos efigies de esa advocación en el convento mercedario.

En el mismo capítulo (pp. 88 - 90), advertimos que el autor trata en dos ocasiones del escultor José de Sousa o Sosa de manera tal, que más parecieran ser dos los maestros y no una sola persona, pudiéndose decir lo mismo respecto a la manera de estudiar a otro tallista, Manuel Díaz.

Lamentamos, por último, que no se haya logrado mayor nitidez en las reproducciones.

HÉCTOR SCHENONE

MANUEL SANTOS ESTEVENS. *O livro das marcas de ourives da Camara de Lisboa, 1791-1833,* separata de la revista Olisipo, Lisboa 1948, 36 pp.

Los trabajos que sobre platería lisboeta se vienen realizando en la capital portuguesa, se han visto recientemente aumentados con este interesante artículo aparecido en la revista Olisipo.

A pesar de las dificultades que presenta la búsqueda de elementos, nos dice el autor, el conocimiento de un antiguo libro de marcas de orfebres ha arrojado notable luz sobre dichos estudios, permitiendo realizarlos con mayor perfección ya que posibilita la distinción de muchos orfebres y de sus respectivos punzones.

Comienza este libro el 5 de diciembre de 1791, finalizando en 1833, registrándose en él las marcas de todos los maestros de Lisboa que estaban obligados a presentarlas. Es de lamentar, dice el señor Estevens, que no se haya puesto mayor cuidado en la construcción de los registros de este códice de valor excepcional.

A pesar de ello, ha confeccionado este autor, una lista de 29 orfebres ordenada alfabéticamente y en la cual, además de algunos datos relativos a esos diferentes maestros, consigna las iniciales y distintivos de los mismos. Siguen a ésta un índice de marcas, otro cronológico y una página con la reproducción de los punzones de los maestros más importantes.

HÉCTOR SCHENONE

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ, *Artistas Andaluces, Juan Martínez Montañes,* Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, 1949, (6) + 77 (1) + 83 láms.

Como homenaje a Martínez Montañes en ocasión de cumplirse el tercer centenario de su muerte, el Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla ha publicado este año un interesante y documentado trabajo de José Hernández Díaz.

Poco a poco la obra del maestro se ve perfilada, mostrándose en su verdadera grandeza y libre de atribuciones falsas por la labor paciente y constante de los investigadores. A ello contribuye en forma muy especial, el presente trabajo de Hernández Díaz. Más general y al mismo tiempo más exhaustivo que sus relaciones anteriores, aporta interesantes aspectos no ya de la obra, sino también de la persona, dejándonos un acertado retrato psíquico y físico del maestro. De ello se ocupa en sus capítulos iniciales.

En el primero, además de sus datos biográficos, estudia y analiza su figura a través de los retratos conocidos perfilando, por último, psicológicamente, al escultor insigne.

Los variados matices de su personalidad no escapan a este conocedor. Para él es Montáñes *uno de los hombres representativos del momento y el que logró dar forma plástica al pensamiento español de la contrarreforma.* Aparece en uno de esos momentos decisivos y de transición en que se plasman nuevas formas y nuevos valores.

Para el autor, es un *protobarroco, un puente* que une a aquellas formas italianizantes predominantes en el bajo Renacimiento, nuevas fórmulas realistas de honda raigambre hispánica que desembocarán luego en el barroquismo.

Discípulo de Pablo de Rojas, *su formación se razona en el ambiente sevillano, en torno a los maestros que hemos dado en llamar premontañ esinos,* dice Hernández Díaz, de los que es discípulo *en la más exacta versión del concepto.* Así como siguió a sus predecesores e influyó sobre los contemporáneos, supo a su vez recibir de ellos *alguna modalidad, incluso de artistas formados en su taller.*

No quedaría completo el estudio de la personalidad artística de Montañés si no pasamos revista de su temática, que aclara numerosos aspectos del problema. De ello trata el autor en el capítulo que intitula *Iconografía.* Estudia los temas referentes a la Pasión de Cristo, a los que ha dado *representación definitiva,* al dogma de la Inmaculada Concepción de María, al Niño Jesús, las Dos Trinidades, *de corta vida artística,* y a los Santos.

Sus obras de carácter profano son pocas. El retrato ecuestre de Felipe IV y las figuras de Guzmán el Bueno y María Alonso Coronel, en Santiponce, forman este reducido grupo.

La labor de Martínez Montañés como retablista y escultor es tratada prolijamente por el autor. Distingue tres tipos de retablos: uno, de raigambre renacentista, está compuesto por un gran pórtico cuyo arco guarnece el retablo, el otro, es el que denomina *retablo tabernáculo,* consistente en una caja u hornacina enmarcada con sobria arquitectura, a veces rematada por un ático y por último el grupo de sus grandes retablos mayores dispuestos en uno o tres planos con calles horizontales o verticales en las cuales se cobijan imágenes en hornacinas o adornan relieves de escultura.

Las columnas corintias y jónicas, los frontones corvos y en espiral, juntamente con una sobria decoración, son los elementos arquitectónicos y ornamentales más utilizados por Montañés.

Otra modalidad montañesina, es la utilización de los conjuntos escultóricos más que de los pictóricos.

Tanto en sus realizaciones como en sus proyectos se manifiesta su inclinación por lo antiguo y lo italiano cuyas fórmulas y elementos conoció profundamente y utilizó con sabiduría.

Aunque más conocidas y populares, las esculturas procesionales son las menos en el conjunto de su obra. *La mayor parte de sus trabajos escultóricos fueron relieves e imágenes para componer en retablos y en función de la arquitectura de los mismos.*

Sin duda alguna, la determinación de las obras que realmente fueron hechas por el maestro, entre las que se le atribuyen, es un punto delicado e importante. No es desconocida la intervención de otros artistas en su taller, bien instalado, provisto de toda clase de operarios que le permitieron realizar obras de gran envergadura. Acostumbraba también a entregar a sus colaboradores, modelos que ellos realizaban y que el maestro terminaba. En algunos casos, durante sus enfermedades o en los últimos años de su vida, su salud precaria le obligó a traspasar contratos, algunos de los cuales quedaron como suyos. Sin embargo, es conocida la intervención directa del maestro en obras como el San Jerónimo en Santiponce, el Cristo de la Clemencia, la Inmaculada de la Capilla de los Alabastros, en la Catedral, etc.

Por último, en el *Catálogo Razonado,* que divide en tres períodos —Período formativo, El decenio crítico y El barroquismo en la apoteosis final— desfilan sus magníficas obras, analizadas, documentadas con erudición o atribuidas con mesura y tacto, distintivas virtudes de José Hernández Díaz.

Una buena bibliografía y ochenta y tres fotografías reproducidas con claridad acompañan al texto de esta obra que se suma a la magnífica serie de publicaciones del Laboratorio.

HÉCTOR SCHENONE

GEORGE KUBLER, *Mexican Architecture of the Sixteenth Century,* 2 vol. -XXVI + 230 pp. + 1 plano (105 i11.); XVIII + 346 pp. (363 ill.), New Haven 1948. - Edición Yale University Press, New Haven, Connecticut.

George Kubler, profesor de historia del arte en la Universidad de Yale, es uno de los jóvenes valores norteamericanos que, a la par de Harold E. Wethey y Robert C. Smith, se ha dedicado especialmente al estudio del pasado artístico en la América latina. Producto de varios años de trabajo, de un período sabático totalmente dedicado a la búsqueda de antecedentes *in situ,* más varios viajes de menor estadía, todo ello bajo los auspicios de la Fundación Guggenheim, la Universidad de Yale y el Consejo Americano de Sociedades Científicas, es esta nueva obra de Kubler, de extraordinaria jerarquía por su valor documental, método y presentación.

Es evidente que en materia de juicios subjetivos, las apreciaciones pueden variar hasta el infinito; si algunos autores que han precedido a Kubler en este campo del arte discrepan en cuanto a ciertos enfoques del problema, nadie podrá dejar de reconocer que estamos frente a una obra de gran valor, realizada con metódica disciplina, expurgando en fuentes directas, con el estudio inmediato de casi la totalidad de los monumentos mencionados, y con un acopio tan enorme de material que asombra por el esfuerzo cumplido.

Comienza el libro con una introducción dedicada a las órdenes mendicantes, cuya gravitación fué fundamental en el siglo XVI mexicano; le sucede un capítulo sobre la demografía y luego otro sobre el urbanismo colonial, en el que amplía la discutible tesis que el propio autor nos diera a conocer en *Art Bulletin,* junio de 1942, sobre el origen teórico-renacentista del trazado urbano virreinal en México.

El tercer capítulo está dedicado a las figuras de los arquitectos, alarifes y maestros mayores, destacándose el estudio sobre Claudio de Arciniega, uno de los primeros grandes arquitectos que pasaron a Indias, cuya actuación había quedado un tanto en la sombra por la mayor atracción que hasta ahora había ejercido Francisco Becerra. La serie de análisis previos se cierra con los relativos a trabajos, materiales y procedimientos o técnicas, para abordar después la arquitectura civil.

Al describir el conocido rollo de Tepeaca, dice Kubler que no se explica claramente como se le designó así, desde que *rollo en España significa hito demarcador de límites,* olvidando que también, y preferentemente, servía para designar la picota, símbolo y lugar de la justicia real. Las crónicas coloniales están llenas de referencias al rollo en esta segunda acepción. Así, en las Actas Capitulares de Córdoba, puede leerse que Gerónimo Luis de Cabrera, fundador de la ciudad, *puso un árbol sin rama por rollo e picota.* En el Acta de fundación de Buenos Aires, el escribano Pedro de Jerez hace constar cómo Juan de Garay *requirió a los dichos señores Alcaldes y Regidores que se junten con su merced y vayan a la*

placa pública desta ciudad questá señalada en la traca della y allí le ayuden alar y enarbolar un palo y madero por Rollo público y consagil para que sirva de árbol de justicia donde la justicia Real de su magestad huse exerca su justicia que hiziera o mandare hazer. En cuanto al parentesco entre el rollo de Tepeaca y la Torre del Oro de Sevilla, ya lo sugirió Toussaint, pero con más sentido de figura literaria y evocación romántica que conexión arqueológica.

Indudablemente, el tipo de templo fortificado, de una sola nave, es tan fundamental en Nueva España, que justifica su análisis en denso capítulo y por separado. Kubler rastrea los posibles orígenes en la península, vinculándolo a algunos prototipos creados por Lorenzo Vázquez. Anotamos, de paso, que esa atribución de San Juan de los Reyes *a Juan Egas* es una confusión evidente, acaso proveniente de que Juan Güas, el verdadero autor, era pariente de Enrique de Egas, quien intervino en San Juan de los Reyes después de la muerte de aquel, acaecida en 1497.

De ser exacta la interpretación del autor sobre la desaparecida capilla de San Miguel en Chapultepec, estaríamos ante el primer caso de edificio religioso circular en América, cosa bien rara por cierto. Pero de las citas que aduce Kubler y del plano de Alonso de Santa Cruz no se deduce tal cosa. Ponce, en su *Relación breve y verdadera, etc.*, dice que en Chapultepec *hay un cerro alto y casi redondo, en cuya cumbre está edificada una iglesia de San Miguel,* pero una cosa es la redondez del cerro y otra la del templo. A juzgar por el plano de Santa Cruz, se trata de una simple ermita rectangular coronada por una espadaña, como las hay abundantemente por toda América. Toussaint, que estudió detenidamente dicho plano (en *11 Congreso de Historia de América y en Planos de la ciudad de México),* nada dice de la planta circular, rareza que de seguro le hubiese llamado la atención.

Después de analizar casi exhaustivamente los templos de una sola nave, el autor aborda los demás edificios religiosos, siempre con notable recopilación de datos, bibliografía, planos y estadísticas. Al estudiar el apasionante problema de las capillas abiertas, sostiene Kubler que frecuentemente se confunde ese tipo tan especial de arquitectura mexicana, con las *capillas de Indios,* que a su juicio y basándose en Remesal, estaban destinadas a fines sociales y fiscales. Es decir, que, a su entender, la capilla abierta es un tipo, una creación arquitectónica, en tanto que la capilla de indios podía o no serlo, pues se denominaba así a ciertos lugares adonde los indígenes acudían a pagar sus tributos y otros menesteres no religiosos. No deja de ser interesante este distingo, pero observemos que Remesal *(Historia General de las Indias Occidentales,* etc.) no lo dice tan claramente, pues si bien en página 246 escribe que *venían a misa. .. a la capilla de los indios que está junto al convento de Santo Domingo. .. y en la iglesia se dividían por sus lugares y asientos,* como dando a entender que la misa se escuchaba en la iglesia mayor y no en la capilla, en la página 450 dice: *cada domingo venían a oír misa a su iglesia o capilla que tenían en Santo Domingo... (el obispo) los quitó que no fuesen allí sino a la iglesia mayor.*

El último capítulo está dedicado a la pintura y escultura subordinadas a la arquitectura del siglo XVI, y a la apreciación estilistica de los monumentos analizados. A este fin, el autor ha ordenado los edificios en tres categorías, según que en ellos predominen los detalles medievales, los renacentistas, o aquéllos en los cuales se equilibran ambas épocas. Cada una de estas categorías se subdivide en otras tantas, de acuerdo a la mayor o menor densidad de europeísmo o americanismo. Ya se sabe que toda clasificación importa siempre mucho de arbitrariedad, y que las ventajas didácticas de tales sistemas obligan a veces a ciertas desviaciones; tal es el caso de la clasificación de la fachada principal de Calpan, incluída en la categoría intermedia, y dentro de esta en la subdivisión de *obras. europeas.* Y precisamente Calpan es uno de los ejemplos donde el factor indígena se presenta con más claridad, en forma de varas de *quiote* o magüey, que, superpuestas a las columnas de la portada, encuadran la ventana geminada que la corona.

La obra se cierra con una Nota Bibliográfica que amplía y aclara la extraordinaria bibliografía que corre a lo largo de este libro, y finalmente un Apéndice en el que se mencionan las fuentes documentales que han servido para la cronología de los edificios estudiados.

El autor, con honestísima precisión, señala cuáles son los que ha visitado personalmente, que por cierto son los más.

En suma, los dos volúmenes de George Kubler son uno de los aportes más completos que se han hecho desde mucho tiempo a esta parte sobre el tema. Todo es ponderable: método, plan, rigorismo científico, recopilación documental, bibliografía, etc. Y para mayor deleite del lector, una impresión tipográfica esmeradísima contribuye a realzar esta obra consagratoria.

MARIO J. BUSCHIAZZO

Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes. *Documentos de Arte Colonial Sudamericano,* Cuaderno IV, *El arte religioso y suntuario en Chuquisaca;* XLVIII pp. + 170 láminas + (4) pp., Buenos Aires, 1948. Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes. *Documentos de Arte Colonial Sudamericano,* Cuaderno V, *Rutas históricas de la arquitectura virreinal altoperuana;* 1 mapa + XLVI pp. -I- 142 láminas + (4) pp. Buenos Aires, 1948.

En varias ocasiones, y por diversos conductos (uno de ellos el primer número de estos Anales), se hizo llegar a las autoridades de la Academia Nacional de Bellas Artes la crítica adversa sobre muchas de sus publicaciones por la cantidad de errores que contienen. Lamentablemente, parecería que esas voces no han sido escuchadas, pues en estos dos nuevos Cuadernos no sólo se repiten sino que se agravan las faltas y licencias, abarcando desde los epígrafes de las láminas hasta el estudio que las precede.

Así, por ejemplo, en el Cuaderno IV, página XIV, el autor del prólogo, arquitecto Martín S. Noel se refiere *al altar rectilíneo y austero* del templo del ex convento mercedario, figura 73, y en ésta aparece un altar barroco del templo jesuítico de San Miguel. En los párrafos siguientes se habla de la lámina 72, en la que debiera verse un arco trilobulado según el prologuista, y en realidad nos encontramos con un púlpito; el estudio de la lámina 76 se refiere al altar de Nuestra Señora del Tránsito, y en cambio se reproduce una pila bautismal. Para mayor irrisión, este Cuaderno tiene agregada una *fe* de erratas.

Pero la impresión de descuido que surge de los errores puntualizados, se agrava al leer el prólogo o estudio preliminar del arquitecto Martín Noel, en el que su autor se permite tal cantidad de licencias que termina por ser engorrosa su lectura, al extremo de perderse toda hilación. Parecería que se ha querido ensartar palabras por la sola eufonía que al autor producen, despreocupándose del sentido exacto de las mismas, y hasta de su existencia. Así, palabras como *ófrico,* totalmente desconocida, o *predella,* netamente italiana, hacen su aparición al lado de *plementaria,* usada por plementería (y esto a riesgo de aceptar un galicismo).

La nomenclatura de palabras utilizadas indebidamente es abrumadora. Bástenos citar algunos ejemplos: *fondal* en lugar de fondo; *pictografía* por pintura; *el cubierto* de madera por la cubierta de madera; *jabelgues* por enjalbegados; *atribulado* por complicado; *nichal* por nicho; *boldo* por bolo; *aneja* por anexa; *buque* de la iglesia por nave de la misma; *quirquincho* por charango; *gracilidad* por gracia; *portalada* por portada; *arcaturas* por arquerías; *planimétricas* por planas. En algunos casos las licencias literarias del arquitecto Noel llegan a extremos como el de hablar de *apoyaturas vernáculas,* cuando es sabido que apoyatura solo quiere decir *nota musical, pequeña y de adorno,* o describir *los badajos de las torres* de iglesias, usando esa palabra en lugar de cubos o cuerpos de los campanarios.

Este trastrueque lingüístico se enlaza con párrafos donde el más avezado conocedor de la estilografía puede perder el rumbo, v. gr., el siguiente: *Mudejarismo hispano, repitamos, pero ahora exaltado por exotismos reputados por don José Gabriel Navarro como de procedencia asiática. En los remanentes flamenco-platerescos se encrespan a un tiempo los destellos indo-barrocos de ascendencia maya, concediendo a lo ecuatoriano luminosa y original jerarquía.* En tales condiciones, se hace difícil sino imposible seguir las ideas que pretende expresar el autor para explicar o aclarar las láminas que vienen a continuación. De tal modo se malogra parcialmente el noble propósito que guió a la Academia Nacional de Bellas Artes al publicar los Cuadernos. Por esto, creo de mi deber rectificar algunos datos que no conviene continuar repitiendo. Así, eso de que Melchor Pérez de Holguín era albino es simplemente una fantasía que echó a correr un pintor y crítico de arte boliviano, sin fundamento ni prueba documental alguna. La atribución a Ribera del Martirio de San Bartolomé que se conserva en la Sacristía de la Catedral de Sucre es también otro error muy divulgado. Se trata de una copia discreta del conocido grabado que sobre el mismo tema hiciera el "spagnoletto", pero invirtiendo la posición de las figuras. Otra copia del mismo grabado puede verse en la sala parroquial del templo de Pilar, en Buenos Aires.

Al referirse al Cabildo de Puna, el arquitecto Noel lo vincula estilísticamente con el de Jujuy, citando el folleto que sobre Cabildos del Virreinato del Río de la Plata publiqué en 1946. Pero lo curioso es que mi estudio sobre el Cabildo de Jujuy prueba que se trata de un edificio moderno, carente de todo valor histórico, y que por lo tanto no se lo debe tomar en cuenta.

Afortunadamente la escasa claridad del prólogo se compensa con el mapa en el que se señalan las rutas e influencias que partían de los tres grandes centros de Potosí, Porco y Nor-Lípes. El material gráfico, sobre todo el del Cuaderno V, es de primera magnitud por la cantidad de templos y capillas poco menos que desconocidas que registra. Algunos de esos edificios son de excepcional importancia para la historia de las artes virreinales, como la iglesia de Salinas de Yocalla, variante modesta del templo de San Lorenzo de Potosí. Este hallazgo fué hecho por el investigador potosino Armando Alba, quien me lo comunicó en junio de 1941, ocasión en que fuimos ambos a comprobar en el lugar el notable parecido de dichos dos templos.

Lamento tener que referirme de este modo a los dos Cuadernos de la Academia, pero acaso se pueda evitar así que libros representativos de nuestra cultura y destinados a divulgarse por toda América y España, adolezcan de fallas fácilmente subsanables. El arquitecto Noel, con quien me unen muchos años de amistad, ha probado en ocasiones anteriores su capacidad como escritor, cuando no se dejaba absorber por sus múltiples ocupaciones. El lugar que como pionero tiene en el estudio del arte virreinal —lo he dicho y sostenido públicamente—, le obliga a dedicar a sus prólogos de los Cuadernos una atención que parece haber descuidado en esta oportunidad.

MARIO J. BUSCHIAZZO

Lo mexicano en las artes plásticas — JOSÉ MORENO VILLA - Edición de El Colegio de México, México, 1948. Un volumen in-8°; 176 pp. ill.

Expresa el autor que es su propósito al escribir esta obra, poner de manifiesto las diferencias esenciales, y no las analogías, existentes entre el arte europeo y el mexicano.

En primer término expone su tesis de que las grandes eclosiones del arte mexicano son biseculares, es decir que se producen cada dos siglos, y no con igual intensidad en todas las ramas del arte. Así en el siglo XVI se destaca la escultura, en el siglo XVIII la arquitectura, y la pintura en el siglo xx.

Al iniciar el estudio de cada una de estas centurias, comienza por aclarar el origen de tres tipos de iconografía que se presentaban como figuras sin antecedentes, verdaderas muestras de arte local surgidas espontáneamente y que eran ellas: La Virgen de Cal-pan, las Cruces de téstera y el Angel Verónica de Oaxaca; demostrando, al establecer las fuentes europeas de estas imágenes, la presencia anacrónica del estilo románico en México en el siglo XVI. Realiza el análisis de las mismas y la forma en que se amalgamaran en ellas, y en otros trabajos similares, elementos decorativos del románico, gótico y renacimiento, destacando que así América recorrió en medio siglo la jornada que Europa demorara varias centurias en cumplir. El autor señala las influencias foráneas que han directamente incidido en la ejecución de los ejemplos que trae a colación, y especialmente la manera cómo fueron asimilados por los artistas nativos y la interpretación personal que de ellos realizaran. Destaca principalmente las obras que acusan espíritu autóctono, desechando aquéllas, que a pesar de su valor artístico, revelan su origen netamente europeizarte.

Esta forma personal de enfocar la producción del arte mexicano, se pronuncia aún más al tratar los capítulos pertenecientes a la pintura; poniendo de manifiesto el autor su admiración por los pintores mexicanos contemporáneos, y destacando la actual tendencia de encarar temas estrictamente autóctonos.

Ciertos comentarios respecto a las ideologías personales de los artistas estudiados, dan a la obra un carácter localista y los hallamos fuera de lugar en un libro de las características del que nos ocupa.

A continuación realiza un estudio de carácter filosófico de la pintura española, autores, temas e influencias que los llevaron a la ejecución de sus obras maestras, deteniéndose principalmente en la curiosa insistencia de los artistas del período denominado colonial mexicano, por llevar a la tela temas en los que aparecen figuras de ángeles, característica ya observada en el barroco español.

Con posterioridad desarrolla un estudio del tema de la muerte en España y las vicisitudes por las que pasara, hasta llegar a su enfoque por los pintores mexicanos contemporáneos; dando término finalmente a la obra con el análisis del pudor en la pintura española y mexicana, y con lo que el autor da en llamar transmisión de las ideas plásticas, o sea aquella similitud al tratar asuntos análogos en diferentes épocas.

En general resulta un volumen ameno que enfoca una manera nueva de encarar el tema, la que lógicamente debe ser objeto de un estudio más profundo y amplio.

El estilo es sencillo, claro, de carácter narrativo, simple en su modo de expresión, si bien cabe observar ciertas incorrecciones, como el decir, en la página 116, que la escultura yacente del Doncel de Sigüenza *"agarra"* un libro.

Asimismo cremos que acusa una prescindencia demasiado exclusivista del aporte hispánico a la cultura americana actual. Consideramos que el resultado artístico del siglo xx,

responde a una síntesis de la conjunción de ambas culturas: la estrictamente nativa y la europea, cuyas sutiles influencias es prácticamente imposible discernir después de un amalgamiento de cuatro siglos.

J. M. SANTAS

MANUEL TOUSSANIT - *Arte Colonial en México — 1* vol. in-4°, 504 pp., 345 ill. Edición de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1948.

Esta nueva obra del infatigable Director del Instituto de Investigaciones Estéticas de México, es el producto y resumen de toda una vida dedicada al estudio del arte en América. Quienes hemos seguido de cerca la labor de Manuel Toussaint, estamos en condiciones de valorar este libro en su justa medida, pues sabemos que en él se condensan los afanes de una labor sistemática, bien documentada y continuada a lo largo de muchos años de trabajo ininterrumpido. Es decir, que no se trata tan sólo de recopilación de datos dispersos y muchas veces ajenos, como suelen ser la mayoría de las historias del arte, sino que es el resultado metódico de investigaciones personales, que al adquirir vertebración dan como consecuencia un libro claro, didáctico y con informaciones de primera agua.

No ha de deducirse por lo antedicho que estamos refiriéndonos a un volumen que recopila, sin agregar nada nuevo. Por el contrario, aporta muchísimos datos inéditos, e incluso rectificaciones que el propio autor se hace, a la luz de documentaciones aparecidas con posterioridad a la publicación de trabajos anteriores suyos. Así, en los capítulos relativos a la pintura, se agregan numerosas papeletas o fichas de artistas, y cada una de las grandes divisiones del libro se termina por un estudio dedicado a las artes menores, aspecto nuevo en la obra de Toussaint, que complementa a la perfección el cuadro general.

Cinco divisiones hace el autor en el proceso del arte virreinal, tituladas: 1° El arte en la Nueva España en tiempos de la conquista (La Edad Media en México, 1519-1550); 2° La colonización (El Renacimiento en México, 1550-1630); 3° El arte en la Nueva España durante la formación de la nacionalidad (El estilo Barroco, 1630-1730); 4° Orgullo y Riqueza (Apogeo del arte barroco, 1730-1781) ; 5° Ideas y realización de la Independencia en México (La Real Academia de San Carlos y el arte neoclásico, 1781-1821). Cada una de estas grandes divisiones se parcela a su vez en Arquitectura, Pintura, Escultura y Artes Menores. Es decir, se sigue un plan y método ortodoxo, clásico, ya consagrado para esta clase de disciplinas, que permite la visión amplia y la búsqueda rápida de cualquier dato.

Hacer la exégesis minuciosa de obra tan vasta requeriría largas páginas, y acaso nos llevaría en parte a disquisiciones bizantinas —como en lo que se refiere a esa distinción que hace Toussaint entre churriguerismo y barroco, que a nuestro juicio no son sino distintas fases de una misma evolución estilística— por lo que nos concretaremos a dar noticia de la aparición de este libro. Una vez que se haya publicado la historia del arte moderno en México, que anuncia Justino Fernández, unidas a ésta la que comentamos y la que sobre arte precolombino publicó Salvador Toscano en 1944, darán como resultado una completísima Historia General del Arte en México. La riqueza artística de este país así lo exigía desde hace tiempo.

Una sola crítica adversa formulo a este libro, deficiencia que por cierto no es irnputable al autor. Obra de tanta jerarquía necesitaba una extraordinaria calidad de impresión en lo que a grabados se refiere, pero lamentablemente muchos de los clisés están "empastados", como dicen en su lenguaje técnico los impresores. Comparando ciertos grabados con los mismos publicados en aquellos seis volúmenes sobre Iglesias de México, editados en 1924-27, se nota un tan acentuado descenso en la calidad que llama poderosamente la, atención. Bien es cierto, por otro lado, que esta falta de cuidado y de calidad en las impresiones amenaza con tornarse un mal universal, reflejo de la época en que nos ha tocado vivir.

MARIO J. BUSCHIAZZO

Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades. *Exposición de tallas ibero americanas. [Introducción por Manuel Mujica Láinez, prólogo por el Arq. Martín Noel.]* I, Amigos del Libro, Salón Kraft, Buenos Aires, 1949, 54 pp. + 72 láms. + 2 pp.

Esta exposición, inaugurada el día 9 de noviembre en los salones de Amigos del Libro, honra, sin duda alguna, al Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades, el mismo que reuniera otrora, en muestras dignas de recordación, muebles, medallas, platería, daguerrotipos, etc.

Cabe felicitar a los organizadores por la labor efectuada. La lista de cuarenta expositores nos habla de una paciente búsqueda y por lo tanto de una sagaz labor de selección. Otro tanto podemos decir con respecto a la organización de la misma, dificultada por las dimensiones del local, algo reducidas para la cantidad de imágenes expuestas. Constituida exclusivamente por piezas procedentes de colecciones particulares, se alcanzó a reunir la cantidad de 242, lo cual es mucho, si tenemos en cuenta que es pequeño el grupo de personas que saben gustar y apreciar estas tallas vigorosas, sencillas o rudas, producto de una piedad fundamentada en auténtica fe.

Se exhibieron interesantes imágenes españolas de diversos períodos, al lado de las producidas en talleres locales o de países circunvecinos, y piezas talladas en madera de cocobolo.

Un catálogo, sobrio y elegante, sirvió de guía a los visitantes. Presidíalo una introducción firmada por Manuel Mujica Láinez y un prólogo del arquitecto Martín S. Noel.

A grandes rasgos, traza este último un cuadro general de la imaginería en la península ibérica y en el continente americano. Expone brevemente cómo se desarrolló la producción escultórica desde los lejanos tiempos visigóticos hasta fines del siglo XVIII, recordando las brillantes épocas del renacimiento y del barroco.

En algunos puntos no estamos de acuerdo con el autor. Así, por ejemplo, nos parece impropio incluir al maestro Dancart, conocido por sus obras en la Catedral de Sevilla, integrando el *grupo representativo de la Cataluña medioeval.* Otro tanto podemos decir del escultor Pedro Millán, que también tuvo a Sevilla por centro de sus actividades, y a quien se lo hace trabajar en *el corazón de Castilla.* En la página 18, refiriéndose a Gregorio Fernández y

Juan de Juní, dice: *Estos desplazan el movimiento hacia Sevilla cuyos maestros más significativos gravitarán en la península y en América,* palabras que se pueden aplicar a escultores del siglo XVI como Juan Bautista Vázquez, Diego Silóee, Jerónimo Hernández, que trabajan en Castilla y Andalucía dejando en ambas regiones obras y discípulos. Refiriéndose a la producción de los últimos años del siglo XVI dice el Marqués de Lozoya: *Parece, sin embargo, exagerado el hablar todavía de una "escuela vallisoletana" o de una "escuela andaluza". Es precisamente en el primer tercio del siglo XVII cuando se aprecia en España una mayor unidad, motivada por un común sentido de la vida*[1]. Gregorio Fernández y Martínez Montañés son creadores de tendencias formales distintas, que no se influyen. *La escultura en Castilla y en Andalucía se diferencia claramente también por un opuesto carácter emocional*[2].

Respecto al encargo de las Concepcionistas de Lima a Martínez Montañés, de un retablo dedicado a San Juan Bautista, hay evidente equivocación en la fecha de 1589 que nos da el arquitecto Noel, pues el contrato se concertó el 7 de enero de 1607[3]. Por otra parte la fecha de 1589 corresponde a un relieve de La Cena, la primera obra documentada *de* Montañés[4] ejecutada en los primeros años de su producción como escultor, época en que difícilmente contaría con medios posibles para realizar una obra de tanta envergadura como lo es dicho retablo.

En la página 19 se refiere a los maestros que enviaron imágenes a América colocando entre ellos a Francisco Montañés y Salcedo, hijo del famoso escultor. Cierto es que pasó a América y residió en Lima, pero no tenemos noticia alguna que haya sido escultor, ni ninguno de los que con autoridad se han ocupado del tema nos proporcionan ese dato[5].

Según el autor, lo altoperuano, entroncado con lo potosino y lo chuquisaqueño penetraría *en el oriente boliviano y en el norte argentino dando origen a la escuela indo-jesuítica de Moxos y Chiquitos y a la guaranítica del Paraguay caracterizadora de lo del Río de la Plata.* Respecto a esta última, no creemos que recibiera influencias de lo altoperuano. En primer lugar lo explica una razón geográfica ya que era imposible toda comunicación entre ambas regiones. Los padres de la Compañía se quejaban de ello pues era necesario bajar desde el Paraguay hasta Buenos Aires, y de allí, pasando por Córdoba, subir por la quebrada de Humahuaca hasta el Alto Perú. Unicamente el P. Sánchez Labrador, después de un penosísimo viaje pudo unir las reducciones de Chiquitos con las del Paraguay. Por otra parte, con la creación de la Provincia Jesuítica del Paraguay, separándola de la del Perú, se originó un nuevo tipo de escultura, verdaderamente propio e independiente en todo de la producción de las demás regiones circunvecinas[6].

[1] MARQUÉS DE LOZOYA, *Historia del Arte Hispánico,* Tomo IV, pp. 67-68, Barcelona -Buenos Aires, 1945.

[2] MARÍA ELENA GÓMEZ MORENO, *Breve historia de la Escultura Española,* pp. 75-76, Madrid, 1935.

[3] HELIODORO SANCHO CORBACHO, *Contribución documental al estudio del Arte Sevillano,* en Documentos para la Historia del Arte en Andalucía, N° II, p. 227, Sevilla, 1930.
RUBEN VARGAS UGARTE, S. J., *El Monasterio de la Concepción de la Ciudad de los Reyes,* en Revista de Indias, Publicación del Instituto Fernández de Oviedo, año vi, N' 21, p. 430, Madrid, 1945.

[4] José HERNÁNDEZ DÍAZ, *Juan Martínez Montañés,* p. 29, Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, 1949.

[5] José HERNÁNDEZ DÍAZ, *Opus cit.*
RUBEN VARGAS UGARTE, S. J., *Opus cit. y Ensayo de un diccionario de Artífices Coloniales,* pp. 81 y sigs. Lima, 1947.

[6] GUILLERMO FURLONG, S. *J., Los Jesuitas y la Cultura Rioplatense,* pp. 20-21, Buenos Aires, 1946.

Refiriéndose a las tallas de las iglesias de Sao Bento y del Carmen de Río de *Janeiro* dice que son *barrocas también a la manera de los imagineros andaluces*[7]. Creemos que el autor va un poco lejos en sus discriminaciones. Nos parece más lógico y más de acuerdo con la realidad de los hechos que los imagineros brasileños siguieran las huellas de los maestros lusitanos así como los de las posesiones españolas tomaron por modelo a los maestros de la metrópoli. Bien sabido es que, poco o nada debe la escultura barroca portuguesa y por ende la brasileña a la española y menos a la de la escuela andaluza. Pocas son las piezas de origen hispánico que se encuentran en Portugal siendo el retablo de la catedral de Miranda do Douro la mejor documentada. Por otra parte, la simple comparación de las imágenes cariocas con las andaluzas demostrará las profundas diferencias de unas y otras.

Pasando ahora al catálogo, creemos necesario hacer algunas advertencias. No estamos de acuerdo con la cronología asignada a muchas de las tallas españolas. Algunas como las que figuraron con los números 3, 4, 7, 10, 32, 35, son evidentemente posteriores. A otras, en cambio, se les puede asignar una época anterior como el San Roque, n° 26, de tradición gótica[8]; la Virgen con el Niño, n° 43, sevillana de la segunda mitad del XVI[9] ; el grupo de Santa Ana, la Virgen y el Niño, n° 36[10], y el busto de Cristo, n° 43, también del siglo XVI.

Con respecto a las de procedencia americana, hemos notado equivocadas advocaciones. Tal es el caso del Santo Diácono, n° 50 —posiblemente San Lorenzo—, que aparece como San Bernardo, y el San Juan de Dios, n° 173, que se le ha dado el nombre de San Antonio. Creemos de origen luso-brasileño la Santa Ana, n° 66, y la Virgen del Rosario, n° 92, incluidas entre las imágenes misioneras[11] u; y que son quiteñas el Rey Mago, n° 74, y la Piedad, n° 169[12]. Hacemos notar que el San Sebastián, n° 90, no es misionero sino español, de principios del siglo XVI y con muchos resabios de la escultura gótica. La composición de la figura, la manera de tallar el cabello, de estructurar las piernas, de colocar el paño y de desbastar la peana así nos lo demuestran[13]. La piedra de Huamanga, simple alabastro calizo, proporciona a veces confusiones. El uso del alabastro para la confección de pequeñas figuras ha sido general en Europa y en América; de allí que sea muchas veces difícil asignar la procedencia de muchas piezas. No sólo se usó en las colonias españolas para tales fines, sino también en las portuguesas. Ejemplo de ello es el pequeño retablo, n° 200, típicamente brasileño[14]. Tampoco creemos de origen americano la Virgen del Rosario, n° 205, y el relieve del Descendimiento, n° 210, que por la factura parecieran europeos. Lo mismo diremos de la Virgen con el Niño, n° 201 a, réplica española de la famosa imagen siciliana de Ntra. Sra. de Trapani, muy comunes durante la segunda mitad del siglo XVI y primera del XVII[15].

[7] Pág. 21.
[8] Ver: *La colección Lázaro,* Parte I, p. 166, fig. 439, Madrid, 1926. 9
[9] Comparar con la Virgen del Rosario de Castilleja de la Cuesta (Prov. de Sevilla), publicada en el *Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla,* Tomo II (C), figs. 463-464, Sevilla, 1943. 10
[10] Imágenes similares a ésta existen en la iglesia de Orcoyen, Navarra y en Alcalá del Río, Sevilla, debida esta última a Roque de Balduque quien la ejecutó hacia 1557. Ver: José URANGA GALDEANO, *Retablos Navarros del Renacimiento,* p. 4, fig. 17, Pamplona, 1947, y *Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla,* Tomo I (A - B), Sevilla, 1939.
[11] Comparar con las imágenes de Santa Ana, números: 183, 187.
[12] Comparar con los Reyes Magos, número 175.
[13] Ver: *Catálogo Monumental de España, Huesca,* por Ricardo del Arco, fig. 250.
[14] Ver: GUSTAVO BARROSO, *A Arte Cristã no Museu Histórico,* en Anais do Museu Histórico Nacional, publicación del Ministerio de Edução e Saude, Vol. IV, 1943, fig. 4, Río de Janeiro, 1947.
[15] Ver: *Catalogue of Sculpture in the Collection of the Hispanic Society of Ame-rica*. Compiled by Beatrice I. Gilman, pp. 129-138, New York, 1930.

Indice

Ervin Walter Palm:
Estilo y época en el arte colonial……. 6

Diego Angulo Iñíguez:
Pereyns y Martín de Vos: El retablo de Huejotzingo……... 33

Emilio Hart-terré:
Las tres fundaciones de la Catedral de Cuzco…….. 39

Enrique Marco Dorta:
El palacio de los virreyes de Bogotá. Un proyecto fracasado…… 88

Juan Giuria:
Organización estructural de las iglesias coloniales de La Paz, Sucre y Potosí……... 99

Relaciones Documentales…….. 129

Notas Biblográficas……... 141

ANALES, N°2
se acabó de imprimir
en los talleres gráficos de
Domingo E. Taladriz,
San Juan 3875, Buenos Aires,
el 27 de diciembre de 1949

La versión digital se ha terminado
el 20 de diciembre de 2011

INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTETICAS