UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

ANALES
DEL INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTETICAS

4

1951

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

Presidente de la Nación Argentina

GENERAL JUAN D. PERÓN

Ministro de Educación

DOCTOR ARMANDO MÉNDEZ SAN MARTÍN

Rector de la Universidad de Buenos Aires

ARQUITECTO JULIO V. OTAOLA

Decano de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo

ARQUITECTO FRANCISCO N. MONTAGNA

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

ANALES
DEL INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTETICAS

4

1951

INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
Director: **MARIO J. BUSCHIAZZO**
Secretario: **HECTOR H. SCHENONE**

EL PALACIO DE LOS GOBERNADORES DE GRAN-PARA [1]

En el segundo número de estos ANALES se publicó un interesante estudio del Profesor Enrique Marco Dorta sobre un proyecto no ejecutado de Juan Jiménez Donoso para la construcción de un palacio destinado a residencia de los Virreyes de Nueva Granada en Bogotá [2]. Leyéndolo, recordé de inmediato un esquema similar para la América portuguesa, el anteproyecto para construir una gran residencia destinada a los Gobernadores de la Capitanía brasileña de Gran-Pará en la ciudad de Belén, que llegó a realizarse. Posteriormente tuve ocasión de estudiar en Lisboa una notable colección de dibujos del arquitecto de dicho palacio, que muestran detalladamente las plantas y elevaciones de este edificio. No obstante ser estilísticamente diferentes, los dos proyectos son contemporáneos, ya que ambos fueron concebidos a fines del siglo XVIII, siendo uno y otro trabajo de ingenieros militares. El palacio de Belén fue, en tamaño y decoración, la construcción más ambiciosa de su categoría durante el período colonial del Brasil. Desde su terminación, no obstante, y acaso desde antes, ha sido seriamente alterado por una serie de modificaciones y agregados. Los dibujos de Lisboa, representando en verdad la idea original del arquitecto, poseen el gran valor de mostrar este extraordinario edificio tal como hubo de ser construido, antes de que se le hicieran dichas alteraciones posteriores.

El autor del palacio, Antonio Giuseppe Larsdi, fue uno de los pocos arquitectos civiles verdaderamente formados que trabajaron para la corona portuguesa en sus dominios de ultramar. Nacido en Bolonia, Italia en 1708, fue

---

[1] Agradezco al Arq. MARIO J. BUSCHIAZZO, director de estos ANALES, su generosa colaboración, al traducir este trabajo del inglés al castellano.

[2] *El palacio de los virreyes de Bogotá; un proyecto fracasado,* en Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, nº 2, 1949, pp. 71-77.

discípulo en arquitectura y pintura del gran *architetto scenografico* Ferdinando Galli di Bibiena (1657-1743) [3], siguiendo al maestro en su regreso a Bolonia en 1726, después de años de trabajar fuera de su patria [4]. El académico Zanetti llamó a Landi[5] el discípulo favorito de Bibiena y alabó la calidad de sus dibujos.[6] Existe la tradición de que acompañó a su maestro para ejecutar un proyecto en Praga e. Es más probable, sin embargo, que a la edad de veinticinco años haya ido a la capital de Bohemia con José, el brillante hijo de Fernando, cuando este Último levantó allí un vasto anfiteatro capaz de contener 8.000 personas, en ocasión de la visita del emperador en 1732 [7]. Más tarde Landi llegó a ser profesor de arquitectura en el Instituto de Ciencias y Artes de Bolonia, y en 1739 fue electo miembro de la Academia Clementina de dicha ciudad[8]. A raíz de la firma del Tratado de Madrid, fue a Portugal, contratado para servir junto con su compatriota Enrico Antonio Galluzzi de Mantua y un grupo de sabios y cartógrafos alemanes en una expedición que debía levantar el mapa de las fronteras de las posesiones portuguesas en el área del Amazonas [9]. La comisión llegó a Paré en 1753, y desde ese año hasta su muerte, acaecida en 1789, Antonio Landi trabajó en una extensa variedad de proyectos en la ciudad capital de Belén, así como en ciudades alejadas de la Capitanía.

---

[3] GIOVANNI PIETRO ZANOTTI: *Storia dell'Accademia clementina di Bologna,* Bologna, 1729, vol. II, p. 214.

[4] A. HYATT MAYOR: *The Bibiena family,* New York, 1946, pp. 26-30.

[5] *Infiniti scolari ha avuto, tra quali tre, che sopo ora nostri academice, cioé Giuseppe Civoli, Giovambatista Alberoni, e Pietro Scandellari..., Ve n'a un'altro ancora, che egregiamente desegna, e che puó chiamarsi il diletto suo, questo é Gioseffofo Antonio Landi. (ZANOTTI, op. cit.,* vol. II, p. 214). En Brasil, Landi siempre firmó Antonio José, y esta es la forma seguida por los historiadores brasileños, Jan Bohumir Dlabac llamó a Landi *ein Perspektivmaler* (Allgemeines historisches künster-lexikon für Mamen, Praga, 1815, pp. 177-178).

La Directora del Gabinete de Dibujos y Estampas de la Galería Uffizzi de Florencia me ha informado gentilmente de la existencia de dos dibujos en tinta sobre papel blanco, de Landi. La señora Sinibaldi describe estos dibujos así:

N° 12.010. Soggetto d'antica storia greca (in un intorno a colonnati si vedono varie persone intorno ad un tavolo, mentre alcuni inservienti portono dei vassoi) mm. 120x 16.

N° 12.011. La Morte di Virginia (composizione di molto figure) nel recto. Vari schizzi per la composizione del recto, nel verso... mm. 311 x 515.

[6] *Ibid.*

[7] ZANOTTI: *op. cit.,* vol. II, p. 240. LUIGI CRESPI: *Vite de'pittori bolognesi non descritte pella Felsina pittrice,* Roma, 1769, vol. III, p. 89.

[8] Zanotti, que escribió su historia de la Academia en ese mismo año, sostenía que Landi, que tenía entonces 31 años, no era suficientemente viejo como para ser académico regular, y por esa razón no incluyó su biografía *(op. cit.,* vol. II, p. 214). Los reglamentos de la Academia Clementine, redactados en ocasión de su fundación en 1706, sin embargo, requerían un mínimun de 24 años para ser miembro *(Ibid.,* vol. x, p. 3).

[9] La expedición, bajo el mando del Gobernador Francisco Xavier de Mendonça Furtado, hermano del gran ministro de José I, Marqués de Pombal, estaba acompañada por 200 soldados, un cuerpo de imponentes indios y 37 barcos (LOURENÇO DA SILVA ARAÚJO E AMAZONAS: *Diccionario Topographico, historico, descriptivo da Comarca do Alto-Amazonas,* Recife, 1852, p. 244; J. M. QUIJANO OTERO, *Límites de la República de los Estados Unidos de Colombia,* Sevilla, 1881, pp. 87-88; R. C. SMITH, *Requena and the Japurá (The Americas,* Washington, volumen III, n° 1, Julio 1946, páginas 38-39, nota 1) .

Si bien fue empleado como ingeniero militar, encargado de la defensa del territorio, una gran parte de su actividad parece haberse dirigido hacia la arquitectura civil. En esto Landi seguía una vieja tradición de Portugal y sus colonias, donde, como Adrián Balbi observó, los ingenieros debían cumplir todas las funciones de los arquitectos civiles. La tradición se remonta a los días de la dominación española, cuando hacia 1580 Felipe II empleó a Filippo Terzí *(ca.* 1520-1597), otro italiano contratado para la ingeniería militar por Portugal, a fin de que proyectase la gran iglesia de San Vicente de Fora y una vasta adición al real palacio de Lisboa [10] . En la primera mitad del siglo XVIII el primer arquitecto de Juan V, el alemán Johann Friedrich Ludwig (1670-1752), llamado Ludovice en Portugal, constructor del palacio de Mafra, sirvió como Ingeniero Mayor del reino. Del doble papel jugado por los ingenieros militares [11]en las colonias portuguesas he escrito en otra parte con cierta extensión[12]

Como resultado de esta tradición, por su propia capacidad y gracias a la amistad del gobernador Francisco Xavier de Mendonça Furtado, que fue padrino de su primer hijo,[13] Antonio Landi llegó a ser el arquitecto más importante de su tiempo en Paré y una de las figuras principales de la profesión en el Brasil. Ya en 1756, totalmente aparte de sus deberes con la comisión de límites, estaba construyendo la iglesia provincial y ayuntamiento de Mariuá en el Río Negro[14]. Una década después, en Belén, construyó el altar mayor y completó la fachada de la catedral [15]. En 1767 preparó planos para la iglesia parroquial de N. S. del Rosario de Campins [16], dibujó y levantó la capilla de San Juan Bautista, que fue dedicada en 1777 [17], y hacia esta misma época acaso hizo también la iglesia de N. S. de las

---

[10] *Essai statistique sur le royaume de Portugal et d'Algarve,* Paris, 1822, vol. 2, p. 183, nota 1.
[11] GUIDO BATTELLI: *Filippo Terzi, architetto e ingegnere militare in Portogallo* (1577-97), Firenze, 1935.
[12] *Jesuit Buildings in Brazil,* Art Bulletin, vol. xxv, nº 3, Septiembre 1948, pp. 187-213, apéndice 1.
[13] FRANCISCO DE SOUSA VITERBO: *Diccionario historico e documental dos architectos, engenheiros e constructores portuguezes ou a servio de Portugal,* vol. II, Lisboa, 1904, pp. 55-56.
[14] Ibid.
[15] La catedral de Belén, la más grande iglesia metropolitana del período colonial en el Brasil, fué comenzada en 1748 y terminada en 1771. Sobre información acerca de la conexión de Landi con dicho templo, véase ALEXANDRE RODRIGUES FERREIRA, *Viagem philosophica pelas capitanias do Gráo-Pará, Rio Negro, Matto Grosso e Cuyabá,* 1783-1792; ANTONIO LADISLAU MONTEIRO BAENA: *Compendio das eras da provincia do Pard,* Belén, sin fecha, p. 281, nota a.
[16] BAENA: *Ensaio corografico sobre a Provincia do Para,* Belém, 1839, p.
[17] BAENA: Compendio, p. 292.

Mercedes. La iglesia de Santa Ana de Campina, también de Landi, una de las pocas iglesias parroquiales del Brasil colonial que ostenta cúpula en el crucero, fue consagrada cinco años después [18]. Para las autoridades gubernamentales de Belén dibujó cuarteles en 1779 [19]y planeó un edificio para la Compañía General de Comercio de Gran-Paré [20]. Probablemente se encargó de la transformación de la mansión de Domingo da Costa Bacelar en hospital militar, por orden del gobernador Fernando da Costa Ataide Teive, en los años subsiguientes a 1765 [21].Uno de sus últimos trabajos fue la decoración del interior de la capilla de Santa Ana en Barcelos [22], donde se había establecido entre 1784 y 1787. Probablemente ejecutó algunas de sus pinturas.

En el año 1767, en medio de estas numerosas empresas, Landi comenzó para el gobernador Teive su mayor obra en Belén, el Palacio de los Gobernadores de Gran-Paré. De la historia de su construcción no se ha encontrado aún documentación, tanto en los archivos coloniales de Lisboa como en los archivos municipales y estatales de Belén. Sin embargo, alguna información ha podido recogerse de otras fuentes.

La ciudad de Belén de Paré fue fundada en 1613 en una baja planicie que costea las orillas del Río Paré, tributario del Amazonas. Verdadera avanzada del imperio portugués, Belén creció lentamente, careciendo de un hinterland rico y desarrollado, como Recife y Salvador, que diera ímpetu a su expansión.

El panorama de Schwebel de 1756 [23] muestra un establecimiento que era poco más grande que una aldea, y aun hacia 1780 la mayoría de las casas, como las de San

---

[18] FERREIRA: *op. cit.*

[19] BAENA: *Ensaio...,* p. 255 y dibujos *en Viagem philosophica.*

[20] Dibujos en *Viagem philosophica.* Para la historia de esta Compañía véase J. Mendes da Cunha Saravia, *Companhias gerais de comercio e navegaçâo para o Brasil,* Lisboa, 1938.

[21] BAENA: *Ensaio...,* p. 249. Esto está también indicado por la presencia de dos dibujos del edificio en el álbum de Landi, en Lisboa.

[22] *Relacione del principio, che ebbe la cappella di S. Anna in questa villa di Bar cellos, con li successi accaduti fino al presente 10 settembro 1786, in Viagem philosiphica.*

[23] El ingeniero militar Capitán Johann Andreas Schwebel era también miembro de la expedición *de* límites de 1753. Su álbum, existente en la Biblioteca Nacional en Río de Janeiro, titulado *Collecám dos prospectos das aldeas e lugares mais notaveis que se acham em o mapa que tiraram os engenheiros da ezpediçám, principiando da cidade do Paré the a aldea de Mariud no Rio-Negro, onde se actea o arrayral, alem dos prospectos de outras tres ultimas aldeas chamadas Camará, Bararuá, Dari, situadas no mesmo rio,* y fechado en 1756, contiene 25 croquis en tinta de varios establecimientos (SOUSA VITERBO: op. *cit.,* vol. III, Lisboa 1922, pp. 26-28).

Pablo, tenían solamente un piso y estaban construidas de barro, en tanto que todas sus angostas y tortuosas calles, a excepción de una, estaban sin pavimentar [24] A mediados del siglo XVIII se hicieron esfuerzos para proveer a Belén de edificios públicos y de una catedral digna de la jerarquía de una Capitanía de gran riqueza creciente, que se había transformado en la metrópolis del lejano norte del Brasil. Hasta esa época los gobernadores habían residido en una serie de casas alquiladas, sin distinción arquitectónica y sin espacio suficiente para las necesidades de su administración. Se dice que el gobernador Furtado, a su regreso de una expedición al Río Negro, encontró su casa en tan mal estado que se vio obligado a alquilar otra, que habitó hasta su regreso a Lisboa en 1759 [25]. Su sucesor, Manuel Bernardo de Melo y Castro, que solamente estuvo cuatro años en Paré, vivió parte de ese tiempo en la que fue residencia de los jesuitas, en la gran plaza dominada por la cátedra, que había sido expropiada por la corona después de la expulsión de la de Jesús en 1759 [26]. Sin embargo, ya que por Real Decreto de Junio 11 de 1761, este vasto edificio de tres pisos, el más hermoso de comienzos del siglo XVIII en Belén,[27] fue asignado para uso del Obispo Don Fray Juan de *S*. José Queiroz que estableció allí el palacio de los obispos de Pará, el Gobernador Melo y Castro y su sucesor el Gobernador Teive, tuvieron que retornar a casas alquiladas [28]. Pero hacia esta época la situación se había vuelto tan intolerable que, según el historiador de comienzos del siglo XIX Antonio Ladislao Monteiro Baena, el Gobernador Melo y Castro decidió levantar una residencia apropiada para los gobernadores de Pará [29]. Eligió un sitio detrás de la catedral, donde el gobernador Furtado había vivido antes de la expedición al Río Negro, y parece que designó a Landi para dirigir los trabajos, que solamente se prosiguieron hasta la cimentación durante su administración. El gobernador Teive, que se hizo cargo en 1763, no continuó de inmediato el edificio, sino que con el retardo característico de la época, dejó pasar cuatro años antes de

---

[24] FERREIRA: *op. cit.*
[25] *Ibíd.*
[26] *Ibíd.*
[27] SMITH*: jesuit buildingg,* fig.10.
[28] FERREIRA: *op. cit.*
[29] BAENA: *Compendio,* p. 274.

recomenzarlo. Una vez tomada la decisión de completar el palacio, en 1767 [30], la construcción continuó con relativa celeridad. Tres propiedades adyacentes fueron adquiridas, lo suficiente como para hacer espacio para un extenso jardín [31]. Baena dice que, encontrando defectos en los anteproyectos de Landi, el gobernador ordenó un nuevo y completo estudio, recomendando que el arquitecto preparase un *edificio bem architectado e suficientemente vasto para que fique urna morada congruente á dignidade e decoro dos Governadores e Capitaes Generaes* [32]. Alejandro Rodríguez Ferreira, un sabio bahiano encargado de una expedición real portuguesa de historia natural, que estuvo en Belén en 1783 y 1784, supone que el gobernador pudo haber intervenido en la ejecución final de los planos, obligando a hacer cambios en el dibujo de la fachada principal del palacio [33]. Ante la evidencia del dibujo de Landi existente en Lisboa, parece que así sucedió. La fecha de terminación del trabajo no se conoce con certeza, pero es razonable suponer que fue en 1771, cuando los dibujos de Lisboa fueron fechados, o poco después. Ferreira sostiene que Juan Pereira Caldas fue el primer gobernador que ocupó la residencia, y la circunstancia de que llegara a Belén en 1772 hace también verosímil esa fecha. Fue Caldas quien puso en orden la plaza que rodeaba al palacio, sin establecer, no obstante, una apropiada relación entre el edificio y el espacio abierto, ya que según Ferreira,

---

[30] BAENA: *Ensaio...,* p.248.

[31] FERREIRA: op. *cit.*

[32] BAENA: *Compendio,* p. 274.

[33] Dr. Alejandro Rodrigues Ferreira (1756-1825), nativo de Bahia y educado en la Universidad de Coimbra, en Portugal, llamado a veces el Humboldt brasileño, fué enviado por el Ministro Portugués de Colonias Martinho de Melo y Castro para catalogar los nativos, flora y fauna del Amazonas (1783-1792), como parte de un amplio proyecto que abarcaba todo el imperio Portugués. Acompañado por los dibujantes Joaquim José Codina y José Joaquim Freire y el botánico Agostinho Joaquim do Cabo, vivió varios meses en Belén antes de marchar al interior. Durante este período reunió una colección de acuarelas y dibujos de edificios de la ciudad, acompañados de sus descripciones, que son del mayor interés para el estudio de la arquitectura portuguesa. Este material, destinado al Real Gabinete de Historia Natural en Lisboa, es una pequeña parte del vasto *corpus* de texto e ilustraciones conocido por *Diario da viagem philosophica,* gran parte del cual está ahora en poder del gobierno brasileño, distribuido entre la Biblioteca Nacional y el Museo Nacional de Río de Janeiro. Parte del texto ha sido publicado y una lista de estos extractos está impresa en V. CORREA FILHO: *Alexandre Ferreira Rodrigues, vida e obra do grande naturalista brasileño [S.* Paulo, 1939], pp. 220.221. La obra *Ferreiriana,* en la Biblioteca Nacional, ha sido catalogada por ALFREDO DO VALE CARRAL: *Annaes da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro,* Rio de *Janeiro,* x [1876], pp. 103-129, 222-247; II [1877], pp. 192-193.
En la corte de María I de Portugal, que sucedió a su padre José I en 1777, había
gran interés en la historia natural, gracias a los esfuerzos del Ministro Melo y Castro. Los Gobernadores brasileños enviaban regularmente colecciones de animales, pájaros, minerales y plantas. La redacción de *ensayos* sobre historia natural llegó a ser una ocupación de moda para los brasileños, atentos a que pudiera servir de adelanto al gobierno. El propio Antonio Landi redactó una memoria, actualmente en la Biblioteca Municipal de Oporto, titulada *Descrizioni di varia piante, animali, etc. della Capitana del Gran Paré* (Sousa Viterbo: *op. cit.,* vol. II, p. 55). Para mayor abundamiento, véase mi artículo titulado *Some views of colonial Bahia (Belas Artes,* Lisboa, 2ª serie, nº 1, 1948, pp. 31-47).

quedó el palacio en un ángulo de la plaza. Cuando el naturalista bahiano vivió en el edificio, en 1784, como huésped del gobernador Martinho de Sousa y Albuquerque (1783-1790), se quejaba de que hubiese caído en serio abandono. Se necesitaba un nuevo techo, por cuanto las torrenciales lluvias ecuatoriales de Pará estaban penetrando en las paredes de varias de las habitaciones, *cujos estuques se váo demulindocomo as agoas*. Agregaba que no sólo *as portas das janelas como as grades de ferro dellas, necessitáo de serem pintadas humas, e envernizadas outras, para escaparem as impressoens do tempo* [34].

De esta breve historia de la construcción del palacio de Pará se deduce que el edificio no fue erigido exactamente como Landi Io había dibujado. Para verlo en su forma original debemos volver a los dibujos existentes en Lisboa. Estos están contenidos en un álbum de marroquí rojo que mide 45 por 31 ctms. sobre cuya tapa están estampadas en oro las armas reales de Portugal. Son 17 dibujos pertenecientes al palacio, ejecutados en tinta con claros lavados en gris, amarillo y rosado, midiendo un promedio de 41 por 28 ctms., los más de los cuales están firmados en la versión portuguesa del nombre del arquitecto, Antonio José Landi. El álbum pertenece a la Biblioteca Nacional, y está catalogado como Codex 740 de la Colección Pombalina. Fué mencionado por primera vez, en impresos, por Francisco de Sousa Viterbo, quien compiló los títulos de todos los dibujos en su diccionario de arquitectos e ingenieros portugueses [35]. Posteriormente hizo referencia al mismo Albrecht Haupt en una breve biografía de Landi [36]. Como el álbum no tiene texto, se desconoce la razón por la cual fueron hechos los dibujos. Sin embargo, desde que el trabajo está dedicado al soberano reinante, José I, y puesto que el álbum contiene dibujos de otros proyectos del arquitecto [37], cabe sospechar que fué presentado al monarca como prueba de las condiciones de Landi, acaso con la esperanza de conseguir algún ascenso en dignidades o en

[34] *Op. cit.* El edificio estaba de *nuevo* aparentemente en buenas condiciones cuando fué visitado por los naturalistas alemanes Spix y Martius, durante los viajes realizados entre 1817 y 1820 *(eise in Brasilien,* Manchen, 1831, vol. III, p. 897)

[35] *Op. cit., vol.* si, pp. 57-58.

[36] THIEME-BECKER, *Allgemeines lexikon der bildenden künstler,* vol. XXII, Leipzig, 1928, p. 294.

[37] Incluso una planta y elevaciones del hospital militar, un plano de las cuadras para soldados y otro para un jardín público.

dinero. También pudo ser presentado como testimonio de lo que quiso hacer Landi con el palacio, en oposición a lo que fué obligado a realizar por el gobernador.

El encabezamiento del álbum es a la vez una introducción al estilo decorativo del arquitecto y a algunos de sus edificios *(fig. 1)*. Firmado en *el centro del borde inferior An.to Jozé Landi, Bolonhes Architet. f[ec]it,* lleva la inscripción *Debuxos pertenecentes ao Palacio q. o Ill.mo e Ex.mo S.r Fernando da Costa de Ataide Teive, Gov.or e Cap.m Gen.al da Cid.e de Belem do Grao Pará mandou nella edificar por Ordem de S. Mag.de .1771*. Esto está contenido en una grande y elaborada cartela de la más asimétrica forma, cuyo complicado esquema está enriquecido por esas invenciones favoritas del *genre pittoresque* rococó, tales como veneras y hojas, minúsculas guirnaldas, flores y vides entrelazadas, junto con volutas de formas serpentinas ornadas con cuentas o perlas. A esto se agregan los atributos específicos de la profesión de Landi, los instrumentos del cartógrafo, el arquitecto y el decorador. La cartela está colocada dentro de un panel terminado en arco de medio punto, sobre un severo y simple dado en el que hay un mínimo de adornos sobrios y variados. El marco contrasta así con el estilo de la cartela, presentando una composición decorativa familiar en las concepciones de los arquitectos neo-paladianos de mediados del siglo XVIII, tales como Niccoló Salvi (1697-1751) y Luigi Vanvitelli (1700-1773), con cuyo círculo Landi estuvo seguramente familiarizado durante su período de enseñanza en Bolonia. La presencia de las formas marcadamente rococó en la página inicial se explica por la práctica y experiencia del arquitecto con los Bibiena, así como por el hecho de que este trabajo estaba dedicado a la corte Portuguesa, donde durante el reinado de José I (1750-1777) estaban en boga exactamente las mismas combinaciones de formas paladianas, donde hasta los menores e intrincados detalles eran de carácter rococó. En suma, hay razón para creer que este elegante aun cuando contradictorio gusto fué en buena parte fomentado en Lisboa por otro arquitecto boloñés, Giovanni Carlo Bibiena, sobrino de Fernando, que llegó allí de Italia en 1753 [38]. Su influencia fué grande en el teatro y en el edificio para la ópera,

[38] Hijo de Francesco (1659-1739), hermano éste de Ferdinando, cuya fecha de nacimiento se ignora. Para conocimiento de su obra en Portugal, véase EMILIO LAVAGNINO: *Gli artisti italiani in Portogallo,* Roma, 1940, pp. 130-131.

que él mismo dibujó, en tanto que su iglesia de Memoria, comenzada en el suburbio de Belén antes de su muerte acaecida en 1760, estableció un suntuoso modelo del nuevo estilo que iba a ser seguido en la mayoría de las construcciones importantes, en la reconstrucción de Lisboa posterior al terremoto de 1755. Este estilo, indistintamente llamado de José I o de Pombal, de acuerdo al poderoso ministro del Rey, Marqués de Pombal, estaba hacia 1770 en evidente desacuerdo con el gusto neoclásico que por entonces se desarrollaba en Francia, Inglaterra, Italia y España. Siendo esencialmente el producto de una atmósfera conservadora, retrógrada y provincial, el paladianismo-rococó luso-brasilero tuvo su equivalente norteamericano en gran parte de la arquitectura interior de Filadelfia, en las vísperas de la revolución de 1776. Este fué el estilo que Landi utilizó constantemente en los edificios que erigió en Pará, y que iba a sobrevivir en el Brasil hasta el final del régimen colonial.

La decoración de la página inicial se completa con dibujos de dos de los principales trabajos del arquitecto en Belén, la capilla de San Juan Bautista y la iglesia de Santa Ana, cuyos esquemas sabemos de este modo que existieron en fecha tan temprana como 1771. El decidido carácter paladiano de estos edificios, aparente a pesar de la simplificación practicada para acomodarlos a la pequeña escala de los diminutos pergaminos donde están colocados, muestra el sello de la arquitectura eclesiástica veneciana del siglo XVIII y la impronta del estilo del boloñés Carlos Francisco Dotti (1709-1757), cuya gran iglesia de la Madonna de San Lucas es uno de los sobresalientes ejemplos del resurgimiento paladiano en Finilla. La manera no está exenta de cierta relación con algunas de las láminas de la *Architettura e prospettive de* José Bibiena, publicada en Augsburgo entre 1740 y 1744, un libro que probablemente Landi conoció y usó.

Igualmente sugiere la tradición boloñesa, aun cuando de otro modo, el arco triunfal que aparece en el frontispicio del álbum de Lisboa *(fig. 2)*. Sirve como de grandioso marco para la estatua de una figura erguida femenina llevando un cetro y corona mural, que de acuerdo con las palabras de una inscripción latina sobre el

arco puede interpretarse como una figura simbólica de Pará [39]. Toda la composición parecería implicar la adulona sugestión de que los súbditos de su Majestad deseaban conmemorar su generosidad hacia la Capitanía con un gran monumento apropiado a su grandeza. Que dicho proyecto existió está probado por informes que Landi hizo al Gobernador Teive en 1770, en un intento de refutar las críticas que el arquitecto portugués Reinaldo Manuel dos Santos hizo de sus planos para una estatua del Rey en Belén [40]. Como otros planos de esta naturaleza, no obstante, parece no haber sido ejecutado jamás.

El aspecto boloñés de esta composición es de inmediato visible para cualquiera que esté familiarizado con la experiencia de la familia Bibiena en dibujos escenográficos, que hicieron de Bolonia un centro internacional para los más complicados efectos teatrales. El arco triunfal es claramente un producto de este estilo, pero en su ornamentación está menos relacionado con la pesada manera barroca de Fernando Bibiena [41] que con el estilo más gracioso de su hijo José (1696-1757). Este último estaba enamorado de las prominentes pero simples ménsulas y de las volutas perladas de la estructura superior del arco. Característico de sus dibujos es también la pureza de los órdenes arquitectónicos, en contraste con los fustes ricamente adornados y a veces recargados que su padre prefería. En relación con este claro concepto de la ornamentación están las delicadas tarjas rococó sobre las portadas del arco y los recuadros sin decorar que aparecen en todo el trabajo. Los motivos que enmarcan la inscripción están cercanamente vinculados con aquellos de la cartela de la página inicial de Landi, en tanto que las flamígeras bombas que acompañan la tarja militar en la cima del arco podrían sugerir su cargo

[39] Escuetamente traducida, dice lo siguiente: A José Primero, Rey de Portugal, magno, benéfico y virtuoso restaurador de Gran-Pará, dotado de valor y otras laudables condiciones, quien para suprema felicidad del pueblo sucedió a su digno padre Juan V, en el año de Nuestro Señor 1750. El tenga Gloria eterna.

[40] SOUSA VITERBO: *op. cit.,* Vol. II, pp. 55-60. Reinaldo Manuel dos Santos, quien falleció hacia 1790, fué uno de los arquitectos Pombalinos que reedificó la ciudad de Lisboa después del terremoto de 1755. Designado Cuarto Arquitecto de la Casa de Obras Públicas en 1755, su principal trabajo fué un plan para las torres, cúpula e interior de la basílica del Sagrado Corazón de Jesús en Lisboa (1779-1789), que reemplazó un dibujo anterior de Mateus Vicente de Oliveira (Antonio Baiáo, Memórias da basílica da Estrela, Coimbra, 1926). Sus otros trabajos son el plano para el parque del Rossio (1764), la iglesia de N. S. dos Mártires (1769-1784), el original esquema para S. Nicolau, y la fuente de la Rua das Janelas Verdes (A. RACZYNSKI: *Dictionnaire historico artistique de Portugal,* Paris, 1847, p. 257).

[41] *Ritrovatore di quelle maravigliose, e magnifiche scene che giornalmente si veggono su i moderni teatri d'Europa... gli place la vera e soda architettura, e questa insegna, e non i cartocci, e i fogliami, e le altre modera fiascherie* (ZANOTTI*: op. cit.,* vol. II, pp. 210 y 212).

de ingeniero militar. Uno de sus colegas en el Brasil, el ingeniero José Antonio Caldas, usó una idea similar en un dibujo para un seminario jesuítico en Salvador [42]. Landi seguramente tuvo pocas esperanzas de llevar adelante un proyecto tan complicado. Si rara vez se intentó algo así en mampostería en Europa, nunca en América. Hay escasas probabilidades de que incluso escenografías de ese carácter se hayan creado en el Brasil colonial [43]. El dibujo pertenece, como los teatrales proyectos de la familia Bibiena, al reino de la fantasía, y Landi al incluirlo en el álbum, debió de hacerlo en una pensativa reminiscencia del mundo grande y opulento que había dejado tras de si. Lo colocó en apretada yuxtaposición con el mundo de su existencia brasileña, ya que a través de las aberturas del arco triunfal puede verse parte de la fachada del palacio de los gobernadores de Pará.

Mucho más simple en dibujo que el pretencioso arco de la página inicial, el palacio era todavía el más ambicioso edificio civil de su tiempo en el Brasil *(fig.* 3). Midiendo unos 52.80 m. de ancho por 63.80 de profundidad (240 x 290 palmos), era considerablemente más grande que el palacio del siglo XVII de los gobernadores generales en Salvador, cuya fachada medía tan solo 37 mts. de ancho y contenía solamente 11 aberturas en lugar de las 16 del palacio de Belén. Parece también bastante más amplio que el palacio original de los gobernadores, completado en Río de Janeiro en 1743, que aun después de su ampliación fué erróneamente tomado por viajeros por una fábrica o por un cuerpo de guardia militar de alguna ciudad provinciana [44]. Las construcciones civiles del Brasil colonial, incluso aquellas de los centros metropolitanos, eran uniformemente pequeñas de tamaño y pobres en decoración. La autorización para levantar un edificio tan extenso como el palacio de Belén fué, por lo tanto, un triunfo para el gobernador Fernando da Costa Teive. Los materiales utilizados en su construcción, no obstante, son los mismos que los usados en Salvador y Río de Janeiro, ya que los muros del palacio de Pará son de

---

[42] SMITH: *Jesuit Buildings,* figs. 1 y 2.

[43] Alguna sugestión de este tipo de cosas puede verse en el manuscrito *Figurinhos dos uzos do Rio de Janeiro, e Serra do Frio,* adquirido para la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro en 1947. Contiene una escena de batalla con arquitectura barroca incluyendo un arco triunfal de decidido aspecto teatral, y lleva la inscripción en lápiz: *Victoria ciscada por Pinto Bandeira em Minas Geraes contra os Hespanhoes provavelmente na guerra do Sul em 1762.*

[44] JAMES HENDERSON: *History of the Brazil,* London, 1821, *p.* 57. CHARLES Ex: *Le Brasil tel qu'íl est,* París, 1863, p. 57.

mampostería con las jambas de puertas y ventanas de ladrillo revocado en el exterior y de madera pintada interiormente. La sillería fué usada solamente para las escaleras y el escudo conteniendo las armas reales, que aparece en el dibujo de Landi exactamente debajo del frontis.

En su composición, la fachada principal se parece mucho a los largos y bajos palacios, techados a cuatro aguas, con dos pisos principales, característicos de la construcción renacentista portuguesa de los siglos XVI al iban. Tan solo la presencia de un piso ático con frontis en el centro de la fachada distingue el dibujo general de aquel del desaparecido palacio de Salvador, de 1663. Los detalles ornamentales de Belén, sin embargo, ofrecen fuerte contraste con aquella severa y simple fachada. Las ventanas de la sección central y las del piso superior tienen guardapolvos de curvas y deslumbrantes formas, del mismo tipo de las introducidas en Lisboa durante el reinado de Juan V (1706-1750), bajo la influencia del barroco italiano. El tratamiento de las ventanas de ambos lados del portal recuerda aquellas del palacio de *N. S. das Necessidades* de Lisboa, erigido para el rey por Caetano Tomaz de Sousa entre 1745 y 1750 [45].

Que esta clase de decoración estaba en boga todavía en Portugal cuando Landi dibujó los planos, está probado por las ventanas del Celeiro Público de Evora, de 1777, y por las de la capilla real de Bemposta en Lisboa, trabajo contemporáneo del anterior por Manuel Gaetano de Sousa (1738-1802).

[45] GUSTAVO DE MATOS SEQUEIRA: *Palacios e solares portuguezes,* Porto, sin fecha, Ilustración en pág. 13.

Fig. 1.—A. Landi, Página titular del álbum de dibujos para el palacio de los gobernadores de Gran-Pará. (Lisboa, Biblioteca Nacional)

Fig. 2. — A. Landi. Frontispicio del álbum de proyectos para el palacio de Gran-Pará. (Lisboa, Biblioteca Nacional)

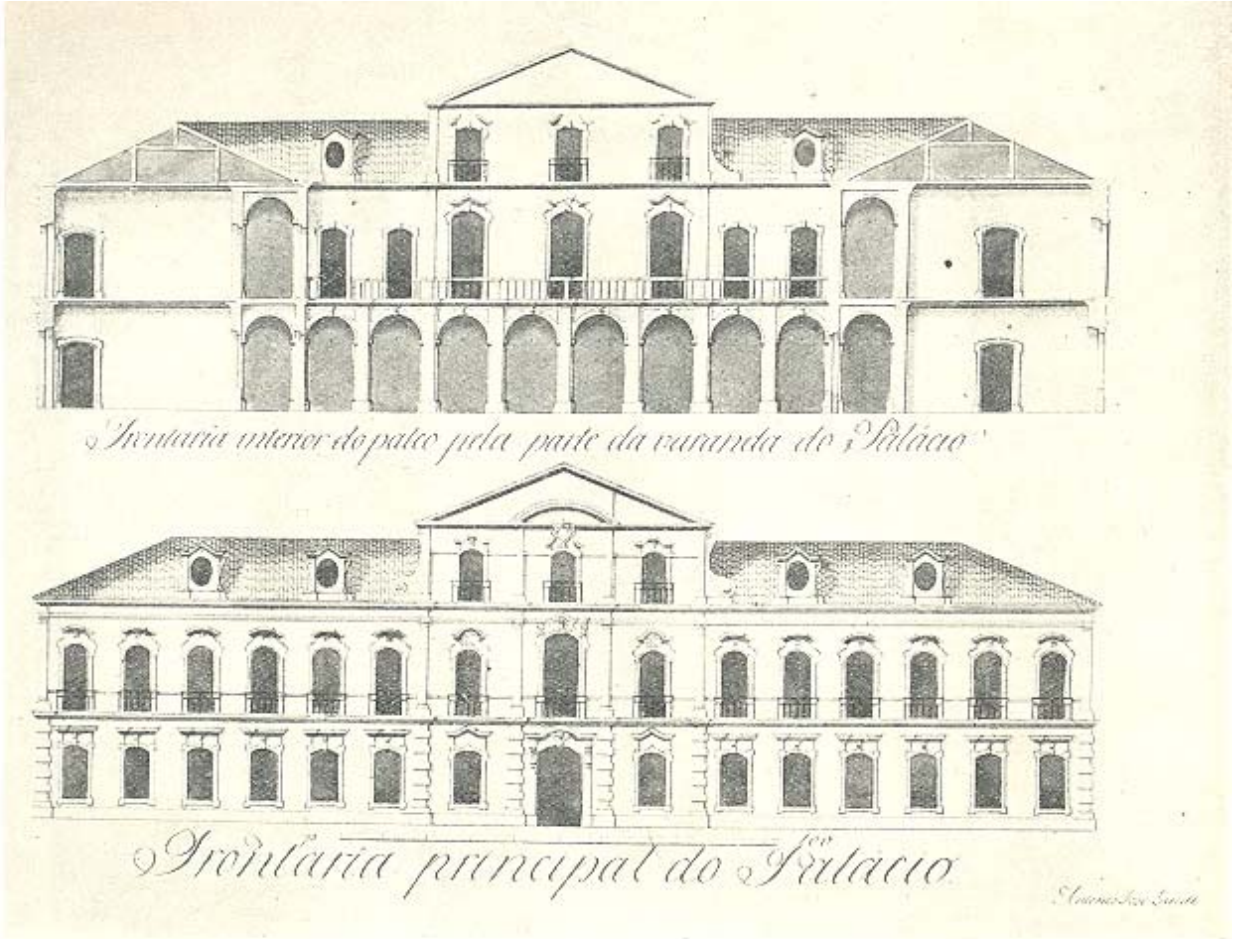


Fig. 3.— A. Landi. Palacio de los gobernadores de Gran-Pará. Fachadas principal y del patio. (Lisboa, Biblioteca Nacional)

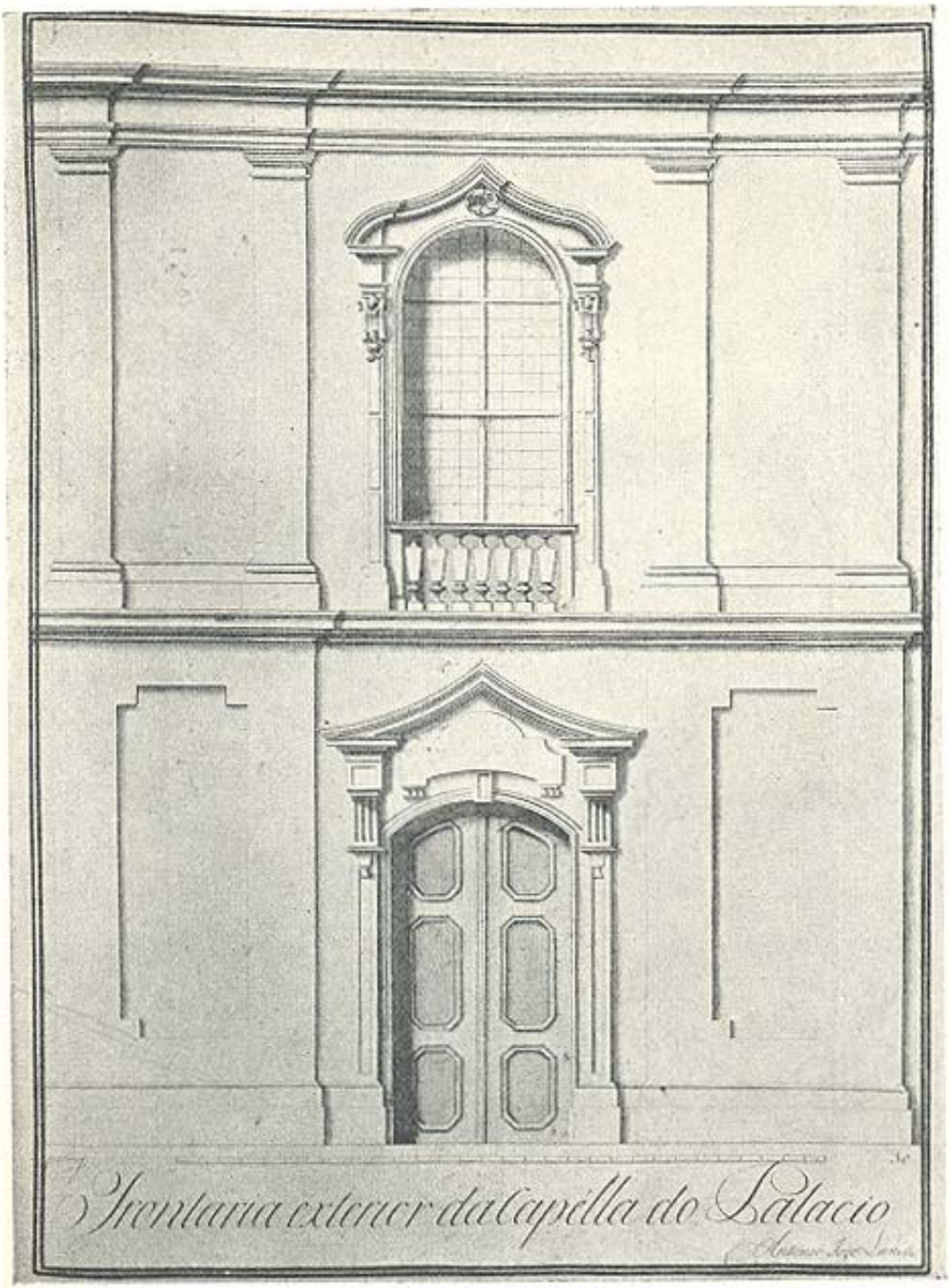


Fig. 5. — A. Landi. Palacio de Gran-Pará; puerta lateral y ventana. (Lisboa, Biblioteca Nacional)

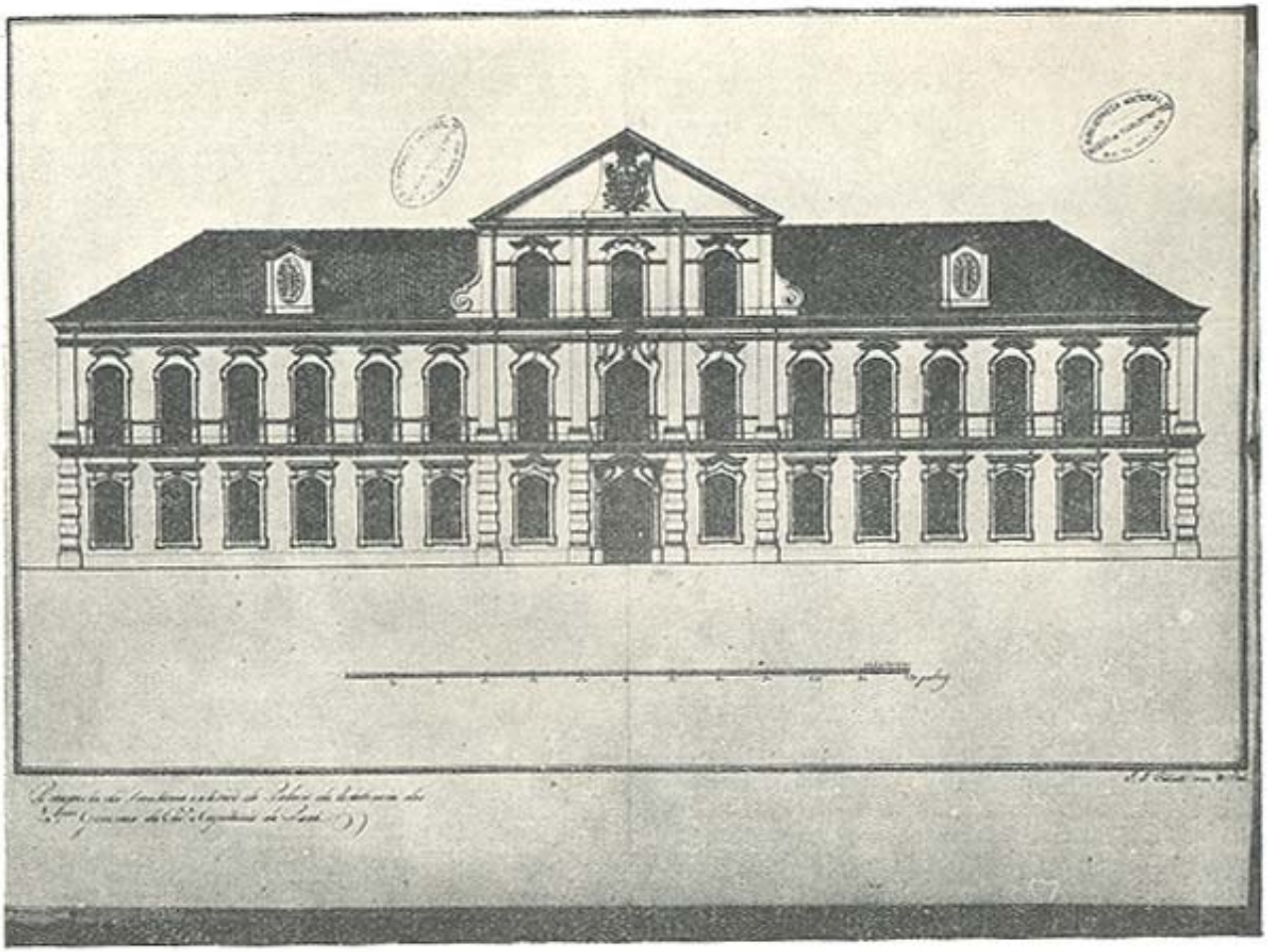


Fig. 4.—José Codina. Palacio de los gobernadores de Gran-Pará. (Río de Janeiro, Biblioteca Nacional)

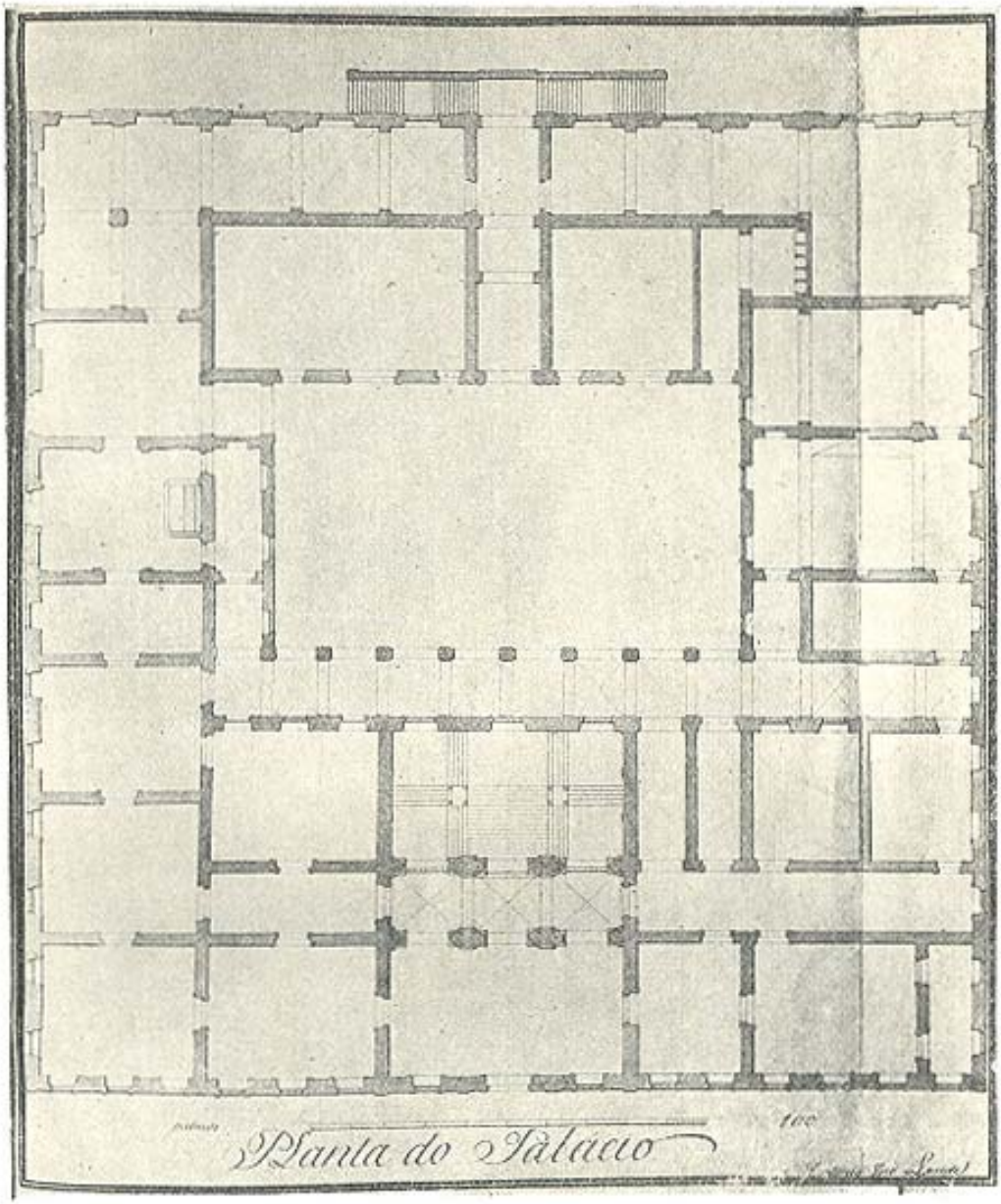


Fig. 6. — A. Landi. Palacio de Gran-Pará. Planta baja.
(Lisboa, Biblioteca Nacional)

Fig. 7. — A. Landi. Palacio de Gran-Pará. Sección transversal, mostrando la capilla, patio y cocina. (Lisboa, Biblioteca Nacional)

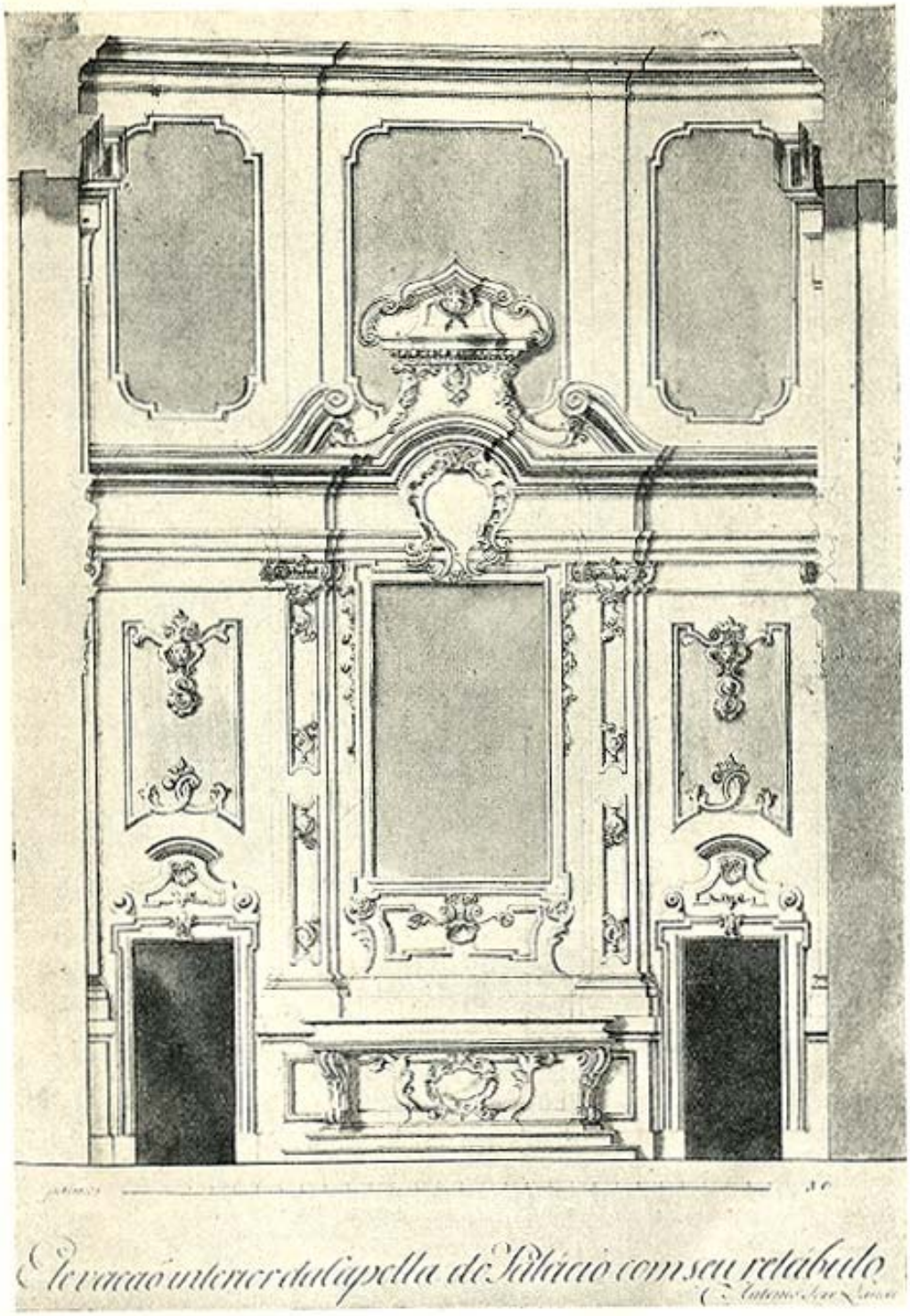


Fig. 9. — A. Landi. Palacio de Gran-Pará. Altar de la capilla.
(Lisboa, Biblioteca Nacional)

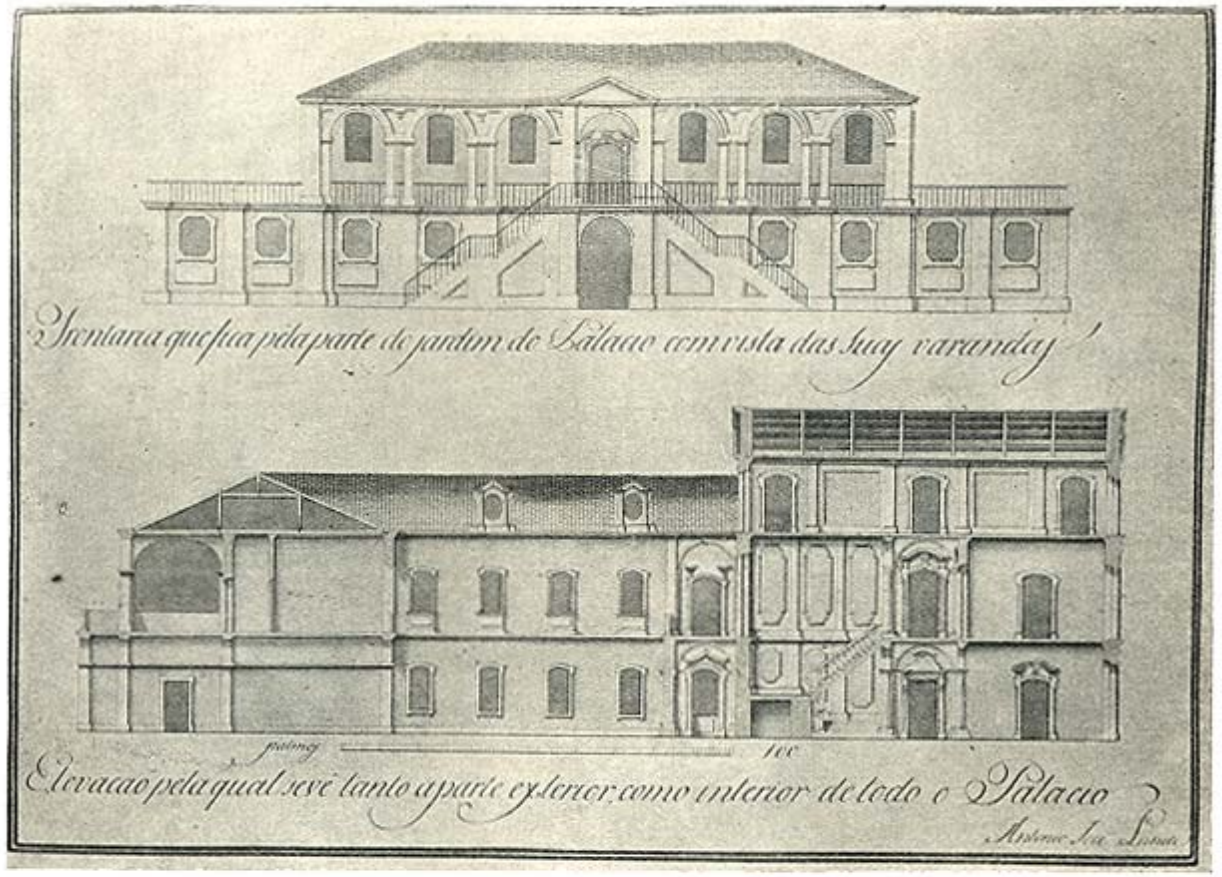


Fig. 8. — *Palacio de Gran-Pará. Fachada posterior y corte mostrando el patio y escalera. (Lisboa, Biblioteca Nacional)*

Fig. 10. — El palacio de Landi, en la actualidad. Belén, Brasil.
(Foto R. C. Smith)

Los contramarcos de las ventanas del piso alto del palacio de Pará encuentran paralelos cercanos en aquellas de mediados del siglo XVIII de la residencia de los Condes de Anadia en Mangualde, Beira Alta, y el palacio que el ingeniero militar arlos Mardel estaba terminando para el Marqués de Pombal en Oeiras, cerca de Lisboa hacia 1760 [46].

El motivo central de tres pisos con frontis del palacio de Belén es frecuente en la arquitectura portuguesa de la época barroca. Aparece en la mansión del siglo XVII de los Távoras, en Mirandela, Tras-Os-Montes; en la fantástica y rococó Quinta do Freixo, construida por Niccoló Nasoni en Oporto, 1750, y en el palacio de los Ramalho en Condeira, Beira Baja[47]. El uso de pilastras en la parte central es, sin embargo, desusado en la arquitectura portuguesa del siglo XVII, que prefirió generalmente limitar su aplicación a los ángulos de los edificios o pabellones separados. La decoración de la parte central del palacio de Belén es cercana en su espíritu a ciertos edificios manieristas del siglo XVI, como el palacio de la familia Bragança en Vila Viçosa, donde una extremadamente larga fachada se yergue en tres pisos con aplicaciones de pilastras sumamente chatas en órdenes superpuestos [48] . El doble frontis es también ajeno a las costumbres portuguesas y debe considerarse como una intrusión barroca italiana [49].

Este rasgo, junto con otros detalles, parece haber cambiado durante el curso de la construcción, pues el dibujo del palacio hecho por J. J. Codina en 1784 para Alejandro Rodrigues Ferreira, muestra un único y ancho frontis triangular donde las armas reales se han levantado hasta ocupar la posición que mantenía el frontis menor curvo en el álbum de Lisboa *(fig. 4)*. Asimismo dos de las lucarnas han sido suprimidas y el techo aparece ligeramente levantado. Juzgando el palacio, Ferreira sostenía que, o bien los dibujos de Landi fueron alterados por el gobernador, o no

[46] Estos dos edificios están reproducidos ibíd., pp. 45 y 23.
[47] Ilustrados ibíd., pp. 43, 27 y 52
[48] Ilustrado ibíd., p. 5.
[49] El motivo aparece de curiosa manera en el orden inferior de la fachada de la iglesia de N. S. Jesús en Lisboa, reconstruida después del terremoto por Joaquim de Oliveira.

fueron correctamente seguidos según avanzaba la obra [50]. Si el dibujo de Lisboa puede considerarse como representando el estudio original de la fachada, y parece haber muchas probabilidades de que tal sea el caso, entonces las discrepancias entre él y el esquema de Codina pueden explicarse fácilmente. El portal de entrada, que en ambos dibujos parece idéntico, está cercanamente emparentado con el portal de un hermoso dibujo titulado *Segunda idea do portal da nova Alfandega,* actualmente en la colección del Archivo Histórico Colonial de Lisboa, que he publicado recientemente [51]. Una comparación de la inscripción en este dibujo con la escritura de Landi en el álbum de Lisboa lleva a la conclusión de que es otro de los proyectos del arquitecto para edificios en Belén. El origen del dibujo puede muy bien haber sido la portada de la Catedral, donde Landi aparentemente usó por primera vez esta clase de arcos bajos con pesadas ménsulas [52].

El dibujo de la fachada principal del palacio, tal como lo hizo Landi, es tradicionalmente portugués en su carácter. A diferencia de sus iglesias en Pará y otras partes de esta residencia, no muestra específicamente elementos neo-paladianos ni hay formas decididamente rococó. En comparación con algunas casas de la época que sobreviven en Belén, parece incluso austero en sus detalles. Los sobrios e indecorados balaustres de los balcones de hierro de toda la fachada, por ejemplo, son completamente diferentes de los complicados motivos rocaille preferidos por algunos propietarios privados de Belén en esa época. En este aspecto, sin embargo, debe hacerse notar que Pombal prefirió en su reedificación de Lisboa simples balcones rectilíneos y marcos de ventanas, poniendo de nuevo de moda fórmulas del siglo XVI, que a su vez guiarían al neoclasicismo portugués del siglo XIX. En esto, Landi y el gobernador Teive parecería que han estado utilizando ejemplos de moda metropolitana.

---

[50] Trabalhous se corn aquelle calor, que dava as cuas obras o dito General, mas elle alterou en multas partes o risco que hacia dado Antonio José Landi: ou fosse que o mermo Sr. alterasse tambem parte da frontaria, ou que olla se executasse erradamente o desenho do Landi, o cerio he que nao corresponde corn ella a Porta principal no meco de-dues handles, além do outro difeito dentro da entrada, que he o ser de mui rebaixado o plano inclinado sobre que montao as estadas (op. cit.).

[51] *A Brazilian merchant's exchange (Gazette des Beaux-Arts,* pér., tome XXVI, juillet-septembre, 1949, pp. 74-96).

[52] La aparición de una casi idéntica portada en la convexa fachada de N. S. de las Mercedes en Belén, completada antes de 1779 *(Carta régia de 31 de agosto,* 1779, Arquivos do Pará, Belém), agregado a su interior notoriamente paladiano, indica que esta iglesia es también obra de Antonio Landi.

En verdad, tal es el espíritu del dibujo de la única puerta lateral que posee el edificio, así como el de la ventana que se encuentra inmediatamente encima. Para estas dos aberturas el arquitecto suministró en el álbum un soberbio estudio de los detalles del, dibujo, que se acomoda bellamente a la nueva severidad parcial de las iglesias de Lisboa *(fig. 5)*. Solamente el brillante frontis bajo[53] y la rizada banda serpenteante del alto [54] demuestran una latente influencia rococó en lo que es ahora por otra parte un régimen enteramente paladiano.

Cualquier sugestión de monumentalidad que pueda producir el dibujo de la fachada principal ha desaparecido de los otros exteriores que aparecen en el álbum de Lisboa. El pabellón central de tres pisos de la fachada de entrada se repite en el costado del patio de este block del edificio *(fig. 3),* cuya principal forma es una severa arquería con recuadros, de ocho aberturas idénticas. El plano de Landi muestra, sin embargo, que los arcos no se continuaban alrededor de los otros lados de este patio rectangular *(fig. 6),* que abarca la parte posterior de la capilla por un lado y los establos y cocinas por el otro. La ausencia de un tratamiento importante en este sector no es sorprendente, de acuerdo a las prácticas portuguesas, ya que el concepto de un patio monumental es completamente ajeno a las prácticas usuales en la arquitectura luso-brasileña de la época barroca. Tal vez no se permitió a Landi desarrollar esta típica idea italiana, como lo hizo de manera modesta en un dibujo para el patio de los almacenes de la Compañía de Paré, incluido en el *Real gabinete de historia natural,* de Alejandro Rodrigues Ferreira [55]. En cambio las paredes están perforadas con una multitud de pequeñas aberturas de dibujo sumamente simple *(fig. 7)*. La fachada posterior o cuadra del patio tiene puertas y ventanas que presentan una versión simplificada, utilitaria, de las aberturas de la fachada principal, obedeciendo en esto a la tradición portuguesa de simplicidad en arquitectura palatina. La fachada posterior de la residencia, que originariamente

[53] Para un paralelo en la arquitectura de la capital portuguesa posterior al terremoto, véanse dos de las ventanas de la parte alta, central, de la iglesia del Santísimo Sacramento en la calle del Sacramento.
[54] Una de las más populares creaciones del estilo Pombalino es el motivo que aparece en los frontis de la iglesia de N. S. Jesús, el altar mayor de N. S. de Gracia, la ventana en la fachada de N, S. de las Victorias y la ventana central del S. S. Sacramento, todos en Lisboa.
[55] Incluido en uno de los álbumes manuscritos del naturalista, en el Museo Nacional de Rio de Janeiro.

parece que dominaba extensos jardines, está apropiadamente arreglada como un ligero y grácil casino con una loggia paladiana abierta en el piso superior, de donde desciende una importante escalera exterior hasta el nivel inferior. Esta parte del edificio, probablemente la mejor y con seguridad la más original del conjunto de dibujos, tiene un carácter italianizante no desvinculado de algunos de los palacios de Lisboa. Así, por ejemplo, a fines del siglo XVII el Marqués de Fronteira construyó una residencia con arquerías "venecianas", desde las cuales podía inspeccionar sus celebrados jardines en Benfica.

El plano del palacio de los Gobernadores en Pará *(fig. 6)* señala una circunstancia que Ferreira reconoció y criticó, a saber, que no había una entrada conveniente para caballos y carruajes al patio, excepto a través del arco en la parte posterior de la fachada del jardín. La puerta de la fachada principal, como señaló el naturalista, *nao tem a largura perciza para dar entrada franca a hum sege* [56]. Esta puerta única de modestas proporciones conduce directamente a una portería, que a su vez comunica a través de un corredor con la gran escalera del palacio. Desde este pasaje se tiene acceso a las diversas habitaciones del piso bajo, la mayoría de las cuales estaban destinadas probablemente para oficinas administrativas del Gobernador.

La escalera, que a causa de sus bajas proporciones fué objeto de otra de las críticas de Ferreira, aparece en planta y elevación como dividida en tres niveles antes de arribar a un tramo único final, que conduce tan complicada composición a término. En su típico arreglo barroco italiano, venía a ser exactamente lo contrario de su próxima rival en grandeza entre los edificios brasileños de aquel tiempo, la gran escalera del Ayuntamiento de Ouro Preto, donde el tramo único se encuentra al comienzo, como en el palacio de los Obispos de Oporto, una estructura que acaso influyó sobre ella cuando fué planeada en 1780 por el gobernador Luiz de Cunha Meneses [57]. En el dibujo pueden verse, a lo largo de los muros, los paneles de estuco y los primorosos marcos de madera de las puertas mencionados por

[56] *Op. cit.,* Biblioteca Nacional.

[57] Véase el dibujo original para este edificio publicado por mí en *Alguns desenhos de arquitetura existentes no Arquivo histórico colonial português, Revista do Serviço do patrimonio histórico e artistico nacional,* Río de Janeiro, nº 4, 1940, p. 222.

Alejandro Rodrigues Ferreira en 1784. En el álbum de Lisboa no aparece plano del piso alto, de modo que es imposible determinar la disposición original de los cuartos a este nivel, excepto la capilla, que abarca ambos pisos en el ala lateral izquierda. Se consiguió así una hermosa tribuna para uso del Gobernador, con acceso desde un corredor en el piso alto, en el costado del patio. El dibujo de este balcón corresponde al de la ventana sobre la entrada de la capilla, aun cuando sin agregarle el ondulante y característico frontis Pombalino, que reaparece en el lavabo de la pequeña sacristía detrás del altar de la capilla *(fig. 7)*. La decoración de este altar, al parecer una combinación de madera tallada y yeso, está espléndidamente explicada en la lámina 12 del álbum de Lisboa *(fig. 9)*. Esencialmente rococó en su carácter, consiste en paneles irregularmente concebidos como los usados sobre las puertas y entre las ventanas de las iglesias contemporáneas de Lisboa [58] y Río de Janeiro [59], y pilastras cuyos fustes están decorados con cartelas aisladas aplicadas, y motivos vegetales. Era éste un estilo que en los comienzos del reinado de José I había reemplazado la anterior manera de decorar con bandas continuas, introducida a fines del siglo XVII. Deriva de dibujos rococó franceses de la primera época, como aquél hecho por el taller de Robert de Cotte para la sobrechimenea del departamento del Regente en Versailles, en 1722, o las pilastras de François-Antoine Vassé para la galería del Hótel de Toulouse, de 1718-1719 [60]. Uno de los mejores y primeros ejemplos de su uso en Portugal, aparece en el presbiterio de la iglesia conventual de Madre de Deus en Lisboa, redecorada enseguida del terremoto de 1755, así como en el Brasil, otro sobresaliente ejemplo es la sacristía de la iglesia del Carmen, en Salvador [61]. Sobre la estructura del retablo, en el dibujo de Lisboa, aparece una fina cartela rococó encuadrada por roleos a manera de frontis, que recuerdan los del altar mayor de la iglesia de Santa Ana de Belén, tal

---

[58] Compárese las fachadas del Sagrado Corazón, San Julián, N. S. Jesús y el interior de la iglesia de N. S. de la Encarnación. El motivo se ve también sobre la puerta de la capilla del Palacio de Pará, en el dibujo de Landi (fig. 5).
[59] Los mejores ejemplos se encuentran en las fachadas de dos iglesias de Río de Janeiro, la Orden Tercera de N. S. del Monte Carmelo *(ca.* 1770) y N. S. de la Candelaria, comenzada por el ingeniero Francisco Joáo Roscio en 1775.
[60] FISKE KIMBALL: *The creation of the rococó,* Philadelphia, 1943, figs. 124-127, 149.
[61] Ilustrada en SMITH: *The golden chapel of Recife (Brazil,* New York, vol. XXII, n9 4, abril, 1948, fig. 7) y en EDGARD DE CERQUEIRA FALCAO: *Reliquias da Bahia, S.* Paulo, 1940, figs. 88 y 89.

como aparecen en otro dibujo de Landi [62]. Sobre el arco que corona la cartela hay una graciosa y decorada base, encima de la cual cabalga una espléndida combinación de ondulantes roleos, una vez más de acuerdo con el carácter de la tardía decoración eclesiástica del siglo XVIII en Lisboa. Los contramarcos de la puerta de la sacristía y los del altar son de rara forma, acentuando nuevamente el contraste entre los elementos clásicos simples y las intricadas fantasías rococó de la última fase de la arquitectura luso-brasileña del siglo décimoctavo. El álbum de Lisboa no contiene dibujos para las complicadas pinturas en perspectiva del cielo raso de la capilla, del tipo de las que Landi introdujo en sus croquis para los interiores de iglesias que proyectó en Barcelos.

Tal como existe hoy en día, el exterior del palacio de Belén (que es aún la sede del gobierno), ha sido mutilado hasta no reconocérselo *(fig. 10)*. Todos los contramarcos de puertas y ventanas han sido modificados. Las variaciones son en general más simples que los proyectos, a pesar de que dos ventanas del tramo central han sido indebidamente acentuadas con una serie de pesadas ménsulas, y los balcones de hierro reemplazados por balaustradas de cemento. Gruesos parapetos disimulan en la fachada los bajos tejados, que aún pueden verse en las fachadas laterales. El lado del patio ha sido arruinado con la adición de un enorme piso ático, y la fachada posterior nada tiene de parecido con el dibujo original de Landi.

El palacio, que Ferreira describía como *grande, forte, e bem repartido,* debe haber ejercido considerable influencia en la ciudad al final del siglo XVIII. El naturalista observó la aparición de cierto número de *casas levantadas,* con puertas talladas y contramarcos en las ventanas. Los dibujos de las residencias de Manuel Raimundo Alvarez da Cunha, de Antonio de Souza de Azevedo (llamado el *Palacinho ,* y de Joâo Manuel Rodrigues, hechos por el dibujante Codina, muestran la adaptación de formas que pueden vincularse con las del palacio original de Landi. Aun cuando el autor no logró identificar ninguna de ellas con casas de aquel período aún existentes en Belén, hay una cantidad de notables parecidos.

[62] FERREIRA: *op. cit.,* Biblioteca Nacional.

La arquitectura de Antonio Giuseppe Landi, demostrada por sus magistrales dibujos para el palacio de los gobernadores de Paré, es, como acaba de mostrarse, una versión portuguesa de temas neo-paladianos de Italia y rococó francés. Refleja con extraordinaria fidelidad el gusto de los arquitectos palatinos de Lisboa durante el tercer cuarto del siglo XVIII, bajo el reinado de José I. Prueba que Landi, el distinguido arquitecto boloñés, que habría tenido indudablemente una brillante carrera en Italia si no hubiese ido a trabajar al Brasil, se ingenió para acomodar su estilo, manteniendo un notable nivel, al enfoque con el cual había tenido breve contacto durante su corta estadía en Portugal. La arquitectura de Landi, como la de sus contemporáneos en Lisboa, acusa también un notable contraste con la actitud mucho más clásica que caracterizaba la labor de los arquitectos de dicho tiempo en España, que estaba comenzando a aparecer en la América hispana hacia el año 1771, cuando el palacio de Belén tocaba a su término. Los edificios públicos erigidos en La Habana durante el mando del gobernador Marqués de la Torre, entre 1771 y 1776, como los de Santiago de Chile construidos por Joaquín Toesca y Ricci (1745-1799) después de su llegada de España en 1780, así como el proyecto no realizado de palacio en Bogotá, 1786, representan casi un total rechazo de los principios barrocos, en favor de una manera clásicamente correcta basada en la arquitectura del renacimiento italiano. Es cierto que los dibujos de Landi son ligeramente anteriores en fecha a cualquiera los monumentos mencionados en esta breve reseña. Pero es significativo que el trabajo de Landi pertenezca a una corriente que permaneció virtualmente intacta hasta fines del siglo décimo octavo en Portugal y Brasil[63]. Varios factores pueden citarse para explicar la importante diferencia que se desarrolló entre la arquitectura Luso-Portuguesa y la Hispano-Americana, a fines de dicha centuria. Uno de ellos es la ausencia en Portugal de una academia de bellas artes como la que se estableció en Madrid en 1752, y, por lo tanto, la falta de puntos de vista académicos. Otro es la tendencia portuguesa, que ya hemos hecho notar, de dejar toda clase de construcciones civiles en manos de

[63] *Ibid.*

los ingenieros militares, cuyo estilo arquitectónico no se caracterizaba precisamente por innovaciones. Subrayando ambos factores, no obstante, se encuentra el espíritu conservador de los portugueses, que se contentaban con repetir lo que dominaban, aun mucho después de que sus vecinos hubieran evolucionado hacia nuevos estilos. Como consecuencia de ello, Portugal prolongó la arquitectura del manierismo hasta comienzos del siglo XVII, pospuso el pleno barroco hasta la centuria siguiente, e hizo del rococó un último reducto en un mundo neoclásico [64].

ROBERT C. SMITH

Universidad de Pennsylvania

[64] La opinión sobre la arquitectura portuguesa sostenida por los críticos extranjeros a fines del siglo XVIII está bien expresada por las palabras de Joseph Carrére: *Un architecte conçut le plan des premiérs édifices constructs aprés le tremblement de terre de 1755... sous ceux qui l'ont suivi Pont imité servilment. On retrouve partout le méme genre, la méme exécution, dans les maisons des particuliers, dans les temples, dans les édifices publics (Tableau de Lisbonne en 1796,* París, 1797, p. 269). El Barón de Cormatin, escribiendo un año después, habló de *le sommeil des arts* en Lisboa *(Voyage du ci-devant duc du Châtelet en Portugal,* París, 1808, vol. II, nota 1).

ZURBARÁN EXPORTA A BUENOS AIRES

ENTRE el Museo del Prado y la arboleda del Buen Retiro, a la vera del edificio que por orden de los Reyes Católicos un discípulo de Juan Güas levantó para la orden Jerónima, sobre terrenos que antaño fueron olivar de los monjes, se alza hoy un caserón colorado, de ingrato aspecto. Es el Archivo Histórico de Protocolos. Su interior, hasta hace muy poco, era el más inhóspito que darse puede. Durante el invierno, envuelta en una manta, las manos protegidas por forrados guantes, solía yo desafiar todas las tardes los cinco grados sobre cero de aquel ámbito destartalado.

Hoy, Protocolos posee buena calefacción, y lindas esteras protegen contra el enlosado suelo: se ha convertido en un lugar confortable, casi elegante, donde no es sacrificio trabajar. Su director, don José Pinilla, concede a los investigadores toda clase de facilidades.

Con el fin de conseguir datos sobre la última época de Zurbarán, me impuse la ardua tarea de explorar, en el Archivo Histórico de Protocolos, los años que residió en Madrid, al final de su vida, el gran pintor de Fuente de Cantos. No vislumbraba otro medio para encontrar su rastro. Hasta hace muy poco y salvo aquella célebre declaración como testigo, en el expediente de Velázquez para tramitar el hábito de Santiago, de que Felipe IV había hecho a éste merced, no se conocía más prueba fehaciente de la segunda estancia madrileña de Francisco de Zurbarán, que una tasación de pinturas, en compañía de Francisco Rizi, hallada por Pérez Pastor, y que probaba la presencia del pintor extremeño en la Villa y Corte hasta fecha tan avanzada como el 28 de febrero de 1664. Fruto de mi esfuerzo de este invierno en Protocolos, son los dos curiosísimos documentos que ahora mismo daré a conocer. El primero es de 1660, otorgado pocas semanas después del fallecimiento de Velázquez. Se trata de un poder. Voy a transcribir de él los párrafos interesantes,

omitiendo las fórmulas de rigor para no cansar al lector:

Sepase como yo, Fran[cis]co de Zurbaran vecino que fuy de la Ciu[da]d de Sevilla y al press[en]te Residente en esta Corte y Villa de. M[adri]d doy mi poder cumplido cual de derecho en tal caso se requiere y es nezess[ari]o a Martin Rico de Caçerreta Vecino de la Ciu[da]d de Sevilla que esta de partida y viaxe para los Reynos de tierra firme del piru ... Para que por mi y en mi nombre y Representando mi per[so]na aya Reciva y cobre de Philipe de Atiença Ibañez y don Alvaro gomez de S[an]ta Maria y de cualquier de ellos y de otras cualesquier personas...

todas las cantidades de m[a]r[avedie]s Pesos plata y oro y otras cosas q [ue] hubieren procedido y procedieran de la venta de las pinturas y colores q[ue] recivieron los d[ic]hos philipe de Atiença y Don Alvaro de S[an]ta Maria de la ciu[da]d de buenos ayres o puerto conforme la cédula que ycieron en buenos ayres en v[ein]te y ocho de ffebrero del año de mill y seis cientos quarenta y nuebe firmada de sus nombres y para q [ue] conste lo q [ue] contiene pido al press[en]te Scriv[an]o de provincia ponga aquí un traslado. Encaxe y Raçon de lo q[ue] queda en ser en el caxon de la marca del afuera de quenta del S[eño]r fran[cis]co de Çurbaran...

q [ue] se entrego a philipe de atiença Ybañez y a D [on] Albaro gomez de S[an]ta Maria de buenos ayres, quince virgenes de cuerpo entero, quince pinturas de cuerpo entero de Reyes y onbres ynsignes, veynte y quatro Santos y patriarcas de cuerpo entero algunos con aberia. Mas nuebe payses de Flandes, veynte y seis libras de colores q [ue] son las al marjen, algunos pinceles grandes y pequeños q [ue] estan sueltos en el d[ic]ho caxon.

Prosigue el escrito, reproduciendo la cédula:

Decimos nos felipe de atiença ybañez y don Albaro gomez de S[an]ta Maria q [ue] Revivimos del Capitan Jorxe de Castro de partida a los Reynos de españa un caxon ... con la pintura y demás contenidas en las seys partidas de arriba las quales nos entregó el susod[ic]ho por quenta del S[eño]r fran[cis]co de Çurbaran v[ecin]o de Sevilla para que se bendan por su cuenta y nos obligamos a las bender abiendo ocasion, y de su procedido seguiremos la orden q [ue] nos diera d[ic]ho S[eño]r ff[e]cho en buenos ayres a beynte y ocho de febrero de mil y seiscientos y quarenta y

nuebe años (philipe de Atiença)Don Alvaro de S[an]ta Maria Gomez.

El poder a Martín Rico para el cobro y recibo del producto de todo lo enviado once años antes allende el mar Atlántico, está fechado en

Madrid a 28 de septiembre de 1660. Su importancia es muy grande porque representa, nada menos, la primera referencia a la llegada del Arte a las tierras del Sur, en el Continente americano.

Nada se ha encontrado hasta hoy, con respecto a Buenos Aires. Ignorábamos que allí hubiera, a mediados del siglo XVII, vida artística. Pero Zurbarán hace despachar con rumbo al Puerto, para su venta, cincuenta y tres lienzos; prueba de que existía un mercado, demanda de pintura; remite también pinceles y colores: luego había quienes, pintando, los utilizaran.

Habrá que rectificar nuestro concepto de la vida porteña durante el siglo de Oro en el sentido de una mayor participación en la vida espiritual del Mundo de la que hasta ahora se le suponía; y quizá pueda indagarse, si se ha conservado algún vestigio del envío pictórico de Zurbarán. Deberá tenerse en cuenta, sin embargo, que Buenos Aires era puerto de desembarco para muchas ciudades del interior, como Córdoba o Salta, donde existían iglesias y conventos de franciscanos y otras órdenes, como asimismo fundaciones de la Compañía de Jesús.

Vamos ahora a examinar el contenido del cajón que Zurbarán expedía a Buenos Aires. Afuera, llevaba una marca o seña, que figura al margen del poder y servía para identificación del envío: es una hache mayúscula. Integraban éste los siguientes objetos:

Primeramente, quince vírgenes de cuerpo entero. El envío es, como dije, del año 1649, y en efecto, durante el decenio precedente debió de entregarse el pintor a la confección de figuras en serie: teorías de Santas, procesiones de Santos y fundadores de Órdenes, desfiles de personajes bíblicos y de guerreros. Al contemplar lo que de esta producción en masa nos ha quedado, no podemos menos de confesar que salía la mayor parte de todo esto del obrador de Zurbarán,

pero que el maestro no pondría en ello apenas su pincel. Por poco que se esté familiarizado con la obra de Zurbarán, se discierne el grado de excelencia a que llegaba una pintura, cuando era enteramente de su mano. Yo no sé más que de tres o cuatro figuras de Vírgenes de las cuales me atrevería a afirmar que las pintó verdaderamente el gran artista extremeño. Son lo más grato y risueño que nos ha dejado, esas figuras femeninas, ricamente ataviadas, que atraviesan el cuadro con lento paso, haciendo crujir la seda de su gran vestido de cola...

Emilio Orozco ha probado que algunas de estas imágenes son retratos, al publicar dos irónicos poemitas: un soneto de Ulloa Pereira (el fiel amigo de Olivares): *En ocasión de haber puesto una dama la copia de su rostro en una imagen de Santa Lucía;* el otro, un epigrama del príncipe de Esquilache: *A una dama retratada con la insignia y vestido de Santa Elena.* Ambas pruebas hacen contrastar la liviandad de las damas y su presencia inmerecida en los altares.

Algunas de estas imágenes se nos antoja llevar los rasgos de la mujer o hijas del pintor, así la Santa Eufemia, de facciones muy semejantes las de la Virgen que descubrió Soria en Llerena recientemente.

En cuanto a los Patriarcas mencionados en el documento, me pregunte si serán idénticos con la serie de Jacob y sus doce hijos, del taller de Zurbarán, que se conservan hoy en Durham.

Si todos estos cuadros podemos suponerlos pintados en el obrador del artista que los enviaba, a seguimiento se añaden *nuebe payses de fluidas*, es decir, paisajes flamencos de los que en ninguna casa de la época parecen faltar, puesto que constan en todos los inventarios de particulares.

Pero más todavía que ver mezcladas al envío de pinturas de Zurbarán otras de mano ajena, extrañará que las acompañen colores y pinceles destinados a la venta.

Todo esto: el tráfico con pintura ajena, la exportación y venta de colores y pinceles, parece revelarnos una situación económica apurada, El viejo pintor no debía andar sobrado de dinero cuando se dedicaba a toda suerte de combinaciones para allegar recursos que remediaran esa penuria.

No debió surtir efecto alguno su reclamación a los agentes porteños, pues a los dos años otorga Zurbarán un nuevo poder ante el mismo escribano. Idéntico al otro en todas sus partes, en este documento de 1662 sólo ha cambiado el nombre de aquellos a quienes confía la gestión de venta y cobro de su mercancía. Son dos esta vez, y uno de ellos no nos es desconocido. Se llama Miguel Torderas, el capitán y jurado Miguel de Torderas, y es sin duda alguna cuñado suyo, hermano de su tercera esposa, doña Leonor... Cuando ésta se casa con Zurbarán, según un documente inédito que tuvo la gentileza de ofrecerme don Celestino López Martínez, sus dos hermanos Juan y Miguel de Torderas *por ampararla y para que el dicho francisco de Zurbarán tenga con qué poder sustentar las cargas del matrimonio,* le ceden una parte de sus propios bienes y hacienda en dote y casamiento.

A uno de estos cuñados, residente ahora *en los reynos del pirú de tierra firme* encomienda la recuperación de lo enviado trece años antes. No volvemos a saber nada de la gestión, pero el documento nos deja preocupa, dos y afligidos porque nos ha permitido entrever la pobreza en que se vió, en los años de su ancianidad, el más grande pintor de Extremadura y uno de los mayores artistas españoles de todos los tiempos.

MARÍA LUISA CATURLA

EL ARTE EN LOS CHOQUES CULTURALES DE ESPAÑA

I – INTRODUCCIÓN

EL arte, espiritual y mudable, ha sido siempre el verdadero espejo de las culturas, donde se representan sus expresiones más recónditas como también sus muecas y fracasos. Cuando estas culturas realizan su evolución con la regularidad de una fuerza interna, que no tiene contradictores, se expresa, ya como el agua que sigue la suave pendiente de su abundancia, o rápidamente, como la multitud sediciosa que avanza hacia la fuente de sus derechos. Pero puede suceder que cierta cultura, o fracción de ella, sufra el choque de otra, que se encuentre igualmente dotada; en ese momento las agujas del arte alcanzan el máximo de su vibración aunque no su mayor altura. Es la hora en que los pueblos son absorbidos los unos por los otros, o que al chocar se conmueven hasta el fondo para tornar luego a sus posiciones iniciales. Puede suceder, también, que por un proceso lento y superior, en medio de las tinieblas de la lucha, nazca la luz de una nueva cultura, o de una virgen modalidad en alguna de ellas. El arte, rostro, manos, y también fuerza de esas unidades de la historia, sigue a la gran madre que lo cobija, y es él quien nos habla de sus verdades, de lo que ha sucedido allá en el fondo, quizás insondable, de las grandes fuerzas colectivas.

Este tema es el que agita hoy, más que ningún otro, los estudios históricos superiores, aquellos que no deteniéndose en las unidades estadales buscan la explicación de los hechos en los vastos organismos donde se ha desarrollado la vida de la sociedad humana. Es, por consiguiente, el tema del momento, pues estamos bien seguros que la inquietud contemporánea gira alrededor de un episodio gigante: el choque de dos culturas de cuyo resultado depende nuestra suerte como

miembros de la que ostenta los blasones de lo cristiano occidental [1]

Ya hemos estudiado en otro sitio este problema en su conjunto[2]; hoy, nos colocaremos sólo delante de España, que, como vanguardia del occidente cristiano le tocó recibir y responder a hirientes embates. Seguía este país el impulso de una naciente cultura, aunque con caracteres personales, pero tal como la podemos estudiar en Francia, Alemania o Italia, cuando en un día del año 711, instante cuyo recuerdo emociona porque es decisivo para España, como bien dice Don Claudio Sánchez Albornoz, desembarcan en el sur de la Península las huestes dirigidas por Tarik, primer avanzada de las fuerzas del Islam que deberían torcer los destinos de Iberia[3]. Aquí debe empezar nuestro análisis o relato, pero como sólo nos atendremos a los efectos de tal lucha, manifestados en el arte, con las naturales influencias recíprocas y parciales fusiones, pasaremos directamente a ellas tendiendo puentes sobre ríos de historia.

II - LO MOZÁRABE Y LO MUDÉJAR

Los cristianos que quedaron detrás de las avanzadas muslímicas, formando el grupo de los mozárabes, tuvieron, al principio de la ocupación, que convivir íntimamente con los conquistadores, pues por bastantes años los mismos templos sirvieron para ambos cultos. Adoptaron luego la escritura arábiga redactando verdades cristianas con aquella artística letra; además ordenaron una liturgia que se llamó mozárabe, y que representó el punto más difícil y trascendente de las conjunciones oriental-occidental en la península Ibérica.

Cuando los mozárabes construyeron sus propios templos expresaron en ellos la fusión de su espiritualidad artística, y aun de elementos dispares, como la bóveda

---

[1]Conf. ARNOLD J. TOYNBEE: *La Civilización Puesta a Prueba.* Cap. XI: Los encuentros de las Civilizaciones. Buenos Aires, 1949. EDUARD SPRANGER: *Ensayos Sobre la Cultura. Problemas de Morfología en las Culturas.* Buenos Aires, 1947.

[2] CARLOS MASSINI CORREAS: *La Historia del Arte en la Historia de las Culturas.* Anales de Arqueología y Etnología. Tomo X [1949]. Universidad Nacional de Cuyo.

[3] CLAUDIO SÁNCHEZ-ALBORNOZ: *España y el Islam.* Buenos Aires, 1943.

occidental de cañón y la columna delgada y sensible de las mezquitas y madrazas. Acentuaron en ésta la graciosidad envolvente y cortada del arco en herradura, ese préstamo de visigodos a musulmanes y luego de musulmanes otra vez a bautizados. No resultaba fácil combinar lo fino de la columna con las bóvedas pesadas; pero ellos buscaron la manera de hacer sentir ambos elementos ya en un templo o ya en el otro. Luego fue la sencillez lo que reinaría en este arte de obras populares desprovistas de las riquezas del Islam. El dibujo de las formas es lo que hace vivo el edificio con la sabiduría de una larga experiencia estética, y como las relaciones se efectúan dentro de una blanca simplicidad, ésta cautiva inmediatamente puesto que está libre del boato oriental, a veces tan grandioso como vano. Pero el arte mozárabe era arte pobre, de alarifes malamente pagados, que arrastraban su cuadrilla de albañiles desvalidos, y como lo pobre es difícilmente reconocido en su valor, por más que su sencillez encante, se le juzga como arte secundario relegado a la piedad de gentes olvidadas. En las dos regiones donde se desarrolló supo, sin embargo, dejar detrás de sí obras de limpia espiritualidad; en la ocupada por los musulmanes aquella de Santa María de Melque, y en 3a región cristiana la elegante y alba de San Miguel de Escalada [4].

Cuando después del siglo X lo propiamente mozárabe fué muriendo, vino a confundirse con lo mudéjar, esa segunda transfiguración de las dos culturas en España. Los tiempos habían cambiado, como era distinto el espíritu entre ambas conjunciones, aunque aparentemente puedan confundirse. En el mudéjar la posibilidad de un abrazo espiritual estaba más alejado que en el mozárabe, por razón del avance de lo cristiano sobre lo sarraceno, pero, en cambio, la abundancia y riqueza del estilo lo iban a convertir en el centro de la atención de lo hispánico morisco. Formado el grupo de los mudéjares por los musulmanes sometidos a los cristianos, el fondo ancestral tenía que surgir en sus riquezas orientales, no de muy buena ley, como la sencillez cristiana del prerrománico se hizo presente en el mozárabe.

[4] MANUEL GÓMEZ MORENO: *Iglesias Mozárabes.* 2 vol. Madrid, 1919.

Que el mudéjar forme o no un verdadero estilo es una discusión que asienta su base en el concepto que se tenga del estilo. Andrés Calzada [5] le ha negado ese carácter; en cambio Lampérez y Romea [6] se lo ha reconocido; pero luego, al dividir las obras por el mayor o menor predominio que tengan de lo agareno o de lo occidental, contradice el concepto anterior con una división basada en el eclecticismo. Una idea orientadora, dentro de lo arquitectónico, es aquella de Lampérez, del románico de ladrillo, que viene a ser el mudéjar románico, desde el momento que la llave da gran parte del estilo estuvo en la calidad de los materiales. Nadie puede negar la gran belleza de Santiago del Arrabal de Toledo, con su proporcionada torre y el juego de techos, como tampoco a la cabecera de la iglesia de la Lugareja de Arévalo, donde la oposición de masas adquiere el sentido perfecto de los volúmenes, y donde contrastan los tres ábsides curvos con las formas cuadradas del bajo cimborrio y del cuerpo lateral del transepto, y sobre las cuales caen, con su sentido de refuerzo, las severas bandas verticales. Cuesta negarle el carácter de estilo, pero si por estilo entendemos, no la modalidad cristalizada de un momento dado de la historia del arte, sino el gran estilo de las culturas, ya es otra cosa. Domina en las obras, recientemente mencionadas, lo románico, como lo islámico en las célebres torres de Teruel. ¿Tiene, por consiguiente, razón Lampérez al dividir las construcciones según el mayor o menor dominio de una cultura sobre otra? Dejemos para más adelante la respuesta considerando el problema en su sentido más completo.

La crítica moderna ha buscado la manera de abordar el estudio del mudejarismo ahondándolo por otros caminos que no son el del evidente elemento decorativo. Se ha venido a descubrir su influencia en la manera de cortar los espacios interiores, o en la forma de enlazar los motivos, sobre todo por repetición y alternancia. Concepciones artísticas occidentales nos revelan influencias ismaelitas nunca sospechadas, pero que en el fondo no afectan el verdadero sentido estilístico. ¿Responde al mudéjar la repetición de los magníficos paveses, en las garras del

[5] ANDRÉS CALZADA: *Historia de la Arquitectura Española.* Cap. V. Barcelona, 1933.
[6] V. LAMPÉREZ y ROMEA: *Historia de la Arquitectura Cristiana en la Edad Media.* Tomo VI, Cap. ni. Madrid, 1930.

águila del santo de Patmos, en San Juan de los Reyes? Posiblemente sí, pero nunca puede una ordenación o un corte de espacio, como el que plantean los coros españoles en sus catedrales, denunciar nada más que una influencia como tantas que actúan a través de la historia del arte. Casos más claros como la vinculación entre las portadas del Palacio de Miraflores de Ecija con la del Corral del Carbón de Granada, no le quitan a la primera la verdad de ser plateresca, y dentro de ese estilo sólo puede figurar, aunque se haga visible en el cotejo su ordenación general, con aquella del musulmán nazarita [7].

Cuando surgió el gótico podemos decir que este estilo se apoderó totalmente del mudéjar. Las evidentes relaciones entre uno y otro como los arcos nervados de la Mezquita de Córdoba, facilitaron al gótico elementos ya experimentados, pero, en cambio, el mudéjar desaparece bajo la visión saturada de verticalidad del arte de la Isla de Francia. Más evidente se hace en la última faz del Gótico en el estilo Isabel, y, lo mismo, ya tanteando el Renacimiento, en el plateresco, cuyo lenguaje rico y elegante se halla aún más cerca del espíritu de lo arábigo, en expresiones mundanas, reclamadas por el hombre de fines de la Edad Media y principios del Renacimiento.

Solamente la arquitectura vignolesca y monástica del Escorial, pudo hacer que enmudeciera en forma absoluta ese mudejarismo cuyo último avatar aparece mezclándose al Renacimiento en el estilo Cisneros, verdadero símbolo de una España que aun dentro de ideales tan nuevos y llevados al corazón de Europa miraba todavía hacia la luz del sol africano. El palacio de Carlos V en Granada fué un reto al alma del Profeta, que aun parecería irse ocultando entre las sombras de los tupidos arrayanes de la Alhambra; pero, la obra inconclusa, no sabemos en los detalles qué pequeñas venganzas podían haberse tomado sobre la fábrica de Machuca las sonrisas de Zoraidas y Lindarajas. Cuando el espíritu del mudéjar reaccionó fué para pasear su alma sobre el barroco, enterrado ya su cuerpo e imposibilitado de manifestarse en lo que no fuese un viejísimo recuerdo.

---

[7] FERNANDO CHUECA GOITIA: *Invariantes Castizos de la Arquitectura Española.* Madrid, 1947.

Mozárabe o mudéjar, construcciones que han quedado a lo largo de los caminos de España; cimientos iniciales de lo que pudo ser un arte que hubiese llevado a unidad a las dos culturas en esplendor y ensueño. En sus pobrezas intrínsecas estuvo el desdén de la opinión superior por tales estilos, pero la pobreza explica la abundancia del mudéjar ya que él se debió, en parte, al hecho de poder levantar velozmente construcciones de poco costo. ¡Parecían tan miserables sus iglesias de campo o de barrio ante los monumentos de piedra, donde se quería representar el poder de la Iglesia y de la monarquía triunfante! Solamente algunos señores o algunos reyes, como Don Pedro el Cruel o Enrique IV, gustaron de esa abundancia a base de yesos y estucos; la habilidad del artesano morisco los admiraba, y el contacto constante con sus enemigos seculares produjo en ellos un embrujamiento, sospechoso para quienes velaban por el triunfo definitivo de la unidad en, Occidente.

El mudéjar fué, al arte plástico de la España de entonces, lo que los ritmos orientales a la música andaluza, vinieran ellos de los moros o de los gitanos que desembarcan en este territorio en el siglo XV. Productos fueron del pueblo en épocas en que el pueblo no contaba dentro de las valorizaciones estéticas de las severas glorias de catedrales y palacios.

III - LA HISTORIA

Durante el desarrollo de la España medieval no cabe duda que fué la religión el brazo que más sólidamente sostuvo la lucha contra la media luna, y dentro de la Iglesia, las órdenes religiosas. La Iglesia había buscado la manera de impedir la posible fusión de ambas culturas, mientras muchos prelados, nobles y reyes no veían en el contacto peligros evidentes, y en cambio sí ventajas intelectuales en las traducciones de las obras eruditas musulmanas, o ya antiguas que por ese camino llegaban hasta ellos. Hay que aclarar, que no era condición, *sine qua non,* que el

cristianismo tuviera que oponerse a todo maridaje artístico o literario entre ambas Españas; lo prueba el rito mozárabe, pues, como bien sabemos, aquellos bautizados bajo el yugo musulmán ordenaron una liturgia donde el elemento artístico entraba grandemente, y cuyas bases se remontaban a San Isidoro de Sevilla. De no haber sido por influencias extrañas, especialmente francesa, el rito mozárabe hubiera podido transformar el culto y por ende a todo el país, desde el momento que culto y nacionalidad anduvieron en España siempre pareados. No puede ser erróneo pensar, dentro del campo religioso, en algo absolutamente propio, pues no se abandonan por ello las bases del cristianismo católico, como lo demuestra, en los tiempos presentes, el llamado rito oriental. No hay que olvidarse, sin embargo, que en estas situaciones intervino otro factor y fué la libertad de costumbres de los mozárabes, y de clérigos también, que se achacaban al contagio de los musulmanes.

La verdadera romanización de España que puso, frente al rito mudéjar el romano, fué sobre todo obra de la Orden de Cluny. La célebre abadía francesa de la Borgoña extendió por España del norte la red de su influencia y el rey Alfonso VI le entregó la dirección del culto en Castilla. El Concilio de Burgos en 1085, dominado por esta Orden, empezó por abolir la liturgia mozárabe para toda España, con el antecedente del triunfo del rito romano en Aragón en 1071. La conquista de Toledo, ese mismo año del Concilio, puso frente a frente las dos liturgias, y si en la prueba del fuego a que fueron sometidos los respectivos misales triunfó el mozárabe, pues ardió el romano y no el local, no fué este motivo suficiente para que a la larga el romano venciese al autóctono. El nombramiento del Arzobispo Bernardo para la sede toledana, monje cluniacense y francés, hizo patente el cambio que se proyectaba y planteó graves disidencias donde el rey, en forma posiblemente aparente, tomó la defensa de la parte del pueblo. Castilla sufrió en ese momento un fuerte oleaje de influencias del lado de los Pirineos, y tan grande, que podemos indicar a este reinado como el punto final de una espontánea y libre vida conjunta entre ambas culturas, y lo ya imposible de su hermandad en un árbol nuevo [8].

[8] PADRE MARIANA: *Historia General de España.* Libro Nono, Cap. I y XVII. RAFAEL ALTAMIRA: *Manual de la Historia de España.* Cap. VIII. Buenos Aires, 1946.

Si esto sucedió con el mudéjar, también el románico sufriría la misma presión cluniacense, cuando este estilo bajó completo y ya dotado de todos sus posibles alcances. Pudo España desarrollar en su faz madura un románico más personal, con aquellos antecedentes orientales, a que hace mérito Marcel Dieulafoys [9], en forma constante y característica. Fué Cluny quien paralizó tales procesos espontáneos con su arte evolucionado y completo. Al principio se extendió sobre el camino de Santiago, también llamado de los franceses, y luego por todo el norte de la Península. Se comprende que un estilo grandioso y dotado de tan sólidas verdades constructivas necesitaba para madurar esa fuerza de fusión que no le podían dar las regiones independientes, sino un espíritu unido y tenso como el de la Abadía de Cluny, en esos tiempos la segunda Roma de la cristiandad. Posiblemente el románico regional español, aquel de Cataluña, del cual nos ha hablado Puig y Cadafalch, y el aragonés, cuyo valor hemos conocido por Kingsley Porter, habrían evolucionado, al extenderse hacia el sur, en contacto con el mudéjar. No es posible prever dónde pudo desembocar, pero probablemente creara algo que hoy nos maravillaría, y no sólo por su valor estético sino por sus raíces culturales.

La influencia francesa dividió el románico en dos corrientes, el llamado de ladrillo, de que ya hemos hablado, y el propiamente románico que se le podría también distinguir por su material, la piedra, ya que se encuentran tan pocas, y en forma sólo parcial, construcciones mudéjares en obra de cantería. En una ocasión, de aquellas que no pueden faltar, sucedieron las cosas en forma irónicamente endemoniada. La sede central hispánica de la Orden de Cluny se había radicado en Sahagún, y levantó su templo monacal con el sólido, noble e invencible aparejo del románico: la piedra. Pero Sahagún carecía de canteras y por consiguiente el costo de la piedra era tan alto que los buenos padres cluniacenses, apurados en dar término a la fábrica, recurrieron a las cuadrillas de moros que abundaron en esa región, y que trabajaban baratos y veloces con mampostería o ladrillo. Y fué así cómo se puso término al templo central de la Orden en la modesta, y según

[9] MARCEL DIEULAFOY: *El Arte en España y Portugal.* Introducción. Madrid,1920.

pensarían algunos, no muy ortodoxa construcción mudéjar [10]. Solución ésta que es característica de muchas actitudes españolas, que empiezan buscando elementos de inspiración fuera del país, pero que, a la postre, concluyen con lo que tienen en casa y es propio de su corazón.

La política siguió inclinándose hacia un lado y hacia el otro según el carácter de los monarcas, ganando siempre el lado occidental por la mayor pujanza y juventud de su cultura. Isabel la Católica, a pesar de haber concluido la guerra de la expulsión agarena, parécenos decir que respondía a una modalidad donde las oposiciones eran más conciliadoras. Le sigue el Cardenal Cisneros, que al mantener el rito mozárabe en la Catedral de Toledo, como reliquia en estuche gótico y renaciente, dejó el aviso de lo que pudo ser una independencia ritual en España.

Sabido es lo que sigue con la política de Fernando el Católico y luego con los Austrias: entrada militar, religiosa y financiera de España en el gran concierto, o desconcierto, de toda Europa agitada por la Reforma, pues el país unido ya no tenía espaldas que guardarse ante aquella amenaza que paralizó gran parte de su Edad Media. En las idas y venidas de los choques culturales, en la conciencia ibérica de lo oriental y cristiano, iba este mediodía a señalar el triunfo definitivo de la occidentalización sobre las formas artísticas del mudéjar y sobre las voces de los romances fronterizos.

IV- AMÉRICA

Extraordinario es este destino de España ante el dilema del choque de las culturas. Cuando todo parecía haber acallado semejantes encuentros y que su posición había sido totalmente resuelta, con la toma de Granada el 2 de enero de 1492 y la expulsión de los judíos, ese mismo año se le planteó similar problema ante el descubrimiento de América. He aquí otra vez en sus manos el juego cultural encontrándose no con una civilización más evolucionada como a principios de la

[10] MARQUÉS DE LOZOYA: *Historia del Arte Hispánico.* Tomo II, Cap. II. Barcelona, 1934.

Edad Media, sino con otras inferiores en la escala de una estimativa histórica y moral. ¿Se puede decir que su acción brusca y desconsiderada eludió el teorema, o lo resolvió a mandobles y arcabuzasos? Se cita como ejemplo de la afirmativa, entre otros, aquel libro del Padre José de Arriaga sobre la *Extirpación de la Idolatría en el Pirú,* describiendo la sistemática desarticulación de lo indígena. Visto así de golpe, y ante las ideas modernas, demostraría la incomprensión más crasa. Si se particulariza este enrevesamiento cultural americano se nos hace evidente la imposibilidad de una comprensión, y por consiguiente el hecho de tolerar una marcha paralela de las dos concepciones vitales, o una fusión completa que hubiera permitido dar principio al nacimiento de una integral cultura de raíces europeas e indígenas. Tenemos un caso concreto en la persona de Hernán Cortés en la conquista de Méjico. ¿Podemos pensar que este caudillo, después de oír aquel fatídico tambor sagrado, que anunciaba el sacrificio de sus compañeros de armas a los dioses perversos, podía, sin que sus ojos se tiñeran en sangre, salvar las admirables obras de arte azteca con las expresiones feroces de las divinidades nunca satisfechas? [11]. De igual manera que durante la primera ocupación en una visita a un teocalli, destruyó los ídolos sanguinolientos, en un arrebato que no pudo contenerlo; el impulso de la destrucción tenía que avanzar detrás de la conquista. Se puede objetar que su mano, fuera de los ídolos, no fué nada blanda con los indígenas y aun con los propios, pero Cortés, como todo hombre occidental e ilustrado de entonces, consideraba ante todo los principios, y en virtud de ellos el antagonismo tenía que ser absoluto: le interesaba, más que la actividad siempre discutible, la esencia del hombre.

En el campo del arte el antagonismo era cada vez más tangible. Un gótico de la época final, como Cristóbal Colón, o quizás más bien un barroco, como los arquitectos andaluces, hubieran comprendido algo de la expresión del arte mejicano, pero pedirle clarividencia sobre él a un renacentista es golpear ante lo imposible. En época de Cortés, el renacimiento italiano ya había desembarcado en

[11] SALVADOR DE MADARIAGA: *Hernán Cortés. Cap.* XXVI. Buenos Aires,1941.

la Península, y si bien no estaba del todo expresado, lo poseían teóricamente, o en concepto ideal, que suele ser de más fuerza que la acción directa de la obra efectuada.

Cuando Pizarro conquistó el Perú se vió ante el mismo nudo gordiano, pero la reacción de este otro extremeño no podía tener la violencia espontánea ni la improvisación genial de su precursor. Los Incas no llevaban fermentando en la sangre crueldades inadmisibles que podían provocar la reacción más legítima; pero ahora los hispanos ya avanzaron con el concepto formado. La exposición del Padre Valverde ante Atahualpa, y la deliberada actitud del conquistador nos revelan que sus designios estaban resueltos; era el buen discípulo de un gran maestro. Del mismo modo como actuaron Cortés y Pizarro hubiera procedido cualquier otro europeo de aquellos tiempos. Tenemos a fines del siglo XIX el caso similar de los ingleses al destruir en forma violenta la cultura, desde muchos puntos de vista admirable, de los negros fundidores del Benin y del Dahomey, por motivos análogos a los vistos en el siglo XVI: la espantosa crueldad. Si bien se salvaron esas estupendas cabezas de bronce fundido, bien sabían, quienes las pusieron de lado, que coleccionistas de Londres y París estaban dispuestos a pagar importantes sumas por ellas.

Aparte del sentimiento humano que intervino, y de la religiosidad que era infranqueable, lo superior de la cultura Occidental Cristiana de los ibéricos ante los indígenas, hacía imposible toda soldadura consciente, o contemplación ante el prodigio demoníaco que estaban escudriñando. Hay que reconocer que los descubridores y misioneros consignaban por escrito descripciones detalladas de tales monumentos, menos de lo que habríamos deseado, pero por aquellas que nos legaron se ve el alto interés que las expresiones etnográficas produjeron en el ánimo de los que se sentían tan preponderantes. La intervención de lo indígena en el arte colonial fué más subterránea que consciente, y se la ve en lo decorativo y no en las estructuras perfectamente marcadas. Es el triunfo de la abundancia y del detalle, y encierra en sí una extrañeza que hoy tan bien perciben, en las iglesias mejicanas por

ejemplo, quienes las consideran con el criterio interpretativo del viejo continente. Si a ello se agrega el sentido primitivista que la influencia indígena hizo fructificar en la escultura piadosa y en la pintura, especialmente de la escuela del Cuzco, comprenderemos hasta qué punto podía esa civilización, formada en su suelo, ir actuando con el tiempo sobre los cervigudos invasores.

Al desflorarse la independencia se plasmó la idea de un retorno hacia la posibilidad de una fusión, entre lo que quedaba del alma popular en la raza autóctona y lo que había estado aclimatándose durante tres siglos; pero tales propósitos no pudieron llegar al arte sino en atisbos o efusiones románticas, pues todo se fué quedando en papeles, proclamas, proyectos de restauraciones dinásticas, himnos y sospechosos silencios. En verdad, ninguna de las dos posiciones podía resolver la perspectiva ante las nuevas avenidas que se habían abierto entre murallas indígenas y mansiones coloniales.

V -EL GRECO

La presencia en España de Domenicos Theotocópulos vuelve a presentarnos el misterio que encierra el rozamiento de culturas en el ya roturado suelo de Iberia. Cuando la situación ante el mudéjar estaba resuelta, con la imposibilidad de plantearla de nuevo, aparece este extraño personaje que ingenuamente pone otra vez la incógnita sobre el tapete intelectual. Nadie lo advirtió al principio, pues el fin de su pintura era la religión de Cristo, y como todos en este punto estaban de acuerdo, nada había que decir sobre su posición fundamental, emparentada, además, en su exaltada mística, con Santa Teresa, la de los castillos interiores coruscantes de luces y bellezas, como la cueva mágica, y con el ritmo bíblico, oriental, del Cantar de los Cantares de San Juan de la Cruz y de Fray Luis de León. En él no tenemos el caso de oposición de creencias, sino la del cristianismo católico occidental frente a lo bizantino, adaptado perfectamente a la hora del Renacimiento final por la formación segunda del artista en la escuela veneciana. El arte bizantino

estaba íntimamente conectado con el muslímico desde el momento que aquél es uno de los antecedentes del nuevo arte religioso del Islam y a su vez, ambos dos están unidos al Sasánida de Persia. El arte de los ismaelitas una vez renacido con la pujanza de un nuevo retoño vino, a su vez, a influir sobre su viejo antecesor. Está, por consiguiente, el Greco enlazado con el arte islámico y bien se ha dicho que los restos del mudejarismo de la ciudad de Toledo debieron contribuir a la permanencia del artista bajo su sombra hidalga.

Extraño destino el del creador del Enterramiento del Conde de Orgaz, que vino a plantearnos, por última vez, un problema que ya estaba resuelto. Desarrolló una forma de barroquismo en pintura que no correspondía a las dos fuentes nacidas en Italia: la ecléctica de los boloñeses y la naturalista de Caravaggio. El Greco parte del manierismo, como bien observa Camón Aznar [12], pero se inscribe luego, netamente, en la exaltación barroca, llevado por su corriente misteriosa que se exterioriza en la sucesión de curvas de un vórtice interior, viviente tanto en la luz como en la sombra. No resolviéndose dentro de las directivas en boga y separado del manierismo formativo, crea dentro del espíritu del barroco su propio ámbito, ya tan ajeno al arte pictórico que imperaba oficialmente en la España filipina. El Greco se llevó a la tumba su propia visión del mundo, atribuida sólo a su genio, tomándose por tortura de conciencia o enfermedad visual sus estilizaciones estremecidas. Se debió pensar que, conjuntamente con su genio, estaban dentro de él aquellos sedimentos orientales que florecían, por vía de milagro y en forma crepuscular, bajo el cielo toledano del antiguo territorio de los califas. ¿Qué hubiera sucedido si la pintura española, en vez de valerse del realismo hubiese orientado (aquí etimológicamente) toda su expresión hacia la profundidad abisal de el Greco? La respuesta es tan difícil como la que se plantea con respecto a la continuación del mudejarismo, quizás el descubrimiento de una nueva sensibilidad, quizás un fracaso sin luz ni esperanza. Sus continuadores tendrían que haberse emparentado con el mudéjar, y entonces es posible que hubiésemos presenciado algo único que

[12] JOSÉ CAMÓN AZNAR: *Domenico Greco*. España Calpe. Madrid, 1950.

nosotros hoy sólo podemos soñar.

VI - LA INFLUENCIA INVERTIDA

En el desarrollo estético de España se notan oposiciones que parecen contradecir todo concepto de unidad. Conocida es ya la tesis de que España es un país de contrastes, y si buscamos sus raíces las encontraremos en esos dos pueblos fundamentales que señorearon su territorio y elevaron su ilustración. Del arte musulmán, y de su continuador el mudéjar, se puede seguir el plateresco y luego el barroco arquitectónico; pero, ¿qué vinculación tiene el fuerte humus oriental con respecto al realismo que fué bandera de sus emociones y a cuyo dominio deben la escultura y pintura su mayor nombradía? Donde se produjo el arte menos naturalista de Europa, o deliberadamente antinaturalista, se crea luego el realismo que con su fuerza permitió al carácter español volcar todo su contenido y la armonía de su cosmos.

¿Podría presentarse aquí un caso de influencia invertida o por oposición? Difícil aspecto es éste en el arte y no estudiado hasta ahora, pero que necesariamente hay que tener presente cuando se quiere tratar el desarrollo artístico de este endiablado país. Sin embargo, la influencia que se invierte es de lo que más se ha dado en la historia del arte en épocas de claridad mental y de avisado sentido crítico. Nosotros consideramos a esta enmascarada influencia en el hecho de seguir, no lo igual a lo desarrollado por un artista y una época, sino lo deliberadamente contrario. Si un pintor entona su cuadro en cierta manera, dentro de una gama dorada, se le puede seguir muy de cerca transformando la gama de dorada en azul, pero repitiendo todos los demás caracteres de la armonización en sus gradaciones de luz y en el desarrollo de los valores. En la época actual en que tanta importancia se le quiere dar a lo que llaman originalidad, que debería llamarse diferenciación, se producen por antítesis, vinculaciones tan entrañables como infantiles. En estos procedimientos puede hasta buscarse de cambiar el sentido estético al trasladarlo de

una obra a la otra: por ejemplo cuando un moderno traduce a su creación elementos que toma de un arte primitivo. A veces sucede que a la larga ese constante oponerse, a lo que en el fondo se admira, concluye por triunfar de esa influencia, deliberadamente aceptada y rehuida, siempre que la oposición encuentre un campo fecundo donde arraigarse para constituir una nueva y auténtica originalidad. Pero bien sabemos que se puede llegar a ella espontáneamente siguiendo, sin oposición, una escuela o un maestro de cuyo cauce se sale con toda soltura si el artista posee el don de la personalidad marcada. Podría objetarse que tal oposición no es de influencia, en el sentido de lo .formal, punto que puede ser discutido, pero lo es psicológicamente, sin duda alguna, dada la afinidad originaria y la deliberada intención por apartarse de ella: directo o indirecto hay siempre un principio de continuidad.

El carácter español se forjó en la guerra y en el contraste religioso, y tanto el uno como el otro lo condujeron al realismo. Nada más directo que la lucha para conocer la vida en su positiva desnudez y en su verdad de muerte y resurrección; nada fué más útil para desprenderse del sueño oriental que contemplar los hechos cara a cara. Los musulmanes no podían ser naturalistas, aunque lo desearan, desde el momento que se lo prohibía, con todo despotismo, su propia religión. Algunos musulmanes se lanzaron, posiblemente, con gran curiosidad sobre las formas naturalistas cuando se veían libres de la traba impuesta por los Hadits del Profeta. Se explica así que eborarios musulmanes, o ya mozárabes, hayan enseñado a los cristianos a trabajar imágenes de marfil, como aquel apocalíptico crucifijo de Don Fernando I y de su esposa Doña Sancha, y otras obras surgidas de talleres castellanos del siglo XI, y muchas de ellas traducidas a la piedra soberana.

Cuando el Renacimiento llegó a tierras de Castilla, trayendo el idealismo italiano y su fuerte conciencia estética, lo hizo casi inadvertidamente para las fibras del pueblo, el cual parecía sentir nostalgia del realismo gótico flamenco del siglo XV, donde pudo iniciar un lenguaje que fué para él como una necesidad, pues entregarse a lo real era como desprenderse de aquella pesadilla de siglos con el

mutismo de una decoración ininterrumpida y sofocante.

Influencia oculta del mudejarismo fué el barroco arquitectónico de los inmensos retablos, con su tortura y triunfo de la unidad abstracta sobre el conjunto abigarrado, como en las decoraciones muslímicas de atauriques, donde un teorema de geometría era la base de una magnífica profusión de líneas y formas. Al mismo tiempo la influencia invertida triunfaba en la pintura y talla, como también en la narración literaria, con el deliberado propósito de crear algo que sus antecesores no habían podido ni soñarlo: era una liberación y el triunfo final de la cruz sobre la media luna.

I - LOS ÚLTIMOS SIGLOS

¿Qué quedó de aquel constante rozamiento cultural durante edades para el resto de la vida española, y quiénes fueron los beneficiados de aquello que llamamos mozárabe y mudéjar, con todos sus avatares entre ocultaciones y resurrecciones? No cabe duda que el legítimo heredero fué el pueblo, cuyas volutas de arte de tan vistosa plástica y de tan vivaz diseño, no es hoy sino el patrimonio de una rica herencia de pobres.

La época brillante de los siglos de oro fué una verdadera euforia del triunfo después de la guerra secular, y del contacto con las novísimas concepciones del humanismo renacentista, y con la abundancia barroca, en una asimilación prodigiosa de las corrientes literarias, filosóficas y plásticas. A fuerza de deslumbrarnos los siglos de oro no nos dejan ver el fondo de su gloria y de su caída. Pero pasado el resplandor de ese período se cortó la continuidad de su vuelo internacional, no sólo por motivos políticos o económicos, como tantas veces se ha machacado, sino también por algo mucho más fundamental que eran las bases de su espíritu, distinto al del resto de Europa. Aquellas orientaciones y fermentos encontrados y reunidos, que le habían dado su medievalismo cristiano musulmán, no podían resolver su vida con la continuidad de las otras nacionalidades: le faltaba

la convicción del humanismo renaciente. España demostró entonces el fracaso de no haber levantado una cultura en el sentido de su unidad histórica propia, lo que hubiera sido algo *asombrosamente difícil,* como dice Toynbee al referirse al nacimiento de las culturas independientes[13]. Su ilustración superior no tuvo verdadera continuidad en filosofía, humanismo, ciencia y técnica; se sintió como herida en vuelo debiendo abatirse. El traje europeo de corte italiano o francés, le quedaba incómodo, pero tampoco se había modelado su propio traje de palacio, que pudo hacerlo, con los ricos materiales que le tocaron en suerte, si las causas en juego no se lo hubieran impedido.

Creo que encontraremos los resultados de estas luchas seculares en dos características de España que se hicieron visibles durante los siglos XVIII y XIX: el descenso de las disciplinas de la intelectualidad pura y del arte, que, por aquel entonces, se levantaban brillantes, especialmente las primeras, en el resto de Europa; y el otro factor, el de la personalidad fuerte y viva del pueblo que, dentro de su pobreza, supo dar con dignidad esa estética espontánea que hoy con palabra poco grata a nuestros oídos llamamos folklórica. Goya, el único genio auténtico después de aquellos de los siglos dorados, fué a apoyarse en el sentido plástico y poético del pueblo, ya en su gesto externo y pastoril del siglo XVIII, en los cartones para tapices, ya en su faz bullanguera, abundante y terrible, desde los frescos de la Ermita de San Antonio de la Florida, hasta las aguas fuertes y pinturas negras de la Quinta del Sordo.

El resto del siglo XIX fué el continuado triunfo del pueblo con su libertad y donaire, y con las herencias mudéjares, como lo podemos constatar en la cerámica, con su cante jondo de indiscutible ascendencia oriental y morisca, como lo ha afirmado el maestro Manuel de Falla [14], con sus danzas encendidas, y aquella riqueza de trajes regionales, productos de su personalidad, que pueden constituir hoy verdaderos museos. Por esto podemos decir que España ha conocido una plástica viviente, que puede colocarse a continuación de aquella de Grecia y de la

[13] ARNOLD J. TOYNBEE: *El Legado de Grecia,* de la Universidad de Oxford. Historia. Madrid, 1947.
[14] MANUEL DE FALLA: *Escritos Sobre Música y Músicos.* Apéndice, El Cante Jondo. Buenos Aires, 1950.

italiana del Renacimiento.

He aquí el resultado de una lucha singular y única: lo que pudo ser un nuevo panorama en el mundo no lo fué; pensemos lo que habría sido si España hubiese creado su propio e independiente centro cultural histórico desparramándolo luego por casi todo el continente Americano. Las circunstancias, tales como las hemos estudiado, no permitieron que tal hecho sucediera; pero en cambio creó un ambiente de tan rico jugo, que a fines del pasado siglo, y durante el presente, la intelectualidad superior vino a comprender dónde estaba su fuerza. Encontró sus antecedentes en el romanticismo, pero fué más lejos todavía, a lo que podemos llamar, con términos goetheanos, la región de sus madres. Su romanticismo había fracasado, como creación de gran altura, por falta de genios, tanto en las letras como en la plástica, exceptuando Goya, el cual rebalsaba el romanticismo. Pero los artistas y poetas de este movimiento fijaron su mirada en los antecedentes musulmanes para enraizar allí sus trabajos, como lo demuestra el primer poema legítimamente romántico: El Moro Expósito, del Duque de Rivas. El romanticismo además descubrió la belleza de la vena popular, e hizo posible que su estética invadiera las antiguas, severas y clasicistas, estudiadas por academias y universidades. Escritores, músicos y artistas plásticos de la resurrección espiritual de España, al tener conciencia de lo que habían vivido, se lanzaron a buscar en esa espontánea y verdadera tradición, donde el pueblo conservaba el vino añejo, los fermentos para las concepciones del futuro. Tales inquisiciones mezclándose a ellas la política y la historia, crearon un terrible problema: el de la propia España, como cosa en sí, donde uno tras otro grandes pensadores han ido expresando sus esperanzas o angustias. Cómo sería de fuerte aquel choque inicial que su sonido llega hasta nosotros a través del arte, del pueblo, en cantos de poetas y músicos, en pensadores ensimismados, o en las armas resonantes de la polémica violenta.

CARLOS MASSINI CORREAS
Universidad Nacional de Cuyo

EL TEMPLO Y CONVENTO DE SANTO DOMINGO DE BUENOS AIRES

CUANDO en 1864 escribió Vicente G. Quesada sus crónicas sobre los templos de Buenos Aires [1]se quejó amargamente de la falta de cooperación de los frailes de Santo Domingo, que le negaron el acceso a los archivos conventuales. Los pocos datos que pudo publicar en la Revista de Buenos Aires [2] fueron obtenidos de un Libro de Fábrica que tenía la familia de Lezica, debido a que don Juan de Lezica y Torrezuri, como propulsor y benefactor de las obras del templo, había llevado exacta cuenta de lo invertido. Por tales circunstancias, sólo se tenían vagas noticias acerca de la construcción del templo y convento, ignorándose quién había sido el autor de las trazas o planos del mismo, hasta que el P. Guillermo Furlong S. J. encontró en el Archivo de Tribunales el contrato celebrado entre Fray Juan de Almeyda, procurador del convento, y Antonio Masella, arquitecto saboyano que residía en Buenos Aires desde 1744, y autor de los planos de la Catedral y de la iglesia de Monserrat [3].

Más afortunado que don Vicente G. Quesada, gracias a la gentileza de las autoridades de la Orden de Dominicos, me han sido abiertos los archivos de la misma, pudiendo ahora esclarecer algo más la historia de la construcción del templo, aun cuando debo anticipar que en la parte referente al convento la documentación no es todo lo abundante que esperaba [4].

Sabido es que la Orden de Santo Domingo vino a Buenos Aires con posterioridad a la fundación de la ciudad, razón por la cual el terreno que le fué

---

[1] LA REVISTA DE BUENOS AIRES, dirigida por Miguel Navarro Viola y Vicente G. Quesada, 25 tomos, Buenos Aires 1863-1871. En 1864 se publicó una separata de los artículos relativos a los templos bonaerenses, escritos en dicha revista por Quesada, bajo el título de Estudios Históricos.

[2] LA REVISTA DE BUENOS AIRES año III, n° 82, febrero 1870, p. 139.

[3] R. P. GUILLERMO FURLONG, S. J.: Arquitectos Argentinos durante la dominación hispánica, Buenos Aires, 1946, p. 204

[4] Debo y agradezco al señor Héctor H. Schenone el conocimiento y la copia de gran parte de esta documentación.

asignado por don Juan de Garay en el reparto de solares tuvo otro destino. El padre Jacinto Carrasco O. P. [5] supone que llegaron hacia 1602. Tras diversas andanzas, que no es del caso detallar, lograron asentarse definitivamente en la manzana comprendida por las actuales calles Defensa, Belgrano, Balcarce y Venezuela. Aclaremos de paso que hoy está reducido el convento a poco más de la mitad por la apertura de la calle 5 de Julio, que dividió en dos el claustro. La mitad de éste adosada al templo aún sirve a la comunidad; la otra parte quedó englobada por una serie de casas de vecindad, entre las cuales aún pueden verse restos aislados de bóvedas y pilares que pertenecieron indudablemente al convento.

A mediados del siglo XVIII continuaba el primitivo edificio del templo en las mismas precarias condiciones en que lo dejaran sus fundadores. Dos relatos fidedignos nos lo describen así. En primer lugar, el padre Juan de Escobar, provincial de San Francisco, que había arribado al puerto de Buenos Aires en 1602, decía trece años más tarde que *se an edificado muchas casas y poblado chácaras... y el dia de oy esta es una de las buenas ciudades... y la mejor destas probincias y de tucuman como quien lo a uisto todo y ay quatro monasterios de rreligiosos los quales no aula guando este testigo bino de los rreynos de españa ni ospital como lo ay el dia de oy ni yglesia mayor porque estaua calda en aquel tiempo y sin tuerca de poderla hazer sino fuera las del gouernador que en aquella sazon era, los quales conbentos son sancto domingo san francisco nuestra señora de las mercedes y la compañia de jhesus y la dicha iglesia mayor y ospital* [6]. Mucho tiempo después, en fecha que no se puede precisar con exactitud pero que se ubica hacia 1739, el padre Domingo Neyra escribía lo siguiente: *Síguese el Convento de mi Santísimo Patriarcha Domingo. Este es oy Caveza de la Provincia, permanece su arquitectura sin mudanza. Algunos Hijos han intentado extraerle de la primera figura que le dieron los que le fundaron, y no lo han conseguido por no haverles dado tiempo: diligencias hazen de lograrlo para poner luego en practica lo que tanto dessean. Oy solo lo que en él se trabaja es el Noviciado, el que se levanta a lo moderno* [7].

---

[5] FRAY JACINTO CARRASCO, O. P.: *Ensayo Histórico sobre la Orden Dominica Argentina,* Buenos Aires, 1924, p. 70

[6] *Correspondencia de la Ciudad de Buenos Aires con los Reyes de España;* publicación dirigida por Roberto Levillier, 3 tomos, Madrid, 1918; Vol. I, p. 39.

[7] FRAY DOMINGO DE NEYRA: *Ordenanzas, Actas Primeras de la Moderna Provincia de San Agustín de Buenos Aires, Thucuman y Paraguay* (1742), publicación facsimilar del Instituto de Investigaciones Históricas, Buenos Aires, 1927, pp.

José León Pagano, en libro reciente [8] interpretó equivocadamente este párrafo del P. Neyra, deduciendo que se refería al actual convento. Como probaré con documentos más adelante, el claustro y celdas son obra posterior al templo mismo levantado por Masella, es decir, que data de fines del siglo XVIII y nada tiene que ver con el Noviciado a que se refería el padre Neyra.

Volviendo a la obra del templo, es evidente que el adelanto de la población y las necesidades de la comunidad exigían no dilatar por más tiempo la construcción de uno adecuado. Recuérdese que hacia la mitad del siglo XVIII ya estaban terminados San Ignacio, El Pilar, San Francisco, La Merced y otros. La Catedral, ruinosa, sufriría en esa época el derrumbe que ocasionó su total reconstrucción, esto último por mano precisamente de quien luego levantaría parcialmente el templo de Santo Domingo.

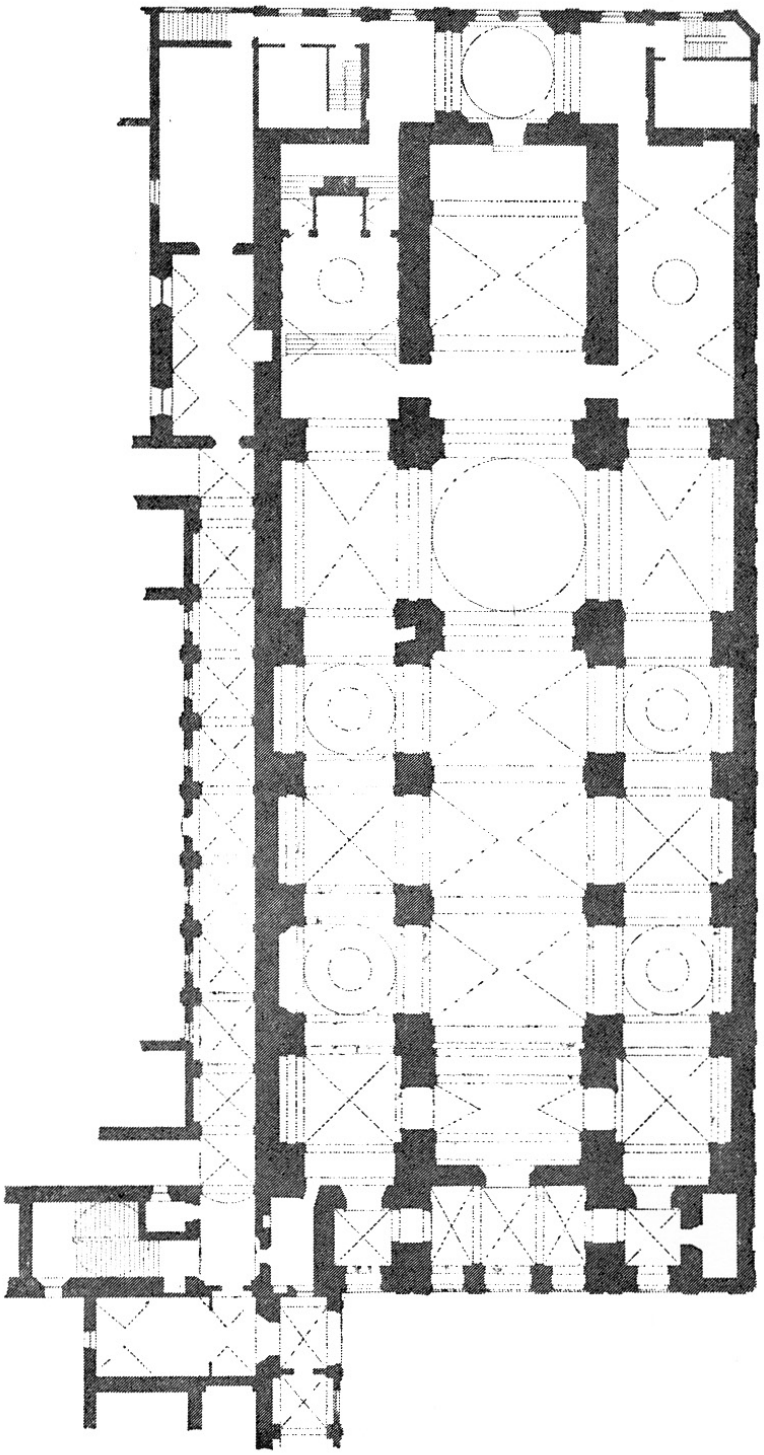
El 29 de enero de 1751 se firmó el contrato para la construcción del nuevo templo domínico, entre el padre Fray Juan de Almeyda y *D[o]n Antonio Massala* (en realidad, Masella), *de nacion savoyana y Maestro arquitecto.* No voy a transcribir in extenso el documento por cuanto ya lo ha hecho el padre Furlong, en versión tomada del Archivo de Tribunales, que coincide exactamente con el ejemplar que se conserva en el Archivo del Convento [9].

Pero sí haré notar que en esa contrata se especificaba que Antonio Masella se obligaba *a asistir ala dicha obra, travajando en ella y en su dirección desde su primer principio hasta su total finalizacion a todas las oras del dia que fuere menester su concurrencia, o a lo menos nade atenderla y visitarla una, o, dos vezes por la mañana y otras tantas a la tarde cada dia. Ytt, que es obligado a hacer la planta de dicha Yglesia, y toda su obra perfectamente, y acorregirla y enmendarla guando sea menester, por cuyo travaxo se le han de dar y pagar por parte de d[ic]ho convento trescientos pesos por una vez, y no mas, aunque esta Planta la corrija y enmiende muchas vezes.*

---

[8] *Los Templos de San Francisco y Santo Domingo,* Documentos de Arte Argentino, Cuaderno XXIII, publicación de la Academia Nacional de Bellas Artes, con estudio preliminar de José León Pagano, Buenos Aires, 1947, pp. 21-22.

[9] Archivo de Tribunales, Buenos Aires, Reg. 1, Pret. 82, fol. 56. Hay copia en el Archivo del Convento *de* Santo Domingo, Legajo Obras y Contratos, 2 tomos, 1677-1916.



Planta del Templo de Santo Domingo, Buenos Aires

El contrato tiene sumo valor, no sólo por los detalles relativos a la construcción misma, sino porque por primera vez en un documento nuestro de la época española se utiliza repetidamente la palabra *planta* en vez de *trazas o planos*.

Antonio Masella[10] había nacido en Turín, capital del Piamonte, a comienzos del siglo XVIII, en fecha que hasta ahora se desconoce con exactitud. Nada se sabe tampoco de su actuación profesional en su patria, donde para poder ejercer había rendido examen el 14 de agosto de 1740. Esto último se sabe porque a raíz del sonado pleito que se le siguió cuando la cúpula de la Catedral comenzó a agrietarse, tuvo que presentar *el Titulo de Examen y aprovacion de el Arte de Arquitectura que obtuvo originariamente Escrito y Autorizado en el Ydioma Ytaliano y sellado con el Real Sello de la Cámara y Consejo del Rey de Zerdeña en la ciudad de Turin.* Su arribo a nuestro país se sitúa hacia 1744, aun cuando las primeras noticias concretas de su actuación datan de julio de 1748, en que se expidió como perito en ciertas obras del Cabildo. Pese a los varios litigios que su decidia e inconstancia le trajo, no puede dejar de reconocerse que era un proyectista capaz, ya que a él se deben nada menos que la Catedral, el templo de Monserrat anterior al que hoy existe, parte de San Telmo y la Casa de Ejercicios contigua, y el templo de Santo Domingo, amén de otras obras menores

Que Masella llegó a proyectar la planta del templo de Santo Domingo se deduce y prueba con la abundante documentación conservada la raíz de un pleito que por abandono de los trabajos le promovió el Procurador de la Orden. En el mismo libro de *Obras y Contratos* conservado en el convento, tomo I, años 1672-1819, figura anotado como *Gastos Extraordinarios: Pagados al Maestro Architecto de la obra por la formazion de su plano 300* [pesos].

La obras no se iniciaron hasta el día 29 de junio del mismo año de 1751, prosiguiéndose hasta el 3 de agosto, en que se paralizaron porque *el maestro dijo que era necesario dejarla asentar por estar llenos los cimientos y porque él iba a concluir la obra de la Residencia* (o sea, San Telmo). El 28 de septiembre de 1752 se reiniciaron los

[10] JOSÉ TORRE REVELLO: *Un arquitecto del Buenos Aires del siglo* XVIII, *Antonio Masella,* en Revista de la Universidad de Buenos Aires, 3ª época, año in, 1945, nº 1. Hay separata.

trabajos, pero tan sólo por unos veinte días, deteniéndose nuevamente por falta de recursos. Y aquí comienzan los conflictos entre la Comunidad y Masella, pues éste pretendía que se le pagaran sus honorarios desde el día que se firmó el contrato, aduciendo que ese mismo día se habían iniciado las obras. De acuerdo a lo pactado, el sueldo de Masella debía ser de 1.200 pesos por año, pero con motivo de la paralización que habían sufrido los trabajos, ya sea por abandono del técnico o por falta de recursos (ambos argumentos esgrimían las partes contendientes en el pleito a que me he referido), parece que se llegó a un acuerdo, firmándose un segundo contrato, que transcribiré por tratarse de un documento interesante e inédito:

[1756]

El R[everendísim]o P[adr]e M[aestr] o fr[ay] Diego Martínez P[rio]r y Vicario] Provinz[ia]l de este Combento de n[uest]ro P[adr]e Santo Domingo de esta Ciudad, R[everendisim]o P[adr]e M [aestr] o ex-Prov[incia]l fr[ay] Domingo de Neyra, y el R[everendisim]o P[adr]e M [aestr] o Provinz[ia]l fray] luan de Plaza, y demas Padres de Consejo.

Haviendo con f erenziado y tratado con el M [aestr] o Arquitecto Antonio Masella en orden a la obra y fabrica de la Iglesia de n[uestr]o P[adr]e Santo Domingo y el salario, q[u]e cada un año se havia de dar al expresado M[aest]ro Arquitecto hemos quedado ajustados y en q [u] e se le havia de dar en salario cada año al referido M[aest]ro Ant[oni]o Masella por razon de su travajo personal, asistencia, cuidado y direczion de la referida fabrica I [mil] pesos moneda corriente cada un año, y es declarazion, q [u] e si pone algun asistente pagare la referida obra aquellos días, meses, o t[iem]po q [u] e estubiere parada la referida obra, nose travajare en ella se hade revajar aproporzion el ymp[or]te correpond [ien] te al t [iem]po q [u] e se dejare de travajar en ella y en esta conformidad nos hemos ajustado y combenido quedando obligado el expresado Arquitecto Ant [oni] o Masella al Cuidado, asistencia y direcz [io] n de la referida y el Combento obligado a satisfacerle 1000 p[eso]s cada un año, por razon de su travajo y direczion en la forma y con la declarazion q[u]e va expresado y lo firmo en B[ueno]s Ay[re]s y 2 de

Diz[iem]bre de 1756.

Antonio Masella *fr. Diego Martinez*

*Prov [iso]r G[enera]l Prior y Vice Prov[incia]*l

fr. Domingo de Neyra *fr. J[ua]n Joseph de Plaza*

M[aestr]o *ex Prov*[incia]l *M[aest]ro ex Prov[incia]l*

fr. Bern[ar]do Biñez *fr. Alonso Reyes*

Sup [erio] r *fr. Sebastian Marecos*

fr. Nicolas de Aguiar fr. Sebastian Aurquia fr. Juan Joseph Morales fr. J[ose]ph Priego M[aest]ro de Nov[icio]s

Al mismo tiempo, entendía Masella en el arreglo de la iglesia vieja, que se había derrumbado parcialmente en 1752, pues así consta explícitamente en el mismo Libro de Obras y Contratos, donde a fojas 8 dice que se le adeudan dineros por *gastos hechos en Peones y Oficiales, para componer la Iglecia vieja, Combento y trabajar en abrir cimientos de la nueba Iglecia.* Por este mismo documento, y siempre según lo que sostiene Masella, se trabajó ininterrumpidamente desde enero de 1751 hasta el 30 de mayo de 1752, aun cuando acabamos de ver que no fué así.

Contestó el padre procurador Fray Manuel de Santa María Pinto alegando que Masella había abandonado la, obra *por atender otras que tenía a su cargo y porque faltaron medios para ello,* pero que más adelante se continuaron los trabajos *para llenar un pedazo de cimiento que estaba abierto.* Luego se resolvió paralizar las obras, empleándose los negros esclavos en la fábrica de celdas y otras oficinas interiores del convento. Siempre según el sonado pleito, se reanudaron las obras en diciembre de 1756, hasta fines del mismo año. Y terminan aquí los documentos, sin saberse el resultado definitivo del litigio. Por seis años más quedarían paralizados los trabajos, hasta que los reanudó, a su costa en gran parte, don Juan de Lezica y Torrezuri, según hemos de ver más adelante.

Pero lo indudable y ampliamente documentado es que el arquitecto Antonio Masella fué quien hizo los planos, y puesto que al reanudarse las obras en 1762 se hallaban los muros hasta la altura de vara o poco más del suelo, y no se habla de

demolición alguna, queda probado que se respetaron las trazas dadas por el alarife saboyano. Esto viene a reforzar la muy fundada presunción de que Masella es quien dibujó y proyectó el plano de la Catedral de Buenos Aires que se conserva en el Archivo de Indias. El padre Furlong, ateniéndose a los reiterados fracasos que como constructor, en lo que a la parte material se refiere, tuvo Masella, supone que era hombre incapaz de concebir templo tan magnífico como es la Catedral. Pero su actuación en Santo Domingo, similar en mucho a la que le cupo en las obras catedralicias vendría a probar lo contrario, es decir, que era arquitecto muy competente para planear sus edificios, pero un pésimo conductor de los mismos, a lo que se agregaría una evidente falta de formalidad para el cumplimiento de los compromisos contraídos. Esa desidia o esa falta de competencia en el aspecto práctico de su profesión le llevó al sonado asunto de la cúpula de la Catedral, que hubo de ser demolida y reconstruida, motivándole otro pleito del que salió muy mal parado, apresurando sus últimos años [11].

No está demás repetir aquí el documento que dió a Masella el obispo Marcellano y Agramont, poco después de encomendarle la construcción de la Catedral, pues es prueba más que fehaciente de que fué el autor de la misma. Dice *así: Certificamos en quanto podemos y ha lugar en derecho como Antonio Masella de nacion Saboyana Maestro Arquitecto es el unico que ay perfecto en esta Ciudad de Buenos Ayres, según latamente se le tiene experimentado en las construcciones que ha hecho de los edificios de su cargo con cuio conocimiento se le han encomendado la fabrica de los templos de esta Santa Iglesia Cathedral, de Santo Domingo y la de la Residencia del cargo de los Reverendos Padres de la Compañia de Jesus, y otras muchas concurriendo como principal a dar los documentos necesarios en todas las demás que se fabrican en esta dicha Ciudad por cuia razon le consideramos mui util, y esencial al bien comun de ella, y en particular viendo el zelo y vigilancia que en el sugeto concurre al cumplimiento de su obligación, y que ha enseñado y prosigue en esta tarea enseñando muchos ofiziales que son y serán de grande utilidad* [12].

---

[11] Archivo General de la Nación, División Colonia, Justicia, Legajo 3, año 1770.

[12] ENRIQUE PEÑA: *Documentos y Planos relativos al período edilicio colonial en Buenos Aires,* 5 volúmenes, Buenos Aires, 1910; vol. XI, p. 105.

La amabilidad del doctor Carlos E. de Lezica puso en mis manos el mismo Libro de Fábrica que sirvió a don Vicente G. Quesada para las noticias que publicó en la Revista de Buenos Aires. Pero preciso es decir que dicho investigador no supo sacar todo el partido posible de ese precioso documento, pues en él no sólo se registran los gastos sino también los nombres de los arquitectos que intervinieron en la segunda parte de la construcción del templo. Comienza el libro manifestando que cuando en el año de 1762 se reiniciaron las obras, haciéndose cargo de las mismas como Patrono y benefactor don Juan de Lezica y Torrezuri, *la fábrica estaba cimentada y levantada una vara poco más o menos, a saber: en el presbiterio, camarín, las dos sacristías, los dos pilares del arco toral, y el lienzo de pared de la calle hasta la puerta traviesa; a cuyo estado había arribado desde el día 29 de junio de 1751 en que puso la piedra fundamental el Ilustrísimo señor doctor don José Antonio de Basurco, Dignísimo Obispo que fué de esta ciudad. Llama* la atención en esta descripción del estado de las obras, que se mencione una puerta traviesa, cuando actualmente Santo Domingo carece de ella; pero leyendo bien el documento, se deduce que el trozo de pared construido llegaba hasta la puerta del crucero, pero no dice que estuviese ésta construida, y muy bien pudo prescindirse de ella al proseguirse las obras bajo la dirección de nuevo arquitecto.

Es probable que el propio Lezica y Torrezuri tomase parte activa en la dirección de los trabajos, pues es sabido que tenía conocimientos técnicos. Cuando en 1734 pasó a América, traía por encargo estudiar las fortificaciones del Callao, en el Perú, y posteriormente construyó el templo de Coripata, Bolivia, y el de Luján en nuestro país [13]. Pero su actuación al frente de las obras no está documentada y es tan sólo una suposición con visos de verosimilitud. En todo caso, el mismo Libro de Fábrica nos informa concretamente acerca del alarife Francisco Alvarez, que actúa desde 1762 hasta 1773 .A fojas 9 leemos: *3.913 p[eso]s pagados al M*[aest]ro *Albañil fran[cis]co Alvarez que corrió con la dirección de la obra de esta Fabrica desde el mes de Junio de 1762, hasta el 15 de Agosto del 73, en culo dia se suspendió su execución por entonces para disponerse para la 1ª colocación, y tenía debengados en todo aquel tiempo 1956 dias utiles de*

[13] ENRIQUE UDAONDO: *Don Juan de Lezica y Torrezuri,* Buenos Aires, 1914, pp. 21-28.

jornal al respecto de dos pesos por cada uno, segun lo acredita su recibo de f[ec]ha de 16 del propio mes de Agosto de 73.

P[eso]s 28 que se le dieron al mismo por via de gratificazion, para duda de satisfacer el Alquiler de la casa, del tiempo que vibió fuera del convento.

Este albañil Francisco Alvarez tuvo actuación también en el templo de San Francisco y en la Catedral, en ambos casos como obrero de cierta jerarquía pero nunca como arquitecto, por lo cual es fácil colegir que, a lo menos en esta parte de la edificación, hasta alcanzar la altura del nacimiento de las bóvedas, quien dirigió todo fué Lezica. La misma forma de pago a jornal, más la vivienda en el propio convento, prueban qué se trataba de un simple alarife. Pero como el arquitecto que terminó la obra, por curiosa coincidencia, lleva el mismo apellido, casi todos los investigadores han confundido al uno con el otro, cuando en realidad el Libro de Fábrica documenta terminantemente quién fué el arquitecto que terminó la obra comenzada por Masella.

Efectivamente, en la página 11 dice *así: Por el amor y celo con que ha dirigido graciosamente la obra de este templo d[o]n Manuel Albarez, maestro mayor de la fabrica de la Cathedral, desde el año de 1774 hasta el presente de 79, que ambos inclusibe componen seis años, le he dado por asignación voluntaria la gratificación de cien p*[eso]s *cada uno.* Y luego continúa registrando anualmente entregas de cien pesos, hasta llegar a 1784, en que *dice: Por 100 p[eso]s dados a d[ic]ho M[aest]ro Man[ue]l Albarez p[o]r resto de la gratificación q* fue] *se le debía, hasta 24 de Ag[os]to de 84.* Ésta es la última fecha concreta que poseemos acerca de las obras principales del templo, y no el año de 1779, cómo equivocadamente supuso Quesada.

En resumen, dos son los arquitectos que intervienen como tales en Santo Domingo: Masella, que proyecta el edificio y lo deja cimentado y en partes levantado hasta vara y media del suelo, y Manuel Alvarez que lo termina y cierra las bóvedas. La intervención de Francisco Alvarez es simplemente la de un albañil, a quien seguramente le cupo continuar la obra gruesa iniciada por Masella, bajo la dirección de Lezica. Digo esto no sólo basándome en los documentos transcriptos

sino por cuanto la actuación de ambos homónimos en otras obras coincide con mi aseveración. Manuel Alvarez de Rocha era hijo de *Gregorio Alvarez de Rocha y de Catalina Alvarez, naturales de Gondi, en la provincia de Entre Duero y Miño, jurisdicción de Balenza en Portugal* [14]. Había casado en primeras nupcias con Francisca Antonia Alderete, y luego, fallecida ésta, con Rosa Navarro, casamiento este último que tuvo lugar en Buenos Aires. No se sabe a ciencia cierta cuándo arribó a nuestro país, pero consta su actuación aquí en 1770, y su testamento está fechado 2 de julio de 1789. Sabemos que tuvo destacada actuación en las obras de la Catedral, junto con José Custodio de Sáa y Faría, como asimismo en el convento de San Francisco, cuyos planos había trazado el capitán de Navío don José de Echevarría. Cuando se promovieron pleitos y peritajes por deficiencias constructivas en la cúpula de la Catedral y más tarde en el templo de San Francisco, fué llamado Manuel Alvarez de Rocha para que diese su informe, conjuntamente con otros destacados técnicos de, esa época, todo lo cual nos prueba que se trataba de un hombre capaz y experimentado, a diferencia del otro Alvarez, simple jornalero sin la necesaria preparación para dar término a la obra de Masella.

Cuando en 1779 cerró Juan de Lezica y Torrezuri las cuentas de cargo y data registradas en el Libro de Fábrica, el estado del templo era el siguiente: *concluidas y enlucidas las tres nabes y coro de dicho Templo; colocadas todas sus Puertas y construido el Pórtico, y lebantadas hasta su elebación o la de las primeras bentanas las dos Torres, y se acaba de dedicar siendo en la actualidad Prior Provincial el M. R. P. fray] Josef Joaquin Pacheco.*

Es bien sabido que dedicación de un templo no significa que esté concluido, sino tan sólo en condiciones de habilitarse al culto. La consagración es ceremonia que se suele hacer cuando el edificio está ya totalmente terminado, e implica las dos ceremonias anteriores de bendición y dedicación. La consagración de Santo Domingo tuvo lugar el 19 de octubre de 1783, y como hemos visto que en 1784 continuaba trabajando Manuel Alvarez, podemos colegir que para dicho año estaba casi todo listo, a excepción de la torre izquierda, en la que seguramente trabajaría el

[14] R. P. GUILLERMO FURLONG S. J.: *op. cit.,* p. 232.

citado arquitecto. En cuanto a la torre derecha, le fué agregada, exactamente igual a la izquierda, en el año 1849. El templo presentaría, hacia el año 1784, aproximadamente el mismo aspecto que registraron años más tarde Vidal y Pellegrini en las divulgadas acuarelas de ambos.

Sin embargo, aún debían faltar trabajos de terminación en el techado del templo, pues a partir del 9 de marzo de 1789 comienzan a registrarse en los archivos del convento gastos como los siguientes:

4000 ladrillos para cargar las Bóvedas de la Iglesia; 24 p[eso]s para pagar a los Peones que se allan conchavados en la composic[io]n de las Bóvedas de la Iglesia; 327 carretadas de cascote de Ladrillo que he acarreado de los Hornos al d [ich] *o Combento para Mazizar las Bobedas; Francisco de Billanueva cobra 128* p[eso]s *2 reales por 85 días de trabajo como M[aes]tro en las Bobedas de la Iglesia; 9 p* [eso] *s de mes y medio de un Peon que trabajo en el enladrillado de las Bobedas de la Iglesia; 21 p* [eso] *s 7 rea[le]s por 65 carretadas de arena para mazizar las bobedas de la Iglesia. Y* a partir de estas cuentas, ya no aparecen más gastos en las obras del templo hasta 1813, en que se componen las bóvedas, seguramente por acusar grietas y filtraciones, y el año siguiente, en que se embaldosa el piso.

El archivo conventual se torna pobre en anotaciones relativas al templo, aumentando en cambio las que se refieren al convento, según hemos de aclarar más adelante. Los pocos datos registrados durante el siglo XIX pueden resumirse en la construcción de la torre derecha (año 1849), la actual sacristía y las capillas del Rosario y San Vicente (año 1885), y finalmente la alteración de la fachada en la forma que ha llegado hasta nosotros, lamentable atentado que cometieron los constructores Plou y Oliver en 1894.

Pasemos finalmente al estudio de la obra del convento. Desgraciadamente los documentos nada dicen acerca de quién fué el autor de los planos del mismo. Con discreta minucia se anotan los gastos, y hasta algunos nombres de artesanos que suministraron estructuras para la obra, pero en ningún momento se dice nada acerca del arquitecto. Udaondo, en su estudio sobre Juan de Lezica y Torrezuri, dice que quien planeó y dirigió fué fray Celestino Guerra, según datos que dice

haber encontrado en el convento, pero creemos que confundió al *Maestro Prior* con un maestro de albañilería, pues el cargo que tenía dicho fraile era el de administrador de la obra en cuanto al aspecto económico se refiere, conjuntamente con el patrono don Juan Antonio de Lezica.

Los primeros datos aparecen el 20 de julio de 1789, en que se anota el costo de *21 cueros para tapar el pisadero del barro para hacer material para la fabrica del conv[en]to de S[an]to Domingo,* pero en realidad sólo se trata de tareas preliminares, pues las obras se iniciaron dos años y medio después. Un documento fehaciente así lo prueba, al propio tiempo que nos informa sobre cuál era el cargo que desempeñaba el padre Guerra, que por cierto no era el de arquitecto. Dice *así: Razon de las Limosnas que se han recogido por mano de* N[uestro] R[everendo] Padre] *M[aes]tro Prior Fray Isidoro Celestino Guerra y han pasado a mi Poder como Patron del Combento para ayuda de la Fabrica del Nuevo Combento, cuyos cimientos se abrieron sabado 11 de Febrero de 1792.*

Para no hacer pesada y fatigosa esta reseña, paso por alto muchas de las anotaciones, deteniéndome tan sólo en las que tienen cierto interés, como por ejemplo la que menciona el nombre del carpintero que hizo las puertas y ventanas para todo el convento, Juan Bautista de Mujica, o aquella otra que cita a Juan Mol, herrero que hizo los herrajes de la portería, celda de la portería, ventana de la escalera, celda del Prior, celda del Provincial y algunas otras más. Y puesto que al pasar hemos citado la escalera, bueno es decir que indudablemente no hay otra que se le pueda parangonar en todo el Buenos Aires colonial. Está desarrollada en dos tramos, amplísimos, con sus escalones de madera de una sola pieza cada uno: la baranda, de hierro forjado, arranca de unos pilares de madera de rarísimo dibujo. Una pequeña y elegante cúpula cubre la caja de la escalera, cúpula que aún puede verse desde la calle Belgrano. El 10 de Noviembre de 1793 se pagaron los escalones, según se registra en el Libro de Obras y Contratos, 1677-1819. Dos años más tarde don Feliciano Guerra donaba una cruz de fierro *p[ar]a colocar en la media naranja de la Escalera,* lo que indica que estaba concluida o muy próxima a serlo. Los asientos de gastos continúan hasta 1805, y ya no aparecen más hasta fines del siglo

XIX, por lo que cabe suponer que hacia esa fecha puede darse por concluida la obra.

Algunos pocos datos de discreto interés son los relativos a la construcción del sótano que se encuentra detrás del presbiterio (año 1873), la Sala arriba del salón De Profundis (1875), la Sacristía actual y las capillas del Rosario y de San Vicente (1885). Lo que viene después es ya obra contemporánea, que encuadra dentro de los atentados cometidos contra nuestros edificios históricos.

La segunda mitad del siglo pasado fué un período que se distinguió en toda América por el ímpetu con que los llamados espíritus progresistas arremetieron contra los monumentos que habíamos heredado del período hispánico. Acaso haya contribuido a ello la fobia, hoy desaparecida, que se tenía a todo lo español, como consecuencia de las luchas por nuestra independencia. Pero si el afán modernizador por un lado, y el encono de una lucha que aún perduraba en el recuerdo, pueden disculpar los errores cometidos en aquella época, nada justifica los que acabamos de ver en estos últimos años. Los viejos muros encalados fueron recubiertos con mármoles italianos de un gusto más que dudoso; las banderas tomadas a los invasores ingleses trasladadas a un camarín donde impera la marmolería, y el púlpito, de estupenda talla barroca en madera, reemplazado por otro también de mármol, tan horrendo como las demás modificaciones mencionadas.

Es cierto que las reformas no han afectado a lo substancial del templo; que aún conserva su narthex apretado por ambas torres (como para mayor solidez aconsejaba hacer Fray Lorenzo de San Nicolás en su *Arte y Uso de Arquitectura);* que los chapiteles de las torres y la media naranja del crucero lucen tal como cuando hacia 1849 se les colocaron los azulejos; pero es indudable que ha perdido en gran parte la austeridad y el carácter que tuvo hasta no hace muchos años, y que algún día tendrá que serle devuelto.

MARIO J. BUSCHIAZZO

PINTURAS ZURBARANESCAS Y ESCULTURAS DE ESCUELA SEVILLANA EN SUCRE, BOLIVIA

EN el número anterior de estos ANALES hemos comentado y dado a conocer gráficamente algunas obras de arte del período renacentista que se conservan, aun hoy, en la antigua ciudad de los Cuatro Nombres, en Bolivia.

En el presente, haremos otro tanto respecto de algunas pinturas salidas del taller de Zurbarán y de esculturas que manifiestan una evidente ascendencia montañesina. Tenemos la convicción de que interesará mucho su publicación, a pesar de que no nos ha sido posible relacionarlas documentalmente.

Zurbarán como Montañés son indudablemente los dos artistas cuyas fuertes personalidades, rebasando los provincianos límites de Andalucía, influyeron de una manera decidida en el arte de estas tierras de ultramar. Del amplio taller del primero, a veces tan próximo al maestro, y a veces tan distanciado de él salieron pinturas en cantidad grande a juzgar por el influjo marcado que se evidencia en la producción de talleres locales de Méjico, Ecuador, Perú y Bolivia. Series de Fundadores de Òrdenes Religiosas, de los hijos de Jacob y Apostolados, han sido identificadas en los últimos años en esos países americanos.[1]

Es el Maestro de Fuente de Cantos, de los pintores españoles del siglo XVII el que más profunda huella dejó en Méjico y cuya influencia en Sebastián de Arteaga y en José Juárez es tan grande que Angulo duda haya en España otros discípulos que le aventajen en tanto [2].

Entre las obras que de dicho pintor quedan, hay que colocar en primer término la Cena en Emaús, fechada en 1639 (la mejor época de este artista) y los

[1] DIEGO ANGULO IÑÍGUEZ: *El Apostolado zurbaranesco de Santo Domingo deGuatemala,* en Archivo Español de Arte, Publicación del Instituto Diego Velázquez, nº 86, Madrid, 1949, Varia, pág. 169. Ibíd.: HISTORIA DEL ARTE HISPANOAMERICANO, Barcelona, 1950, Tomo si, pág. 436.
[2] Ibid.: *opus cit.*

santos Agustin y Juan de Dios, del Museo de Méjico. Pertenecieron estas dos últimas a una serie de Fundadores similar a las conocidas de Castellón de la Plana (Esp.) y de la Buena Muerte, de Lima, y posiblemente inspiradora de las del claustro de Tlanepantla, en la que se repite el aludido San Agustín [3].

César Pemán nos transmite la noticia de que según el profesor norteamericano Martín S. Soria, existe en Puebla una réplica seriada de los Hijos de Jacob conservada en Durham (Inglaterra), y en la ciudad capital un Apostolado que lleva la firma de uno de los discípulos sevillanos del maestro: Francisco Polanco [4].

Otra tela firmada y fechada en 1559, figura en la colección de José Luis Bello, Puebla, que no sabemos si existía ya en los lejanos tiempos virreynales o fué importada posteriormente. Representa a San Pedro, conservándose en el Carmen de Atlixco una réplica similar [5] .Debemos agregar a éstas, dos santos más de los cuales Toussaint nos dice que su factura recuerda las maravillosas pinturas del Museo de Cádiz [6].

El templo de Santo Domingo de Guatemala guarda también un Apostolado que fuera dado a conocer por Angulo Iñiguez [7] Según él, es obra de taller, agregando, sin embargo, que el estado de limpieza de estas telas obliga a no pocas reservas. Destácanse por su factura el San Felipe y el San Matías, del cual existe una copia en el Museo de Guatemala. El San Juan es muy parecido al del Museo de Córdoba (España) publicado por Guinard [8] y el San Matías se relaciona con el San Judas Tadeo de Lima y de Lisboa [9]. Zurbarán y Murillo influyen también en maestros santafereños del siglo XVII. Uno de ellos, desconocido aún, es el autor de

---

[3] CESAR PEMAN: *La serie de los hijos de Jacob y otras pinturas zurbaranescas,* en Archivo Español de Arte, publicación del Instituto Diego Velázquez, n° 83, Madrid, 1948, pág. 161.

[4] JOSÉ LUIS BELLO y GUSTAVO ARIZA: *Pinturas poblanas (Siglos* XVII-XIX*),* Méjico. D.F., 1943, lám. XLVII.

[5] MANUEL TOUSSAINT: *Arte Colonial en México,* Méjico, Imprenta Universitaria, 1948, Cap. VI, 4, pág. 159.

[6] MANUEL TOUSSAINT: *opus cit.*

[7] DIEGO ANGULO IÑÍGUEZ: *El Apostolado zurbaranesco de Santo Domingo de Guatemala,* en Archivo Español de Arte, publicación del Instituto Diego Velázquez, n° 86, Madrid, 1949, Varia, pág. 170.

[8] PAUL GUINARD: *Los conjuntos dispersos o desaparecidos de Zurbarán: Anotaciones al Cean Bermúdez* (III), en Archivo Español de Arte, publicación del Instituto Diego Velázquez, nº 85, Madrid, 1949, pág. 12, lám. II.

[9] REINALDO DOS SANTOS: *El "Apostolado" de Zurbarán el Lisboa,* en Archivo Español de Arte, publicación del Instituto Diego Velázquez, n° 70, Madrid, 1945.Museu Nacional de Arte Antiga, Obras de Arte, I, *Apostolado de Zurbarán,* Lisboa, 1945, pág.

un Apostolado en la iglesia de San Ignacio de Bogotá [10]. Siguiendo el orden geográfico que llevamos, debemos referirnos ahora al Ecuador, país que posee una rica escuela, poco estudiada y menos documentada, aunque plagada ya de dudosas atribuciones. Entre ellas están las conocidas telas de la iglesia de la Compañía de Jesús, en las que sería posible ver la influencia de Zurbarán, así como en otras de Miguel de Santiago. Lima conserva uno de los más destacados conjuntos del maestro: el Apostolado del convento de San Francisco y los Fundadores de la Buena Muerte.

Quince telas componen el primero, que si bien de valor desigual, aventaja a los conocidos por contar algunas debidas al pincel de Zurbarán [11]. La Casa de Ejercicios del mismo convento tiene otro que el P. Gento Sanz O.F.M. ha reproducido parcialmente. Se trata de un Isacar y de un Benjamín de composición exacta a los de Durham (Inglaterra), al parecer de calidad inferior [12].

La otra serie limeña importante es la de los PP. de San Camilo, obra también de taller en la que se repiten varios tipos zurbaranescos ya conocidos como el San Elías, similar al del Museo de Córdoba y el San Antonio Abad, réplica del de la colección del Marqués de Casa Torres.

Al igual que en Méjico, la influencia del pintor extremeño ha debido ser grande en el Perú y en regiones que, como el actual territorio de la nación boliviana, estuvieron bajo su ascendiente artístico. Prueba de ello serían las mártires vestidas a la manera de las del Museo del Prado o del Hospital de la Sangre, de Sevilla, los Cristos recogiendo la túnica después de los azotes y sobre todo las representaciones de santos frailes. Explicaría este hecho la afluencia de pinturas salidas del taller del maestro en el mercado limeño que, como bien muestran los documentos publicados por Celestino López Martínez, fué bastante intensa en el período

---

[10] ENRIQUE MARCO DORTA, *Viaje a Colombia y Venezuela,* Impresiones histórico-artísticas, Madrid, 1949, pág. 24, fig. 20-21.

[11] JUAN DE CONTRERAS Y LÓPEZ DE AVALA MARQUES DE LOZOYA: *Zurbarán en el Perú,* en Archivo Español de Arte, publicación del Instituto Diego Velázquez n° 55, Madrid, 1943, pp. 1-6.
Ibíd.: PINTURA ESPAÑOLA EN EL PERÚ, en Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, Año XI, 1er. trimestre de 1943, Madrid, pp. 51-54.

[12] BENJAMÍN GENTO SANZ, O. F. M.: *San Francisco de Lima,* Lima, 1945, pág. 337.

comprendido entre los años 1638 y 1650 [13].

Completan lo que podríamos llamar el área de dispersión de la pintura de Zurbarán en Hispano-América, las telas que daremos a conocer y el interesantísimo artículo de María Luisa Caturla que se reedita en estos ANALES. Sabíamos de la influencia del maestro en varios países, pero jamás hubiéramos sospechado que sus pinturas pudieran haber sido enviadas a Buenos Aires. No sabemos de otro artista peninsular, a no ser Montañés, que haya gozado de tanto predicamento en tierras americanas hasta el punto de que sus obras sean solicitadas en tan lejanos puntos del continente.

Trataremos ahora de las pinturas conservadas en la ciudad de Sucre, Bolivia: Son ellas: un San Francisco y un Santo Domingo en la Capilla de Jesús del Gran Poder, un San Pedro Nolasco en La Merced y los Evangelistas del templo de San Lázaro.

El primero es una exacta reproducción del que poseía hasta 1936 la iglesia parroquial de Villalba del Alcor (Prov. de Huelva, España) y del que integra la serie de la Buena Muerte, de Lima, como se puede comprobar por las ilustraciones publicadas. Es una pintura algo dura de dibujo; la montaña rocosa del fondo, muy convencional y superficialmente tratada, priva a estos lienzos de esa lejanía, de esa luminosidad y atmósfera tan sugestivas que rodean a las auténticas producciones del Museo de Sevilla.

De inferior calidad que su compañero, es el fundador de la Orden de Predicadores conservado en el mismo lamentable estado de suciedad que impide, no solamente el estudiarlos debidamente, sino hasta tomar fotografías aceptables. Recuerda en su composición al de la ya mencionada serie de las Capuchinas castellanenses y es una réplica exacta de su homónimo limeño.

En estas pinturas, como en las conservadas en Lima y las publicadas por Guinard, los devotos y fuertes tipos del pintor extremeño se han transformado en convencionales y frías recetas de taller, en las que se diluye la personalidad del

[13] CELESTINO LÓPEZ MARTÍNEZ: *Desde Martínez Montañes hasta Pedro Roldán,* Sevilla, 1932, pp. 221-225.

maestro por efecto de la repetición comercial. El San Pedro Nolasco, de la Merced, es sin duda alguna el mejor. No conozco otro similar aunque se relaciona en muchos detalles con el mismo santo de Castellón de la Plana, a juzgar por la fotografía publicada en Archivo Español de Arte [14]. Su estado de conservación es también deficiente; un mal pintor local le ha retocado, años atrás, en partes no importantes por suerte. La cabeza del santo, vivaz, recia de expresión y rica de modelado, es un hermoso trozo pictórico que evidencia la mano de un discípulo aventajado. Otro tanto podemos decir del hábito, en los que ha conseguido esa especial calidad pasante, propia de las telas de lana cuya armoniosa blancura fué un verdadero hallazgo del maestro y con las que consiguió un claroscuro vigoroso y sobrio.

Las medidas de esta pintura, casi iguales a las que poseen las anteriores, nos hacen pensar en un conjunto cuyas restantes partes hayan desaparecido durante el siglo pasado, desastrosa época para el arte colonial, en la que se cometieron toda clase de atropellos artísticos por evidente incultura e intencionada ideología.

De los Evangelistas de San Lázaro poco es lo que queda. Si las personas que trataron de mejorarlos se hubieran propuesto destruirlos implacablemente, no habrían conseguido, quizá, mejores resultados. Repintados por un pésimo maestro, manchados de barniz, rotos y cubiertos de una inconcebible capa de suciedad, su estado es indecoroso para ser colocados en un templo. Acompañan a estas pinturas otras dos del Redentor y de la Virgen de distinta mano y escuela, carentes de interés para nuestro estudio.

El San Mateo, quizás el menos retocado, recuerda por su actitud el similar del apostolado de Santo Domingo de Guatemala, aunque dispuesto inversamente y al San Pablo de San Francisco de Lima. Está inclinado sobre una roca en la que se apoya leyendo ensimismado un libro que sostiene con la mano izquierda.

Sugestivamente parecido al San Juan atribuido a los Polanco, del Museo de

[14] PAUL GUINARD, *Los conjuntos dispersos o desaparecidos de Zurbarán: Anotaciones al Ceán Bermúdez* (in), en Archivo Español de Arte, publicación del Instituto Diego Velázquez, nº 86, Madrid, 1949, lám. XI.

Sevilla[15], el perteneciente a esta serie lo recuerda mucho por su actitud, composición de sus vestiduras y hasta el modelado de la cabeza y de la mano derecha, afortunadamente intactas.

Del San Marcos solamente ha quedado en su primitivo estado la cabeza y las manos. Está semiarrodillado, vistiendo únicamente la túnica y el manto dispuesto negligentemente sobre una piedra que le sirve de reclinatorio y sobre el cual aparece abierto el libro de los Evangelios. El hecho de haber sido casi totalmente rehecho impide referirnos al San Lucas, figura restante de este grupo.

Recordamos aquí, por último, un San Francisco de Asís, en la colección Yáñez de Potosí, *procedente de la capilla del condado de Comapayas,* dado a conocer por Marco Dorta [16], y un San Elías firmado por *Joseph naba* en la clausura de las Teresas de Sucre, autor que suponemos local a juzgar por sus procedimientos pictóricos.

Dominada la escultura sevillana del siglo XVII por la potente figura de Martínez Montañés, sus tipos y formas escultóricas se repitieron y popularizaron de tal manera que recién hoy, poco a poco, se van perfilando las figuras de otros grandes escultores que colaboraron con el maestro tal como la del cordobés Juan de Mesa, cuya obra estuvo mucho tiempo involucrada con la del *dios de la madera.* Obras y maestros influidos por su personalidad salieron de Sevilla, sede del comercio con Indias, en cantidad bastante grande como lo tiene demostrado tanto documento de reciente publicación.

La otrora riquísima ciudad de Sucre, ligada artísticamente a Lima, conserva aun hoy algunas esculturas de escuela sevillana.

La mejor de todas ellas es el San Juan Bautista del templo de San Miguel[17]. De tamaño algo menor que el natural, se ha conservado en muy buen estado, pues luce aún sus antiguos encarnes y estofado. Hermosa y sobria figura, repite la tradicional composición iconográfica, siendo similar en esto a las que se veneran en los

---

[15] Reproducido en: ENRIQUE LAFUENTE FERRARI: *La pintura del siglo* XVI *en España,* en Historia del Arte Labor, Editorial Labor, Barcelona [1935], pág. 595.

[16] ENRIQUE MARCO DORTA: *La pintura en Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia,* en Historia del Arte Hispanoamericano, Barcelona, 1950, tomo II, cap. En, pág. 490.

[17] Reproducido en: Documentos de Arte Colonial Sudamericano, *El arte religioso y suntuario en Chuquisaca,* Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes de la República Argentina, Buenos Aires, 1948, lám. 78.

Fig. 1.—San Francisco de Asís. Convento de la Buena Muerte. Lima, Perú.

Fig. 2.—San Francisco. Capilla de la casa del Jesús del Gran Poder; Sucre, Bolivia. (Foto I. A. A.)

Fig. 3. — Santo Domingo de Guzmán. Convento de la Buena Muerte; Lima, Perú.

Fig. 4. — Santo Domingo de Guzmán. Capilla de la casa del Jesús del Gran Poder; Sucre, Bolivia. (Foto I. A. A.)

Fig. 5. — San Pedro Nolasco. Iglesia de la Merced. Sucre, Bolivia. (Foto I. A. A.)

Fig. 6.— Detalle del San Francisco. Capilla de la casa de Jesús del Gran Poder. Sucre, Bolivia. (Foto I. A. A.)

Fig. 7.— Detalle del San Pedro Nolasco, Iglesia de la Merced. Sucre, Bolivia. (Foto I. A. A.)

Fig. 8. — San Marcos, Iglesia de San Lázaro, Sucre, Bolivia. (Foto I. A. A.)

Fig. 9. — San Juan Evangelista. Iglesia de San Lázaro, Sucre, Bolivia. (Foto I. A. A.)

Fig. 10.—San Pablo. Iglesia de San Miguel; Sucre, Bolivia. (Foto I. A. A.)

Fig. 11.—San Juan Bautista. Iglesia de San Miguel; Sucre, Bolivia. (Foto I. A. A.)

Fig. 12. — Detalle del San Juan Bautista. Iglesia de San Miguel; Sucre, Bolivia. (Foto I. A. A.)

Fig. 13. — Niño Jesús de la Virgen de la Candelaria; convento de Santa Clara; Sucre, Bolivia. (Foto I. A. A.)

Fig. 14. — Niño Jesús, Sevilla, fines del siglo XVII. Santo Domingo; Sucre, Bolivia.

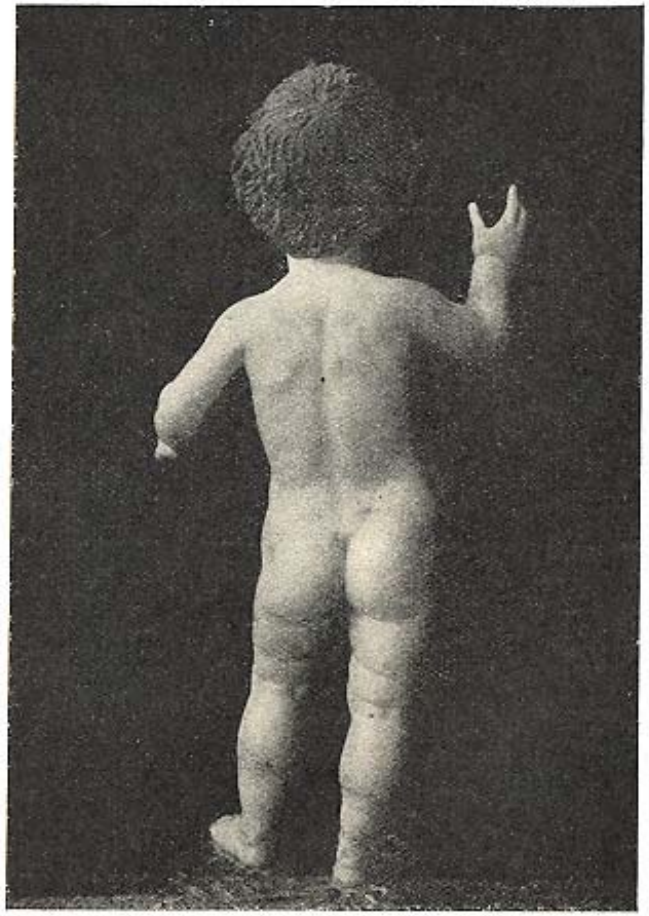


Fig. 15. — Niño Jesús, Sevilla, fines del siglo XVII. Santo Domingo; Sucre, Bolivia.

Fig. 16. — El Señor de la Columna. Iglesia del Hospital; Sucre, Bolivia. (Foto I. A. A.)

Fig. 17. — Detalle de un Cristo crucificado. Convento de Santa Clara; Sucre, Bolivia. (Foto I. A. A.)

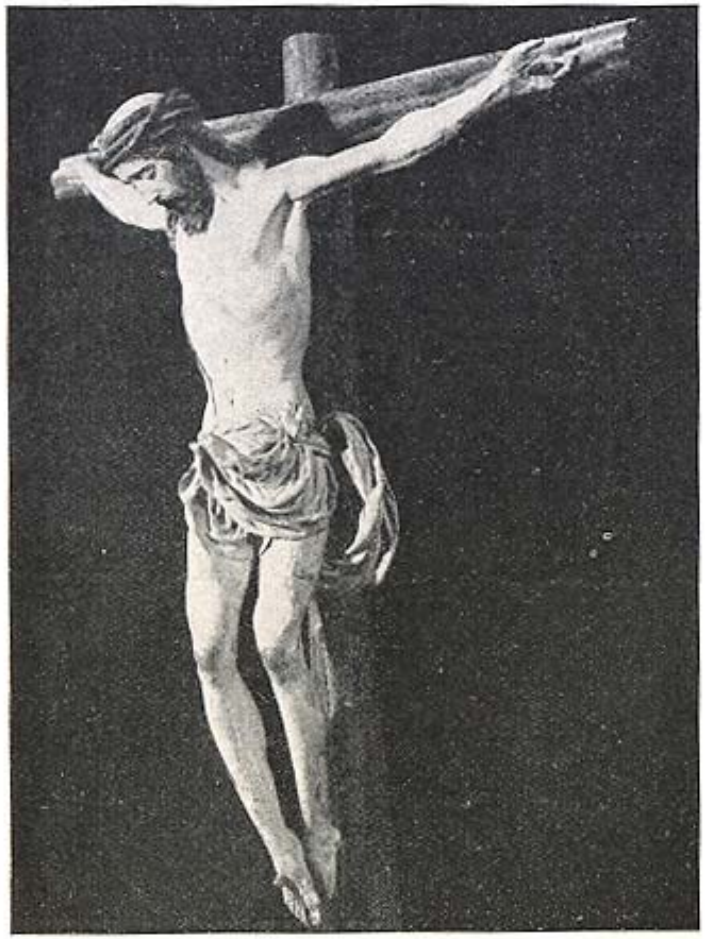


Fig. 18. — Crucifijo. Catedral de Sucre, Bolivia. (Foto I. A. A.)

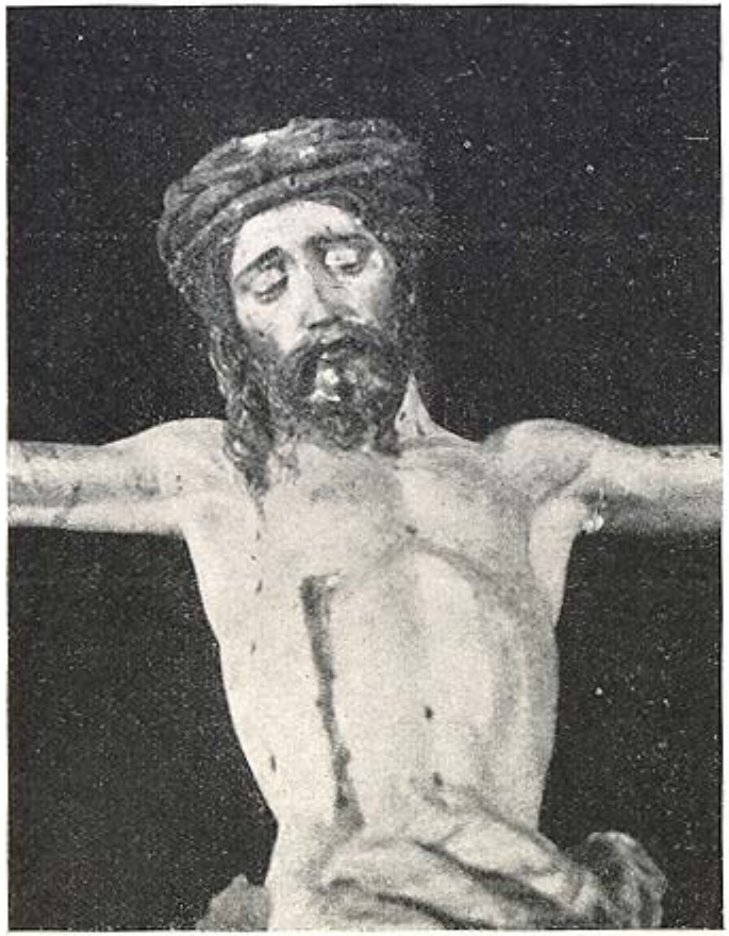


Fig. 19. — Detalle del crucifijo. Catedral de Sucre, Bolivia. (Foto I. A. A.)

monasterios de Santa María la Real, las Teresas y la Encarnación, de Sevilla. El santo, erguido y severo, viste una túnica corta con estofados imitando piel que deja al descubierto parte del pecho y las piernas y sobre ella un manto rojo, también prolijamente estofado, que cae en sencillos pliegues.

En el retablo mayor del mismo templo, en dos de las hornacinas laterales, se pueden ver las efigies de San Pedro y San Pablo, labradas por un maestro desconocido que sigue, aunque ya algo lejanamente, las huellas montañesinas, patente en la manera de disponer los pliegues de las telas y de acusar distintas partes del cuerpo.

Hasta la expulsión de los Jesuitas, ocupaban estos nichos las imágenes de San Ignacio y San Francisco Javier que fueron retiradas luego. En el inventario que se conserva en nuestro Archivo General, levantado con motivo de la entrega de esa iglesia al Arzobispado de Charcas, no hay mención alguna de estas imágenes, cuya factura denota haber sido hecha una centuria antes. Pensamos si no pueden ser éstas las que formaban parte del retablo mayor de la catedral, deshecho en el primer cuarto de siglo pasado[18] . Igualmente interesante, es una Virgen de la Candelaria que guardan las Clarisas en la clausura. De haber llegado hasta nosotros en su integridad, podría contarse entre las mejores enviadas a América. Pero, por desgracia le sucedió lo que a tantas otras. La costumbre de vestir las imágenes (que llegó a límites inconcebibles en la región del Alto Perú) permitió que se destruyera la mayor parte de esta bellísima Virgen de la que publicamos su singular Niño Jesús y la mano que lo sostiene. Conserva parte del estofado, habiendo perdido en cambio su carácter por los encarnes renovados y los postizos ojos de vidrio.

Un Crucificado de tamaño natural y de la misma procedencia se venera en el templo de las citadas religiosas. Ha sido representado ya muerto, con la cabeza caída y el cuerpo colgando hacia adelante y separado de la cruz, siguiendo la manera sevillana. A pesar de la poco feliz restauración es todavía una buena imagen debido a un artista local, formado en un taller de esa ascendencia.

[18] Archivo de la Catedral, Sucre, Libros de Inventarios.

Otro, aunque de tamaño mucho menor, de superiores cualidades, se conserva en la Catedral. Es un crucifijo de altar, de delicada factura; su cabeza es noble y sentida, el torso proporcionado sin atléticas exageraciones y los miembros elegantes y fuertes. El paño de pureza tallado de manera envolvente, de pliegues abundantes sin llegar a la ampulosidad, compensa la verticalidad de la figura. Suave y blando es su modelado, conserva el primitivo encarne mate y hay en toda su factura un empleo tal de las formas que nos dice que procede de un escultor estrechamente ligado al taller de Martínez Montañés.

La iglesia de Santo Domingo conservaba hasta hace pocos años un delicioso Niño Jesús, hoy desaparecido y que conocemos por fotografías. Es sensible la pérdida de esta figura, buen exponente de la escuela sevillana que, sugestionada por la belleza del famoso Niño de la Sacramental catedralicia, repitió, popularizó y envió a estas tierras muchos ejemplares, algunos de ellos inéditos todavía.

Un santo Tomás de Aquino muy repintado y estropeado se venera en uno de los retablos del crucero. Parece haber sido algo más que de mediana importancia a juzgar por su cabeza bien tallada.

Nos referimos por último a un Señor de la Columna y un Justo Juez que se encuentran en la iglesia del Hospital de Santa Bárbara. El primero cuya factura nos hace recordar al de San Lorenzo de Potosí publicado por Marco Dorta [19], sería una buena imagen si no lo desfigurara un monocromo y ordinario repinte con que han pretendido mejorarla. Es de tamaño algo menor que el natural y las evidentes bondades de modelado que presenta, unidas a elegantes proporciones, permiten colocarlo entre los mejores. Su compañera, el Justo Juez, figura de vestir y al parecer procesional, ha sido también transformada. Debemos destacar que sus manos, finamente talladas, así como otros rasgos, son muy similares a los que presenta el anterior.

HÉCTOR SCHENONE.

[19] ENRIQUE MARCO DORTA: *La escultura en Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia,* en Historia del Arte Hispanoamericano, Barcelona, 1950, tomo II, cap. IX, pág. 330, fig. 303.

ARTESANÍA MUDÉJAR EN VENEZUELA

A imagen y semejanza de la española nació nuestra arquitectura colonial. Por ello debió edificarse aquí siguiendo los diferentes estilos que allá se usaron, desde la época en que comenzó la colonización. En gótico y plateresco no hay noticias de que se hiciera nada. En estilo renacentista se proyectó en 1593, según planos que existen en el Archivo de Indias, la iglesia del Convento Máximo de la Inmaculada Concepción, en Caracas, conocida con el nombre de San Francisco, la famosa iglesia en donde se le dio a Bolívar el título de Libertador en 1813. Fué en estilo barroco, Mezclado con mudéjar y rococó en que hubo de alcanzar algún desarrollo nuestra arquitectura antigua.

Venezuela no fué país de grandes riquezas; aquí se buscó cómo en todas partes el oro, pero la realidad no correspondió a la ambición. La agricultura se desarrolló con lentitud, siendo el cacao el más productivo de los cultivos. Precisamente la riqueza cacaotera fué la principal impulsora de la arquitectura porque los *grandes cacaos,* los personajes de la época en próspera situación económica con lo producido por el solicitado fruto, volvieron los ojos hacia los pergaminos que les trajeron, a cambio de buenas peluconas, sonoros títulos de Castilla y tuvieron que hacerse levantar algunas residencias adecuadas que luego vincularon a esos títulos. Así se construyeron, especialmente en el siglo XVIII, en varias ciudades del país, las amplias, frescas y señoriales casas que, aun cuando pocas, todavía son buenas muestras de cómo vivían aquellos predecesores. Esas residencias se amueblaron con riqueza y así lo comprueban los minuciosos inventarios de la época.

Igualmente, si no muy parejas con esas construcciones, porque conocemos de quejas de los sacerdotes de existir buenas casas para los humanos mientras que la de Dios se encontraba en pobres condiciones, fueron edificándose conventos e

iglesias con capillas cuyo patronato lo ejercían los devotos que las costeaban.

La falta de indígenas especializados en obras de albañilería, sin duda que dificultó mucho el progreso de nuestros pueblos y ciudades. Aquí no tuvieron los primeros colonizadores la ventaja de encontrar indios entendidos en labores de cantería; tampoco encontraron en sitios convenientes el material adecuado, circunstancias que favorecieron a los españoles en Méjico y en el Perú, permitiendo, desde los primeros años de la conquista, la construcción de templos y de casas que impresionaron a esos mismos indígenas poniéndoles de relieve la supremacía del Dios y del Rey de los vencedores sobre los dioses y gobernantes de los vencidos.

En Venezuela el español tuvo que trabajar más y con menos ventajas; todo tenía que hacerlo en los primeros tiempos; luego enseñó a los indios y a los negros esclavos y se facilitaron las diferentes obras.

La falta de buena piedra los obligó a construir alfarerías que les proporcionaron ladrillos y tejas; así pudieron engalanar los robustos paredones de tapia y rafas de las fachadas, con graciosas portadas y ventanas distribuidas sabiamente. Guarnecieron los fuertes portones de madera con grandes clavos de hierro o de bronce, y las ventanas con rejas de madera de torneados balaustres o de recias varillas de hierro de Vizcaya.

Desde los primeros tiempos vinieron buenos maestros alarifes; después llegaron ingenieros y arquitectos cuyos nombres los encontramos en documentos y planos, y aun tuvimos ingenieros criollos como Don José del Pozo y Sucre, caraqueño, quien en 1787 proyectó para la ciudad de Puerto España una iglesia en estilo neoclásico según planos que se guardan en el Archivo de Indias. Según opinión consciente, de haberse construido esa iglesia, sería uno de los edificios más monumentales de América.

Luego de este breve panorama de nuestra arquitectura colonial debo concretarme al tema principal de este estudio: al Arte Mudéjar.

Este arte exquisito que el moro trabajó para el cristiano en España, al correr

de los siglos fué enraizándose tanto y mezclándose a los estilos en que se edificó en la península, que pasó a América, en donde tuvo un nuevo florecimiento y sufrió una nueva mezcla o una nueva interpretación: la indígena. En Venezuela esto último creo que no se hizo sentir mayormente porque hemos visto que el indio, a la llegada del español, nada sabía del arte de construir; pero los maestros alarifes que vinieron sentían lo mudéjar, lo traían consigo como bagaje espiritual, y por eso prendió en forma tan dilatada y persistente.

Comenzando por un estudio de nuestras portadas, encontramos que tanto en sus dinteles como en los motivos con que rematan, se notan curvas de bien pronunciado sabor mudéjar. Entre esas líneas figura una, de origen gótico, que vemos repetidamente en lo mudéjar de aquí. Ese motivo podemos apreciarlo casi puro en dinteles de casas de San Carlos y de Valencia que ilustran estas páginas; luego vemos cómo se estiliza en dinteles de Araure, Turmero, San Carlos y Caracas. Ya estilizado en Araure, es curioso comparar esa portada con la que existe en el arranque de la escalera de la casa de Melgarejo, en Sucre, la antigua Chuquisaca de Bolivia. El parecido es evidente. También en La Habana, en el edificio del Correo, hay un dintel bien semejante a los que se ven en Venezuela.

El florecer de lo mudéjar en Venezuela lo podemos apreciar también observando los arcos, tan graciosos, con que se acostumbraba unir la sala a la alcoba en muchas de nuestras casas. Además, en capialzados de puertas y de ventanas, se encuentra igualmente pronunciada huella de mudejarismo.

Existe en la antigua Nueva Valencia del Rey, la hoy Capital del Estado Carabobo, la que heroicamente se despojó del posesivo con que quisieron honrarla cuando la fundaron y se quedó en Valencia, a secas, una espléndida casa colonial conocida comúnmente con el nombre de casa de la familia Celis, por la ilustre familia cuyos descendientes aún la habitan. Esta casa, mandada a construir en la segunda mitad del siglo XVIII por Don Ramón Ibarrolaburo y Añorga, ostenta un espacioso patio enclaustrado cuyas columnas y capiteles dicen bien claro de su ascendencia mudéjar.

Como en España, en América cuando la fortuna no daba para gastar en los brillantes azulejos, se recurría para adorno de arrimaderos o zócalos, a la pintura con la que se reproducían motivos francamente mudéjares. Aquí, en diferentes lugares, hemos encontrado buenos modelos de estos zócalos. Cabe aquí citar, igualmente, los esgrafiados con que se adornaron muchas fachadas ya desaparecidas.

Pero fué en obras de carpintería de lo blanco en donde, desde el comienzo de la colonización, se empleó más el estilo mudéjar. Sin duda que esto se debió a la abundancia de inmejorables maderas. En las primeras informaciones de aquella remota época, como la de Don Juan de Pimentel en 1578, se hace referencia de las maderas que se utilizaban en Caracas: *En esta sierra, en lo alto de ella, cerca de esta ciudad y en otras cordilleras altas apartadas de ella hay montañas altas en que hay cedros muy gruesos y olorosos haciéndose de ellos mesas, arcas y puertas, y es el mejor árbol silvestre que aquí hay, y de estos cedros hay dos o tres géneros de ellos. Hay otros como nogales, almendros y robles que sirven de vigas para casas. Son recios y buenos.*

Asimismo Don José de Oviedo y Baños, en 1723, se hace lenguas de la excelencia de nuestras maderas cuando dice: *Sus montes crian maderas preciosas y de estimación, como son, granadillos, gateados de diversos colores, caobas, dividives, guayacanes, palo de brasil, tan conocido por lo fino de sus tintes, chacaranday, tan hermoso por la variedad de sus visos, que asimila al carey metiéndolo en el torno; y al cedro en tanta abundancia y tan común, que sirve de materia a las obras más ordinarias.*

Por todo esto no debe extrañar, pues, el que se utilizara tal material en la cubierta de templos y de casas, hasta el extremo de que salvo en algunas ocasiones en que se hizo uso de bóvedas y cúpulas en cruceros y algunas capillas, la mayor parte de los techos se hicieron de alfarje alardeándose de verdadera destreza. Los almizates lucieron primorosos lazos que, luego, para mayor lujo y belleza, recibieron el adorno del dorado. Hubo ocasión de demostrar la adquirida habilidad en la carpintería de lo blanco: el techo de la sala de la casa, en Caracas, conocida con el nombre de "Casa de la Sociedad", en la esquina del mismo nombre, tuvo

hasta no hace tantos años los más primorosos y complicados ensambles, en que pareció agotarse la fantasía de quienes lo hicieron, aumentando su interés con magnífica policromía.

Puertas y ventanas, lo mismo que alacenas y armarios, se hicieron hasta la primera mitad del siglo XVIII empleando pequeños cuarterones de madera, en caprichosas disposiciones que unas veces formaban cruz y otras las más variadas trazas.

Por la carencia del hierro y la abundancia de preciosas maderas de corazón, se hicieron rejas en cuyo torno siguiéronse formas mudéjares.

También se construyeron celosías en los coros de las iglesias de monjas, y en algunos balcones colocados cerca del altar mayor. Las casas tuvieron igualmente pequeñas celosías en las ventanas exteriores e interiores.

Pero no es solamente en estos detalles en que aparece el estilo mudéjar, hay otros muchos como en los balcones que aún se pueden ver en La Guayra, Puerto Cabello y otros lugares. Estos balcones descansan sobre canecillos recortados siguiendo las lineas tan características del estilo. Además, se usó mucho de pilares ochavados y exagonales obtenidos en varias ocasiones mediante el empleo de árboles corpulentos como en las iglesias de Obispos y Trujillo. Aquí se emplearon los árboles en la misma función que en las iglesias de las misiones del Paraguay. Otro elemento mudéjar que se aprovechó en algunas oportunidades fué el alfiz.

Para terminar estos apuntes quiero detenerme un poco en algunos pormenores de la vida misma durante la época colonial, en los que están de manifiesto la supervivencia de costumbres moras que conquistadores y pobladores españoles trajeron a estas lueñes tierras de América. En el zaguán mismo de muchas de nuestras casas coloniales, el pavimento se hacía con empedrados de menudos cantos, de diversos colores, formando dibujos geométricos en combinación con huesecillos de res; ya era una muestra de lo que adentro de la casa misma se encontraba.

Transpuesto el entreportón que daba al corredor principal, solado de baldosas

exagonales, aparecía el patio lleno de luz, apacible, fresco, acogedor, con el encanto de su rústico jardín: al fondo, en uno de sus ángulos, contrastando con la blanca pared y el azul del cielo, el alto ciprés de follaje espeso, de color verde obscuro parecía mudo centinela que guardaba la casa; en los arriates, la albahaca y el granado, el clavel y el romero, el geranio y la diamela; el limonero y el jazmín, y tantas otras plantas que servían de ornato, medicina o condimento, mientras en las borduras el eucaris, entre sus anchas hojas, abría los grandes lirios blancos de pistilos amarillos. Serenos patios en donde discurría mucho de la vida de los moradores de la casa.

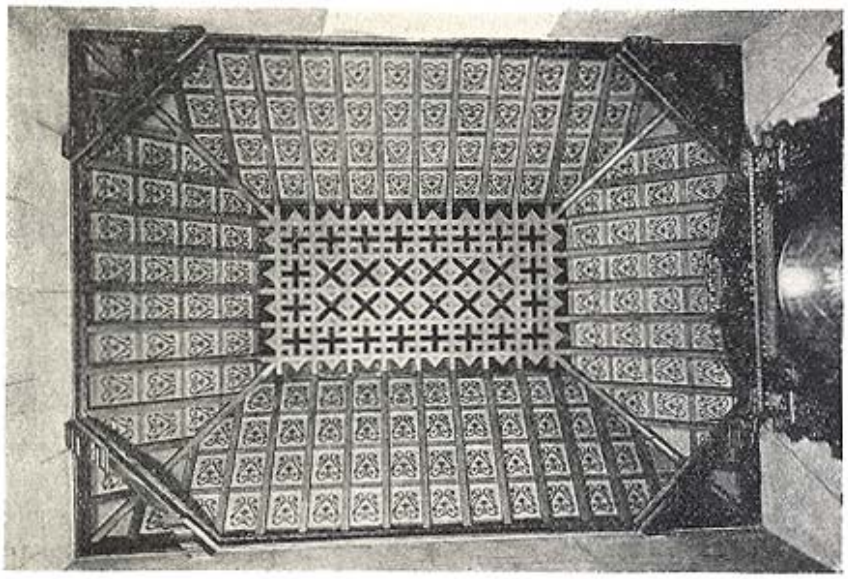


Fig. 1.—Techo de alfarje de la Capilla de la Sma. Trinidad, Catedral de Caracas, Venezuela. (Foto Möller)

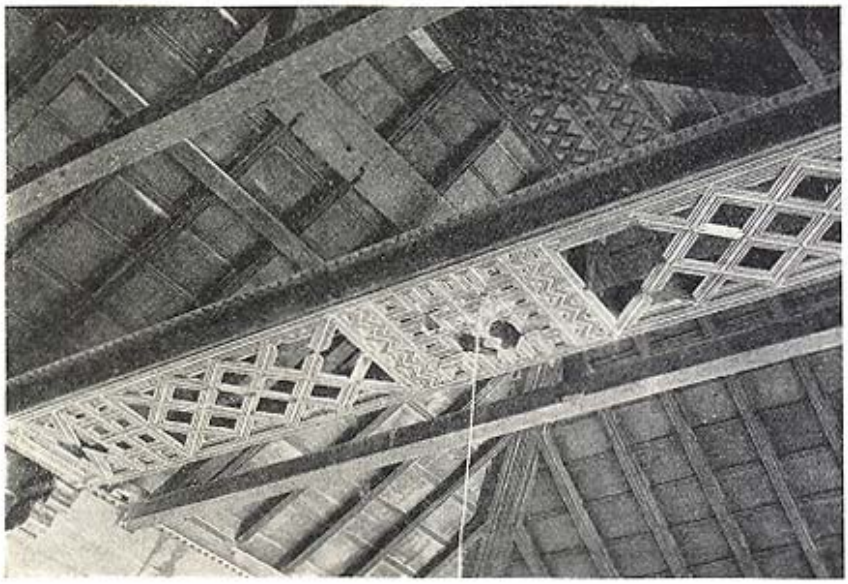


Fig. 2.—Techo de alfarje en una casa del año 1765. Puerto Cabello, Venezuela. (Foto Möller)

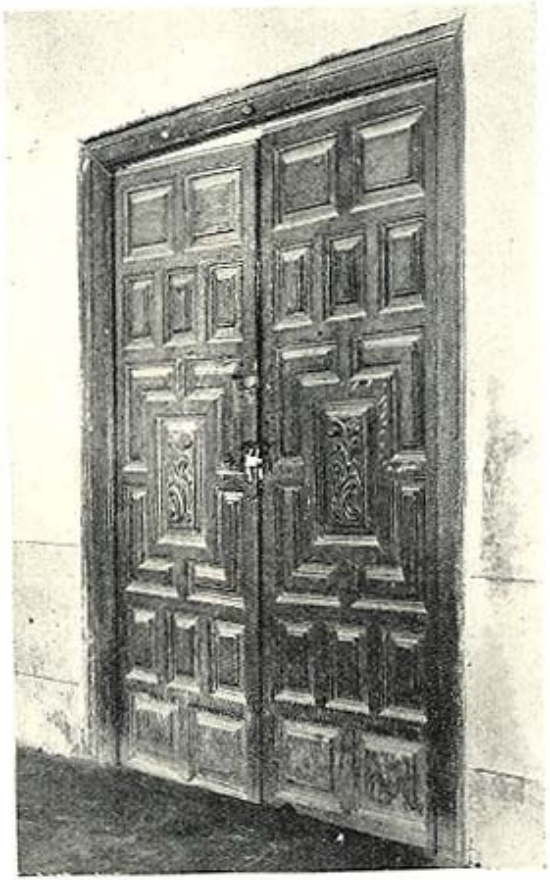


Fig. 3. — Puerta, primera mitad del siglo XVIII. San Carlos, Venezuela. (Foto Möller)

Fig. 4. — Alhacena, segunda mitad del siglo XVII. Sacristía de la Catedral de Caracas, Venezuela. (Foto Möller)

Fig. 5.—Portada del siglo XVIII. Araure, Venezuela. (Foto Möller)

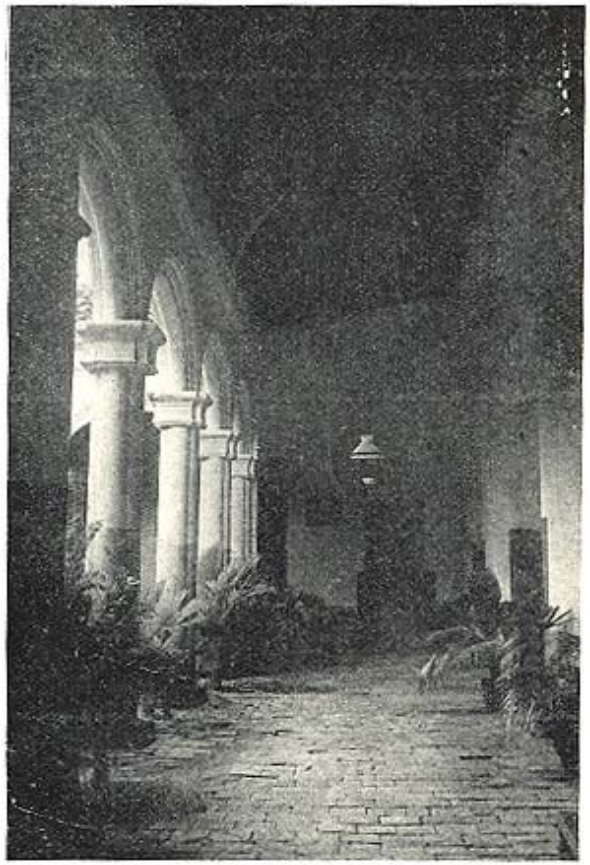


Fig. 6.—Casa de la familia Celis, siglo XVIII. Valencia, Venezuela. (Foto Möller)

Fig. 7. — Portada del siglo XVIII. Turmero, Venezuela. (Foto Möller)

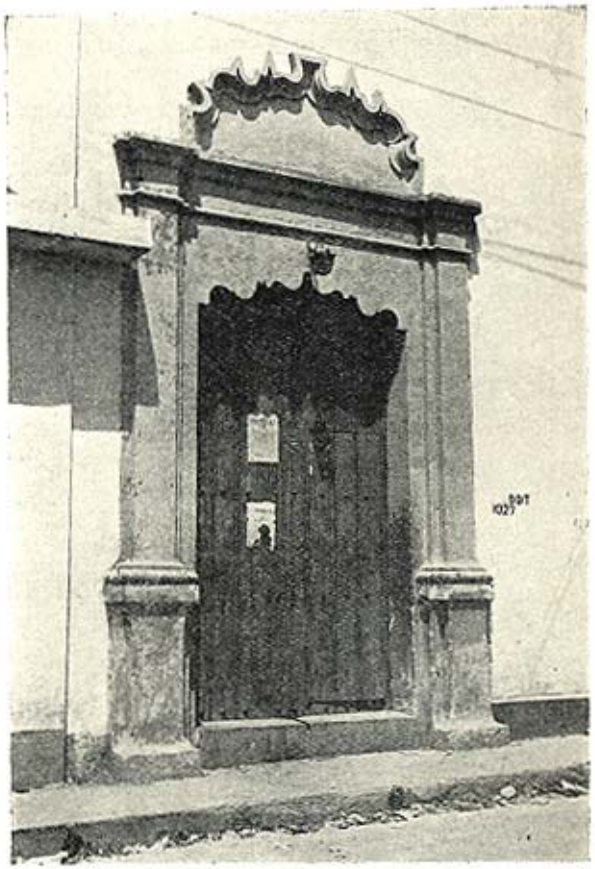


Fig. 8. — Portada del siglo XVIII. San Carlos, Venezuela. (Foto Möller)

Fig. 9. — Portada del siglo XVIII. San Carlos, Venezuela. (Foto Möller)

Fig. 10. — Portada del siglo XVIII. San Carlos, Venezuela. (Foto Möller)

Fig. 11.—Portada del siglo XVIII. Caracas, Venezuela. (Foto Möller)

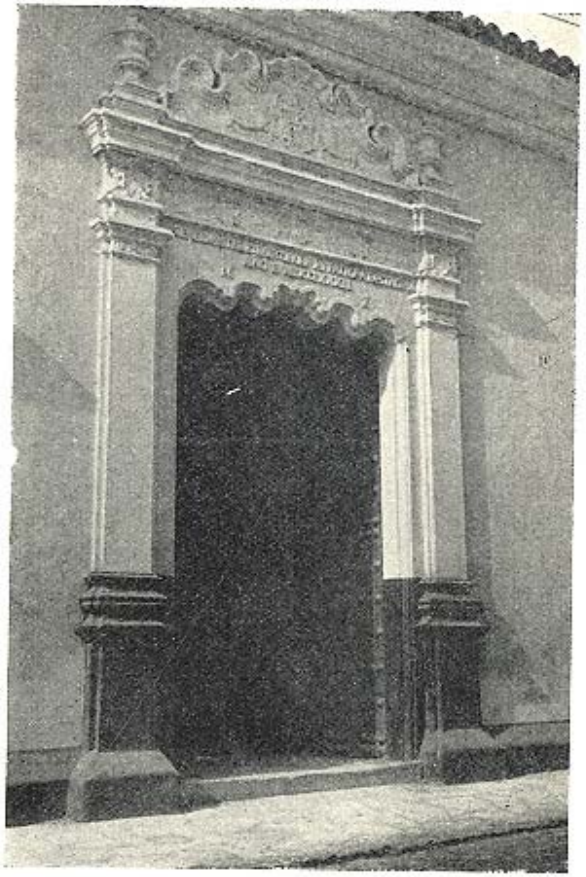


Fig. 12.—Casa del Señor de la Vega, hoy Colegio Chávez. Año 1783. Caracas, Venezuela. (Foto Möller)

Fig. 13. — Casa del siglo XVIII. San Carlos, Venezuela. (Foto Möller)

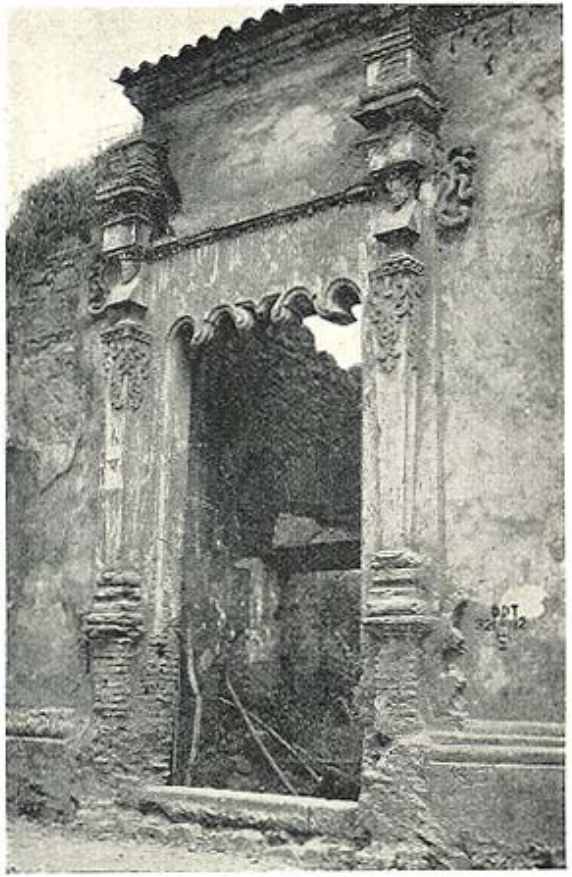


Fig. 14. — Casa del siglo XVIII. San Carlos, Venezuela. (Foto Möller)

Fig. 15. — Casa del Dr. Rodriguez, siglo XVIII. Caracas, Venezuela. (Foto Möller)

Fig. 16. — Mesa colonial. Colección Möller. Caracas, Venezuela. (Foto Möller)

El salón con el estrado: ancha tarima de madera cubierta por alfombra turquesca, encima de la cual almohadones y cojines de terciopelo carmesí con atavío de áureo galón y borlas de seda e hilo de oro, servían de asiento a las damas hasta que las costumbres francesas permitieron el uso de las sillas que les estuvo vedado. Contra las paredes el rodaestrado de damasco encarnado guarnecido de cuchillejo de oro.

Al frente, el fastuoso sitial de damasco carmesí adornado de galón y fleco de oro, con el cuadro, a gran tamaño, del monarca reinante; y diseminados por la estancia bufetes y contadores taraceados o en donde el marfil, el carey y el ébano, siguiendo dibujos geométricos, mudéjares, ponían sus notas severas y elegantes. Espejos de Holanda con abultadas molduras negras, retratos de familia y cuadros religiosos completaban el conjunto, y como en una ocasión en Caracas, un biombo de doce hojas mostraba la historia del señor Don Quijote.

CARLOS MANUEL MÖLLER

FUENTES

Relaciones Geográficas: *Informe de Don luan de Pimentel,* Boletín del Centro de Estudios Americanistas de Sevilla, nº 25, año VI, 1919.

JOSÉ DE OVIEDO Y BAÑOS*: Historia de la Conquista y Población de la Provincia de Venezuela.*

MANUEL TOUSSAINT: *Arte Mudéjar en América.* México, 1946.

MARIO J. BUSCHIAZZO: *Estudios de Arquitectura Colonial Hispano Americana* Buenos Aires, 1944.

DIEGO ANGULO IÑÍGUEZ: *Planos de Monumentos Arquitectónicos de América Filipinas Existentes en el Archico de Indias. Sevilla,* 1933.

ENRIQUE MARCO DORTA: *Viaje a Colombia y Venezuela.* Madrid, 1948.

JOAQUÍN WEISS Y SÁNCHEZ: *Arquitectura Cubana Colonial. La* Habana, 1936.

DIEGO ANGULO IÑÍGUEZ, ENRIQUE MARCO DORTA, MARIO J. BUSCHIAZZO: *Historie del Arte Hispano-Americano,* 2 vol., Barcelona, 1945-50.

RAFAEL S. GUERRA: *La Casa de los Celis,* en El Nacional, Caracas, 27 de juni de 1947.

M. J. GORNES MAC PHERSON: *Venezuela Gráfica,* 2 vol., Caracas, 1929-30. Expedientes de Testamentarías en el Registro Principal de Caracas.

UN PINTOR ARGENTINO OLVIDADO: BERNARDO C. VICTORICA (1830-1870)

PUEDE afirmarse que el nombre de Bernardo C. Victorica es hoy desconocido, aun para los investigadores especializados en la historia de nuestro pasado artístico. Su alejamiento de Buenos Aires, su modestia y su temprana muerte contribuyeron a esfumar hasta el recuerdo de su obra. Con estas líneas no pretendemos colmar el vacío sino sólo llamar la atención sobre este pintor argentino injustamente olvidado y allegar algunos materiales que puedan servir para reconstruir su biografía y fijar su posición entre los iniciadores del arte argentino.

Bernardo Cornelio Victorica nació en Buenos Aires el 31 de Enero de 1830 [1]. Fueron sus padres don Bernardo Victorica, jefe de policía de la época de Rosas y miembro de la Junta de Representantes de la Provincia de Buenos Aires, y doña Juana Vivanco.

Como casi todos los hijos de los altos funcionarios de la Federación, se educó en los dos mejores colegios de la época: en el colegio de los jesuitas primero, y después de su clausura, en el Colegio Republicano Federal que dirigía el P. Francisco Majesté. En 1844, Bernardo y su hermano Benjamín Victorica, el futuro jurista y militar, cursaban el último año de latinidad del Colegio Republicano Federal y Bernardo seguía con otros diez alumnos las enseñanzas impartidas en el aula de dibujo [2]. En los exámenes de fin de curso obtuvo el primer premio de dibujo, debiéndose destacar que entre su condiscípulos se contaban Martín Boneo y Sabiniano Kier, que más tarde serían distinguidos artistas [3].

---

[1] Iglesia de San Ignacio, *Segundo libro de bautismo, f.* 69 v.
[2] *Gaceta Mercantil,* 20-XII-1844.
[3] *Gaceta Mercantil,* 14-I-1845.

Ignoramos quién pudo haber sido su profesor [4]. En caso de haber continuado durante los años subsiguientes en el establecimiento dirigido por el P. Majesté habrá tenido como preceptores de dibujo a Juan Camaña, que desempeñó el cargo en 1845, a Marcos Sastre que enseñó *dibujo, pintura a la acuarela y en miniatura y retratos* a principios de 1846 y a Juan Camaña y Eustaquio Carrandi que estuvieron al frente del aula de dibujo a fines del mismo año. Si alguno de ellos fué maestro del joven Victorica, es lícito suponer que sus enseñanzas no le habrán reportado gran provecho, pues ninguno de los tres profesores pasó de una discreta medianía.

Después de Caseros se trasladó con el resto de su familia a la provincia de Entre Ríos, convertida en el reducto del federalismo y allí, alejado de toda actividad política, estableció su taller de pintor. De las telas acabadas entonces, se conserva en el Museo Histórico Nacional un retrato del general Manuel Antonio de Urdinarrain *(fig. 2),* que a pesar de su deficiente perspectiva y de cierta debilidad en el dibujo, traduce con acierto la contextura espiritual del retratado. El general, un manojo de nervios y músculos en tensión, parece haber aprovechado para posar el alto de una marcha y se diría que espera impaciente el término de la sesión para volver a saltar sobre el caballo y ponerse al frente de los soldados que lo esperan al fondo del cuadro.

En el Museo Entrerriano de don Andrés García (Concepción del Uruguay) se hallan otros dos pequeños óleos algo deteriorados y con el color empañado por los años: el retrato del teniente coronel Mariano Troncoso, correcto y bien delineado *(fig. 3),* y el de su hija María Dolores. Este último fué comenzado después de la muerte de la niña y debió ejecutarse en pocas horas, bajo el apremio de la próxima descomposición del cadáver. La pequeña modelo, reclinada sobre una almohada, mira hacia lo alto con expresión grave y serena, mientras ofrece en una mano la flor de su inocencia. Una suave melancolía emana de esta obra pintada con la frescura y el candor de un primitivo.

---

[4] El señor RODOLFO O TROSTINÉ en un interesante trabajo sobre *La enseñanza del dibujo en Buenos Aires desde sus orígenes hasta 1810,* Buenos Aires, 1950, reproduce la lista citada de los 11 alumnos del Colegio Republicano Federal tomándola del programa de exámenes de dicho Colegio y afirma que fueron discípulos de Juan Camaña sin reparar que la lista es del curso de 1844 y que Juan Camaña, como él mismo dice, ingresó a la escuela en 1845.

Obra igualmente romántica pero de diferente tono emocional, es *La Patria en peligro,* óleo muy del gusto de sus días. Epoca de los *triunfos* y las *apoteosis,* años en que las pasiones políticas exaltadas hasta el paroxismo buscan su expresión en frenéticos ditirambos o violentas imprecaciones. Perdida toda mesura, se recurre al contraste estridente que llega directamente al alma popular, a la metáfora inflamada que golpea a la sensibilidad antes que a la razón. Mientras en Francia se abandonan por igual el énfasis romántico y las alegorías neoclásicas y la pintura se orienta hacia el naturalismo de Millet y de Corot o hacia el realismo de Courbet, en el Plata se siguen repitiendo las recetas ya abandonadas por sus creadores.

Los pintores que aspiran a hacer algo más que retratos de encargo, ensayan su habilidad con temas que dejan libre vuelo a la imaginación y visten sus telas con abstracciones y símbolos inspirados en la historia o la mitología. Por esos años Baltazar Verazzi pinta su célebre retrato de Urquiza en donde el general aparece parado bajo un templo cuya bóveda invisible se pierde entre las nubes de un cielo tormentoso que se entreabre para dejar paso al sol argentino. El genio de la fama vuela hacia Urquiza tendiéndole una corona de laurel, al fondo se alza la estatua de bronce de la libertad y a la derecha del retratado, sobre una mesa tapizada de damasco, están depositados el código de las leyes, dos volúmenes de historia americana, la Constitución nacional, el mapa de la República, el sello oficial, el bastón de presidente, el tintero del general y, como si esto fuera poco, cuelgan de la mesa el escudo y las banderas de las 14 provincias argentinas [5].

La Patria en peligro en cuanto a complicada composición y fantasía desbordada, nada tiene que envidiar al óleo de Verazzi. Desconocemos el paradero actual de la tela, pero poseemos una antigua fotografía obtenida por el mismo Victorica, que nos fuera obsequiada por el coleccionista don Andrés García y que reproducimos en estas páginas *(fig. 4)*. Sirve de guía para entender su simbolismo, una detallada descripción en prosa firmada por el pintor y una relación en verso compuesta por

[5] *El Uruguay,* 27-XII-1862.

su amigo el vate local Clodomiro Quiroga Zapata [6].

Dice Victorica que el fondo del cuadro es un campo de batalla en donde sólo queda una pira de cadáveres ardiendo y los girones de las enseñas de los partidos. Como envueltas en humo aparecen fantásticas imágenes *de todos los afectos en orfandad, de rotos vínculos del corazón* y *la familia, de desesperados cuyo destino es vivir en la miseria o en el infierno de la venganza.* En el centro, la figura de la Patria, representada por una joven afligida que aprieta contra su seno una bandera argentina y tiene *sus* ojos fijos en los genios de las ciencias y de las artes *pintados de tan tierna edad como son ellos entre nosotros.* Su visión arranca a Quiroga Zapata la siguiente estrofa que puede servir de muestra del resto del poema:

Está una joven hermosa que la Patria simboliza y en la cabellera undosa su giro impalpable pasa el céfiro que la riza.

A un costado la imagen desnuda de la ambición sacia su codicia entre oro, insignias militares, bandas de presidente, bastones de gobernador y diplomas regados por la sangre de las víctimas; a su lado está el rencor representado por un imbécil que apura ansiosamente una copa de sangre y sobre ambos la Europa con una cadena en la mano, espera la ocasión de sujetar a la República. Sobre todo el grupo se cierne la anarquía que con sonrisa diabólica alumbra su obra con una tea formada por periódicos. No falta la alusión a la intervención francesa en Méjico, bajo la forma de un globo terráqueo en el que se destaca el mapa de ese país *marcando un ejemplo que es preciso aprovechar.* Quiroga Zapata comenta la febricitante escena y extrae la moraleja:

Ese es el fruto amargo que nos queda Después de tanto afán... ¡triste destino! ¡Cuándo será que el cielo nos conceda Execrar nuestro error y desatino!

La Patria en peligro es uno de los más característicos ejemplos de la influencia del romanticismo en nuestro país. Su emocionada grandilocuencia a la par que el

[6] *La Patria en peligro. Cuadro al óleo por* BERNARDO C. VICTORICA *y descripción en verso por* CLODOMIRO QUIROGA ZAPATA, Uruguay, Imprenta del Uruguay, 1863.

motivo social elegido como tema, la colocan en una misma línea conceptual que la Libertad guiando al pueblo de Delacroix o la Marsellesa de Rude. Pero en medio de su truculencia, reflejaba con sinceridad una arraigada idea del autor que señalaría todos los actos de su vida: la necesidad de terminar con las discordias civiles que ensangrentaban el país e impedían su progreso.

Probablemente fué también concebida en Entre Ríos una escena costumbrista realizada con pincelada suelta y agradable, pero de un nativismo convencional y forzado que el autor parece no sentir *(fig. 5*). Ha sido pintada sobre una pequeña tabla firmada en el ángulo inferior derecho y se conserva hoy en los depósitos del Museo Isaac Fernández Blanco. Otro cuadro que ha llegado hasta nosotros es *El hombre del plato de pescado,* interesante estudio de expresión revelador de una mano diestra y más experimentada, lo que nos hace suponer que sea uno de los últimos trabajos de Victorica *(fig. 6)*.

En 1860 solicitó la cátedra de dibujo del Colegio Nacional de Concepción del Uruguay que se hallaba aún vacante por no haber llegado a hacerse cargo de ella Juan Manuel de Blanes, designado para ocuparla poco tiempo antes. El rector del colegio, don Alberto Larroque, al elevar el pedido al Gobierno de la Confederación, lo apoyaba con un cumplido elogio de Victorica. El peticionante –decía- es un verdadero artista al que sobran méritos para desempeñar el cargo con justicia y dignidad y si el Gobierno acepta sus servicios resultará tanta honra para el pintor como para el colegio[7]. El ofrecimiento fué aceptado y el 5 de Junio de 1860, Urquiza extendió el nombramiento [8]. A las clases, que Victorica dictaba tres veces por semana, concurrían 23 alumnos en 1862, número excepcional (sólo sobrepasado por los asistentes a las clases preparatorias) [9], que revela el interés que despertaban. Su pericia era reconocida y hacía que fuera solicitado su dictamen cuando se hacía necesaria la tasación de alguna obra de arte [10].

---

[7] Archivo del Colegio Nacional de Concepción del Uruguay, libro copiador de correspondencia caratulado *Año de 1860. Libro de la Secretaría del Colegio del Uruguay,* p. 13, nota del 14-V-1860.
[8] *Recopilación de leyes, decretos y acuerdos de la Provincia de Entre Ríos desde 1821 a 1873,* Uruguay, 1876, t. VII, p. 133.
[9] Archivo General de la Nación, División Naci10nal Sección Gobierno, Colegio Nacional del Uruguay 1854-1877, S. X, C. 6, A. 2, n9 1.
[10] *El Uruguay,* 18-III-1862.

Tal como lo señalara Carlos Enrique Pellegrini, el daguerrotipo y más tarde la fotografía, fué el enemigo de los retratistas al óleo y a la acuarela. La novedad del procedimiento, la fidelidad en la reproducción de la fisonomía, la posibilidad de obtener múltiples copias y sobre todo su bajo precio convertían a la placa fotográfica en un competidor invencible que desplazó a los pinceles en el favor del público. La alianza con el enemigo fué pronto la solución obligada de pintores y litógrafos que voluntariamente o no, debieron iniciarse en el manejo de la cámara fotográfica. Gregorio Ibarra, el habilidoso criollo, litógrafo y dramaturgo, guitarrero y capitán de serenos, rematador y librero, fué el primero en sacar partido del prodigioso invento [11]. Más tarde Favier, Lebeaud, Gras y muchos otros pintores instalaron también sus gabinetes fotográficos.

A mediados de 1862 Bernardo Victorica recibía de Europa una máquina fotográfica superior a cuantas se habían visto en Concepción del Uruguay [12] y poco después abría la *Fotografía del Uruguay en* casa de don Pedro M. Irigoyen, a una cuadra de la Plaza General Ramírez [13]. Se hacían allí retratos de todas clases, sobre vidrio, planchas metálicas, papel o tarjetas. Sacando partido de sus conocimientos pictóricos ofrecía asimismo retratos *iluminados al óleo e iluminados a la aguada,* con lo que combinaba los recursos del arte al procedimiento mecánico de la fotografía. Al frente de su acreditada *Fotografía del Uruguay,* siguió retratando el encanto de las mujeres de Concepción, los rutilantes uniformes de los militares y la gracia ingenua de los grupos de familia, hasta que en Marzo de 1869 puso en venta su establecimiento por ausentarse a Buenos Aires.

El teatro fué otra actividad a la que dedicó su entusiasmo. Ya en 1864 era uno de los accionistas de la *Asociación del Fomento* que tenía por objeto la construcción de un nuevo teatro digno de la ciudad e integraba junto a Villanueva y Sourigues la comisión encargada de inspeccionar los trabajos, trabajos que por entonces no llegaron a emprenderse [14]. Al fracasar esa iniciativa, se fundó la Asociación

---

[11] Jumo F. RIOBÓ, *La daguerrotipia y los daguerrotipos en Buenos Aires,* Buenos Aires, 1949, p. 35.
[12] *El Uruguay, 2*-VIII-*1862*
[13] *El Uruguay,* 16-IX-1862.
[14] *El Uruguay,* 31-V y 28-VI-1864.

Promotora del Progreso de la Capital de Entre Ríos que perseguía el mismo objetivo que la antigua Asociación de Fomento y además se proponía la construcción de un muelle. Victorica fué también de sus primeros accionistas y formó parte junto a Onésimo Leguizamón y Antonio L. Piñón, de la comisión encargada de examinar los planos de los arquitectos que desearan hacerse cargo de la obra [15].

Aceptados los planos del arquitecto Pedro Fossati comenzaron los trabajos con gran rapidez y el 21 de Noviembre de 1867, dos meses después de iniciadas las obras, se colocó la piedra fundamental en una solemne ceremonia presidida por el gobernador de la provincia y el general Urquiza, padrino del teatro en construcción[16]. Victorica decoró el interior del edificio y pintó las escenografías. La exposición de los decorados fué la principal atracción del baile realizado el 13 de mayo de 1869 a beneficio de los vecinos de Santa Fe damnificados por una creciente del Paraná[17]. Lascrónicas de la época elogian especialmente los adornos del cielo raso, en el que se destacaba un ángel cubierto con una túnica transparente cuya carne parecía palpitar a la luz de los reverberos.

L. B. Camacho, que visitó el teatro poco después de su inauguración, encomia la justeza del dibujo y la armonía del color y reproduce el sabroso diálogo que mantuvo con un habitante de Concepción que lo guiaba en su visita:

—¿Y quién pagó al francés que vino de Europa a hacer todo esto?

—Todo ese trabajo de pintura es desde la cruz a la fecha obra de un pintor de acá mismo. ¿Vos no querés creerlo?

—Si, creo; ¿pero se llama?

—Bernardo Victorica. ¡Qué francés ni qué porra! Nosotros no le damos por todo el mérito que tiene. Si fuese aunque fuera el suizo más infeliz de la colonia o algún brocha gorda de estrangis, entonces qué albroto; pero lo ha hecho Bernardo.

—Nadie es profeta en su tierra.

---

[15] *El Uruguay,* .18-VI y 23-VII-1867.

[16] *El Uruguay,* 22-XI-1867. Como culminación de los festejos se celebró por la noche un baile en el Club Uruguay en cuyo transcurso la señora de Urquiza repartió medallitas de oro y plata grabadas especialmente por Cataldi para rememorar la ceremonia.

[17] *El Uruguay,* 8-V-1869.

—Vos tenés cuatro arrobas de razón. Bernardo es una notabilidad, como todos lo tratamos de tú y vos, ninguno lo admira, ni siquiera le hace justicia [18].

La observación era atinada, pues indudablemente el criollo Victorica superaba a muchos de los pintores europeos que estuvieron de paso por estas playas, cosechando fortuna y nombradía. Que siempre ha sido achaque muy nuestro, olvidar lo de casa por corear el último grito ultramarino o por admirar embobados lo que ocurre al norte de Sonora y de Chihuahua.

En 1869 Victorica dejó Concepción en busca de horizontes más amplios y con el deseo de realizar la obra que acabaría de consagrarlo: la ejecución del telón de boca de uno de los mejores teatros del mundo, el Colón de Buenos Aires. En esa época el Colón tenía como escenógrafos estables a Stefanini y a Alejandro Pittaluga, este último de larga actuación entre el público porteño, que lo había aplaudido reiteradamente desde sus decoraciones del antiguo teatro de la Victoria. Sin embargo y pese a que nuestro primer coliseo había contado con el concurso de Torres, Georgi, Verazzi y otros afamados pintores, carecía aún del telón que merecía.

Según el boceto proyectado por Victorica, ocupaba el centro de la tela el monumento a Colón que reposaba sobre un pedestal exornado con los símbolos de, conducidos por la República a través de un camino que terminaba en el solio de la Igualdad. Al principio del camino el Trabajo bendecía la reconciliación de dos niños que personificaban a los bandos que hasta entonces habían dividido al país. Resuelta en forma más optimista, apunta aquí la misma preocupación por la conciliación de los argentinos que había inspirado *La Patria en peligro.*

En el otro término del telón surgía la inevitable alusión al progreso material del país, idea motora de los hombres de entonces. El puerto colmado de naves con las banderas de todas las naciones y el ferrocarril que estrechaba contra los Andes a los indios que huían despavoridos.

[18] *El Uruguay,* 19-VI-1870.

Fig. 1.—Bernardo C. Victorica, según una fotografía en poder de la Srta. María C. Victorica

Fig. 2.—Bernardo C. Victorica. Retrato del general Manuel Antonio de Urdinarrain. (Museo Histórico Nacional, Buenos Aires)

Fig. 3. — Bernardo C. Victorica. Retrato del teniente coronel Mariano Troncoso.
(Museo Entrerriano de D. Andrés García)

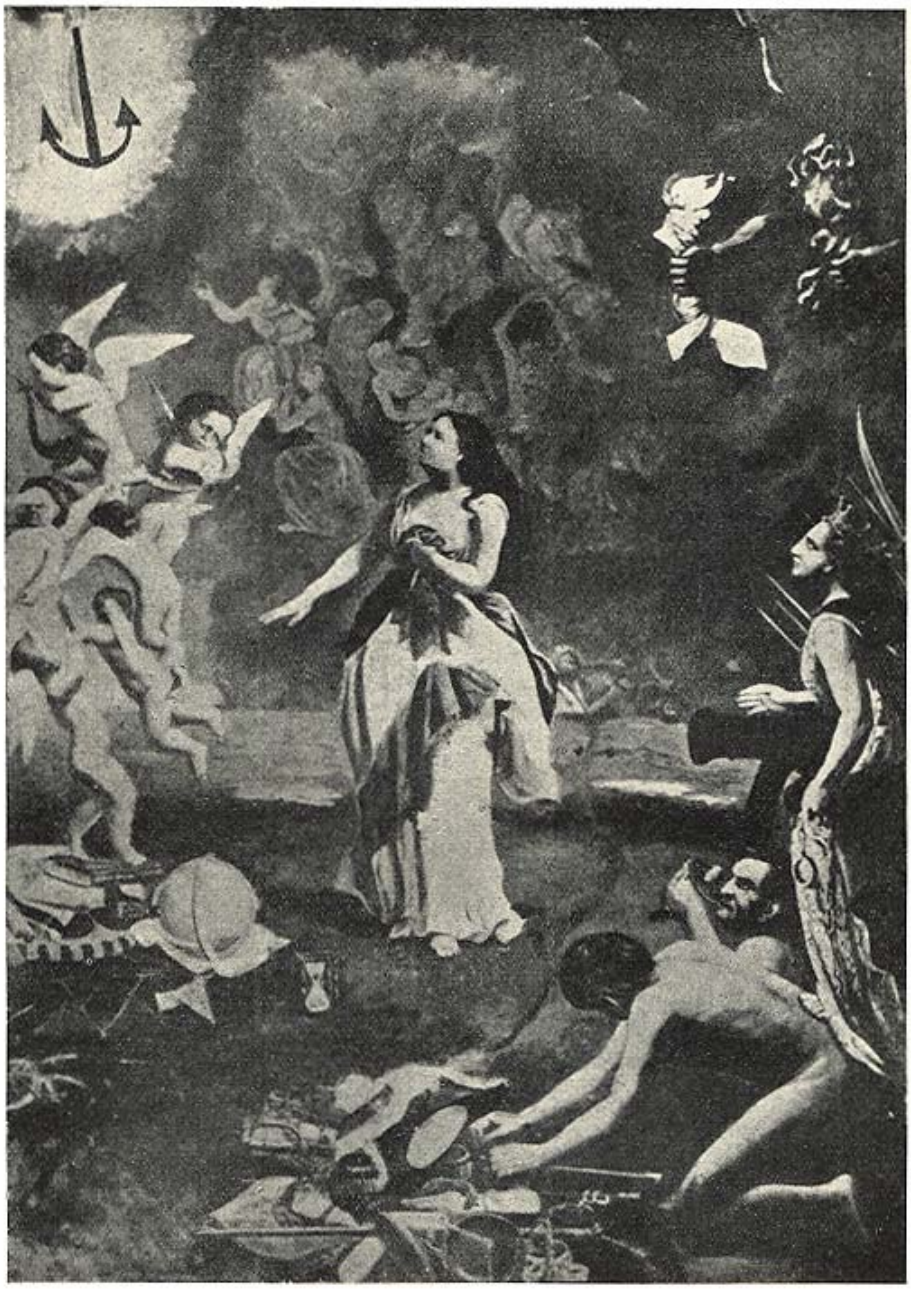


Fig. 4. — Bernardo C. Victorica. La Patria en peligro (1863)

Fig. 5. — Bernardo C. Victorica. Escena campera. (Museo de Arte Hispano-Americano, Buenos Aires)

Fig. 6. — Bernardo C. Victorica. El hombre del plato de pescado.
(Colección del Dr. I. Victorica, Buenos Aires).

El signo de la redención corona el cuadro... Surgen de él tres rayos refulgentes de los cuales baña el uno a Colón personificación de la Fe y la Constancia, el otro a la República y el otro al Trabajo[19].

Victorica trabajaba aun en el telón cuando falleció a causa de una conmoción cerebral el 20 de Noviembre de 1870 [20]. Moría a los 41 años, unos días después que Prilidiano Pueyrredón y pocos meses antes que Franklin Rawson, los otros dos grandes pintores argentinos de la época.

Entre otras obras dejaba una *Invasión de indios, Desertores ocultos en una selva* y una sátira social, *El entierro del pobre y el entierro del rico* [21]. Dejaba también el ejemplo aleccionador de su vocación que lo llevó a seguir el camino elegido sin ceder a los cantos de sirena de la política. En una oportunidad llegó a ser electo diputado a la legislatura de Entre Ríos y renunció indeclinablemente alegando que no había nacido en esa provincia y que no podría prestar ningún servicio útil ya que no tenía inclinación a la vida pública[22]. Dedicado al cuidado de su madre y entregado por entero a su vocación, Bernardo Victorica vivió una vida limpia y sin desvíos.

Aunque no hubiera otros motivos, su nombre merecería ser recordado por haber sido el primer pintor argentino que sin limitarse a la pintura de caballete, intentó con éxito la decoración de grandes superficies murales.

JOSÉ M. MARILUZ URQUIJO

---

[19] *La Prensa,* 22, 23 y 28-XV-1870. Basándose en una breve nota necrológica publicada en esta última fecha, ISMAEL BUCICH ESCOBAR dedicó a Bernardo C. Victorica una página de su libro *Otros tiempos, otros hombres,* Buenos Aires, 1932, p. 64.

[20] El distinguido investigador de Concepción del Uruguay, don José A. Nadal Sagastume, nos dice en carta del 2-I-1951 que Bernardo C. Victorica pintó en esa ciudad el retrato del coronel Pedro Melitón González que actualmente se encontraría en poder de una familia de Paysandú y el retrato del maestro Mariano José Troncoso cuyo paradero se desconoce.

[21] *La Prensa,* 28-XI-1870.

[22] JOSÉ ARTURO SCOTTO: *Don Bernardo Victorica,* Buenos Aires, 1905, p. 35. Trátase de una biografía del padre de Bernardo Cornelio basada en documentos proporcionados por uno de sus hijos.

LA CASA DE LA VIRREINA

CUANDO en 1909 la firma comercial Otto Wulff resolvió levantar su edificio propio, adquirió para ello uno de los cuatro lotes en que, por venta judicial testamentaria, se dividió el terreno y casa situados en la calle Perú esquina Belgrano, con frente al este y sud, respectivamente. Encomendó los planos al arquitecto danés M. F. Rönnow, quien antes de proceder a la demolición de esa vieja residencia, tuvo la acertada idea de hacer un relevamiento de la misma, con prolijo estudio de todos sus detalles. El arquitecto Rönnow regresó algún tiempo después a su patria; pasaron los años, y de la casa de la Virreina sólo quedó entre nosotros alguna foto antigua y un vago recuerdo vinculado a un histórico episodio al que luego nos hemos de referir, cuando a mediados del corriente año se recibió en nuestra Facultad una carpeta lujosamente encuadernada conteniendo los dibujos efectuados por dicho técnico. En la carta que acompañaba al envío, el arquitecto Rönnow, con emocionado recuerdo, explicaba cómo desde su lejano país natal había querido obsequiar esos dibujos a nuestra casa de estudios, con la esperanza y el deseo de que fuesen de utilidad. El arquitecto Rönnow viene así a sumar su nombre al de esos artistas extranjeros que, como el arquitecto Kronfuss, supieron apreciar la belleza de nuestra arquitectura pretérita, en épocas en que aún perduraba el desprecio hacia esas expresiones del periodo hispánico, o por lo menos, el desconocimiento de su valor artístico. Ya que no fué posible salvar una de las más hermosas e históricas casas del Buenos Aires colonial, por lo menos tuvo el arquitecto Rönnow el acertado criterio de legarnos los planos que han de permitir hacer este estudio.

Damos aquí a publicidad parte de los dibujos de Rönnow, agregándole una investigación sobre el terreno, la casa, sus principales habitantes y los acontecimientos vinculados a su historia, en claro testimonio de todo el aprecio con

que se ha recibido en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo el sorpresivo y valioso recuerdo del colega danés.

EL TERRENO

La manzana donde siglos más tarde se levantaría la casa llamada de la Virreina Vieja, fué adjudicada en el reparto de solares que hizo don Juan de Garay a don Rodrigo Ortiz de Zárate. Por sucesivas transferencias y ventas, la esquina a que nos referimos vino a ser propiedad del capitán Miguel de Revilla, hasta que en 1762, poco después del fallecimiento de su hija doña Bernarda Revilla de Igarzábal, los herederos de ésta lo vendieron a don Pedro Medrano. El protocolo de venta [1] dice así: *Sepan quantos esta Carta de Venta y enajenación perpetua vieren como nos el coronel Don Rapha/el de la Moneda, cavallero en el orden de Santiago, marido y conjunta persona de d [on] a Maria J [ose] pha de I garza/ val, d [oñ] a Theodora y d [oñ] a Juana de Igarzaval, d [o] n Eran [cis] co/Rodrig [ue] z de Vida Alguacil Mayor del santo oficio, como/interesado en la parte correspond[ien]te a los herederos de d[o]n Miguel de Igarzaval difunto por secion que le hizo/ la viuda de este d[oñ]a Rosa Sarmiento por instrum[en]to simple / firmado ante t[esti]gos, con Reo] de dose de Henero / de este presente año; y el Regidor Don Domingo / González como Alvacea de d[oñ]a Bernarda de Revilla / madre de los Coherederos antecedente-m[en]te nominados / Como consta del testam[en]to que otorgó en Veinte y seis de / Marzo del año pasado de setecientos sesenta y Uno / ante Don Ph [elip] e Vazquez Pelayo, esc [riba] no público que f ué de esta / ciudad; todos juntos y en mancomún a Vos de Uno, y Cada / uno de nos por sí; y por el todo insolidum Renunciando / como especial y expresamente Renunciamos las Leyes otorgamos que ven / demos y damos en Venta Real por Juro de heredad / desde aora para en todo tiempo y para Siempre jamás / a d [o] n Pedro Medrano, vecino de esta Ciudad, secretario de la Capitania General, para el dicho y sus herederos / a saver una Casa, que se compone de las / piezas que se hallan de manifiesto, y su Terreno de / treynta y cinco varas de frente, y quarenta y una y tercia / de fondo, que Lindan por el norte con Casas de don Sevastián / Pizarro; por el*

[1] *Archivo de tribunales*, protocolos del Escribano Público Francisco Javier Ferrera, Registro nº5, año 1762

sur calle / Real de por medio con casas que fueron de Don Pedro Con / treras, y por el Leste Calle Real de por medio con casas que / fueron de D [o] nEugenio Viacoba se lo Vendemos con las pensiones/siguientes mil y trescientos p[eso]s que sobre d[ic]has casas / tiene de Capellanía el combento de N[uest]ro Padre San Fran[cis]co / de esta Ciudad; y mil el Combento de N[uest]ro Padre Santo / Domingo; cuias cantidades de pías memorias / que constan por otorgadas en los oficios de los Escrivanos publicos / vajo de Cuias pensiones y cargas se la hemos vendido en / precio y quantidad de seis mil quatrocientos dose p[eso]s Libres del / d [erech] o de Alcavala, que ha de pagar el comprador y con todas / sus entradas y salidas, Usos, costumbres, d [erech] os y servidumbres / que le pertenescan y puedan pertenecer en cualquier ma / vera que sea, para que si los Acreedores de d [ich] as pías / memorias fuere de su Voluntad admitirle al expresado d[o]n Pedro Medrano por inquilino, lo hagan, y de no usen de su d[e]r[ech]o cada uno como le combenga; y el Resto al cumplimiento / de los seis mil quatrocientos dose p [eso] s confesamos tenerlo Recivi / do, y en n[uest]ro poder de mano de d[ic]ho d[o]n Pedro

Hemos extractado lo principal del título, omitiendo una cantidad de latines pedantes que dan idea del afán de pleitear, tan frecuente en aquellas épocas de dilatados ocios. Pero no deja de ser curioso observar que, en tanto se dan las medidas y linderos, incluso los que están calle de por medio, no se registra la ubicación exacta del terreno, puesto que se omite el nombre de las calles y la numeración de las manzanas. Digamos de paso que las calles Perú y Belgrano, donde estaba la casa, se llamaron sucesivamente: San José, Real, Unquera, del Correo, de la Ranchería, Del Pino, de Representantes y Perú, la primera; Santo Domingo, Pirán, Monserrat y Belgrano, la segunda.

Las medidas consignadas en el título coinciden sensiblemente con las del relevamiento de Rönnow en el frente sobre Perú; no así las de la calle Belgrano, donde aparece una apreciable diferencia, pues en tanto que el título menciona 41 1/3 varas, en el plano de loteo a que luego me referiré aparecen 45,57 metros. Sabido es que había varias clases de varas españolas, pero todas ellas tenían escasas diferencias entre sí, de modo que sólo cabe suponer que don Pedro Medrano, para la época en que construyó la casa, había adquirido un lote suplementario con frente

a la calle Belgrano. Esto parece corroborado por el relevamiento del arquitecto danés y por el plano de loteo que levantó el ingeniero V. Segovia, pues en ambos aparece una casa, al parecer moderna por el espesor de los muros, con entrada por Belgrano y sin comunicación alguna con la casa de la Virreina, cuyas medidas de frente son tales que agregadas a las 41 1/3 varas, vienen a totalizar los 45, 57 metros. Por lo tanto, el terreno primitivo no era un rectángulo, ya que tenía en el ángulo sudoeste un pequeño martillo en contra. Ya veremos cómo, al adquirir Medrano esa fracción, no sólo regularizó su terreno sino que le permitió hacer la entrada para carruajes adosada a la medianera oeste, con acceso por la calle Belgrano.

En 1909 la finca había pasado a ser propiedad de numerosos herederos de Doña Juana Crisóstoma Cazón de Almeida. Para subastarla, fué necesario levantar previamente la capellanía que esa señora había instituído sobre la finca a favor de la Cofradía del Santísimo Rosario, lo que se hizo pagando a esta institución la suma de $ 10.000 [2]. El ingeniero Vicente Segovia levantó en esa ocasión un plano de la casa, que corre agregado al expediente testamentario, proponiendo una división en cuatro lotes, a los efectos de la subasta. En el remate, la firma Otto Wulff adquirió en $ 60.000 el lote de la esquina, donde luego Rönnow levantó un edificio monumental; los tres lotes restantes fueron comprados por Negroni Hermanos en $ 62.500 cada uno. Por el expediente que motivó esta venta: sabemos que el terreno medía 32, 75 por Perú; 45,57 por Belgrano; 32,38 y 46,05 en los contrafrentes respectivos; que las varias casas en que se había subdividido la histórica residencia llevaban la siguiente numeración: Perú 381, y Belgrano 607 al 627; y finalmente, que la parte que daba sobre el frente principal estaba habitada entonces por el historiador Rómulo Carbia.

[2] *Archivo de Tribunales,* Juzgado Seeber, Secretaria Goyena, expediente 10.113, año 1909, caratulado Gonzáñez Federico M. y otros contra ,Municipalidad de Buenos Aires por transacción

LA CASA

En la escritura de compra efectuada el 4 de Febrero de 1762, que hemos transcripto parcialmente, se hace referencia a una *Casa que se compone de las piezas que se hallan de manifiesto*. Como no hay plano, inventario, ni protocolo adicional alguno, no podemos saber cómo era esa casa en la que vivió Medrano veinte años, hasta que resolvió construir la mansión a que se refiere nuestro estudio. El año en que se levantó la casa de la Virreina Vieja no aparece en ninguno de los documentos que hemos investigado, pero según don Enrique Udaondo estaba certificada por un escudo esculpido sobre la portada, consistente en una cruz hueca florde- lisada, rodeada por la inscripción *Ave Maria gratia plena*, y la fecha de 1782 [3]. Según Santiago Calzadilla [4], dicho escudo correspondía a la familia Medrano, pero no debe descartarse la posibilidad de que fuese el de la Orden de Santo Domingo, que tiene la misma cruz e inscripción, ya que en 1848 estaba bajo la administración de la Cofradía del Santísimo Rosario.

La fecha de construcción es importante, porque sirve para fijar cronológicamente uno de los primeros ejemplos de casas porteñas en las que se reemplazó el tejado por la azotea con pretil. Hasta fines del siglo XVIII casi la totalidad de las casas seguía el viejo sistema del techo a vertientes cubiertas con teja española, y sólo por excepción aparecía la azotea, como lo demuestran los planos conservados en el Archivo General de la Nación [5]. A partir de 1784, por disposición del Intendente don Francisco de Paula Sanz, se requirió la presentación de planos para poder edificar, los que debían ser aprobados por los dos Maestros Mayores de la ciudad, Juan Bautista Masella y Pedro Preciado, designados a tal efecto. En el mencionado Archivo se conservan dos importantes legajos de planos originados por esa disposición, y salvo los de la casa que proyectaba construir

[3] Este dato me fue facilitado gentilmente por don Enrique Udaondo, quien recuerda haberlo visto personalmente. Por otra parte, lo transcribe en su folleto *La casa de la Virreina y un episodio del año 1807,* Buenos Aires, 1932.
[4] SANTIAGO CALZADILLA, *Las beldades de mi tiempo, Buenos Aires, 1891*
[5] *Archivo General de La Nación* , División Colonia, Permisos para edificar, 1785, XII-5-3 y 1787-88, XII-5-4

Antonio Norberto en el barrio de la Concepción (1785), y los del caserón que luego se llamó *altos de Escalada* (1782-85), frente a la Plaza de Mayo, todos los restantes estaban proyectados todavía con tejado.

Es lamentable que, por ser anterior al decreto de Paula Sanz, no se conserve el plano original de la casa de la Virreina, pues ello nos ha privado de conocer el nombre del arquitecto que la proyectó, que por cierto debió de ser uno de los más hábiles que había entonces en la ciudad. La fotografía que reproducimos y el relevamiento de la fachada nos muestran la casa ya con algunas reformas, como ser la supresión de las pilastras y rejas voladas, y la modificación del contramarco de la portada, que primitivamente debió de ser más angosto para encajar entre las pilastras aún no cercenadas. La gruesa puerta con postigo, tachonada de clavos y con enorme aldabón, ya había desaparecido, reemplazada por una puerta vulgar, que, lógicamente, no mereció un dibujo del arquitecto Rönnow. Se conservaban, en cambio, muchas puertas interiores, de gruesos tableros y goznes forjados, cuyo relevamiento minucioso hizo el colega danés.

La fachada se dividía en tramos iguales, cuatro a un lado y dos al otro de la portada. El edificio estaba coronado por un pretil de albañilería calada, que se interrumpía sobre la portada para dar lugar a un frontis de arco escarzan rebajado, con un remate de quebradas líneas. Dicho pretil tenía un calado en cuadrifolio, exactamente igual al de la casa de Gutiérrez de la Concha, aún existente frente a la Plaza Mayor de Córdoba. Los guardapolvos de las ventanas, formados por dos arcos apuntando hacia arriba, ponían una nota de portuguesismo, tan dominante en el Buenos Aires colonial.

El zaguán, sin cancela, daba acceso al primer patio, al cual convergían las habitaciones principales de la casa. Un segundo pasadizo comunicaba con el patio de servicio, donde estaba el aljibe, con brocal de pesadas formas, talladas en un solo bloque de mármol. Una pequeña escalera situada en un ángulo de este patio conducía a un altillo, donde probablemente había otra pieza de servicio. Llama la atención la falta de cochera, sobre todo cuando sabemos por Calzadilla que el

Virrey Del Pino tuvo una magnífica carroza. Esto viene a probar lo que dije anteriormente acerca de la probable compra de un pequeño lote adicional; por allí debía de estar la entrada cochera, guardándose la carroza en ese gran local que puede verse en el relevamiento de Rönnow, contiguo al patio de servicio. En épocas recientes, probablemente a comienzos de este siglo, se construyó una pequeña casa en la que fué otrora entrada de carruajes; esto coincide con un dato que gentilmente me comunicó don Enrique Udaondo, quien recordaba haber visto, cuando niño, una enorme portada que daba a la calle Belgrano, más tarde desaparecida.

Los restantes detalles de la casa eran del tipo corriente durante el siglo XVIII: goznes o *alcayatas* de hierro forjado, que se traía en barras de Vizcaya; puertas de cuarterones; la baranda de la azotea que bordeaba el patio principal con complicado dibujo de *rulos*; los patios pavimentados con lajas; los escalones de gruesas piedras, etc.

LOS HABITANTES

Ya hemos dicho cómo vino el terreno con la primitiva casa a ser propiedad de don Pedro Medrano. Era éste un caballero español, nacido en 1740 en Navarrete, Castilla la Vieja; radicado en nuestro país desde muy joven, ocupó diversos cargos públicos, entre ellos el de Juez del Tribunal de Cuentas y Ministro Tesorero de la Real Hacienda durante la gobernación de Cevallos. De su matrimonio con doña Victoriana de Cabrera y Saavedra tuvo varios hijos, el mayor de los cuales, Mariano, llegó a ser Obispo de Buenos Aires. Otro de ellos, Eusebio, ingresó en la marina Española, combatiendo en Trafalgar. El tercero, Pedro, nacido en San Fernando de Maldonado, Uruguay, fué un distinguido jurisconsulto, actuando en el cabildo abierto del 22 de Mayo y en el congreso de Tucumán [6].

[6] ENRIQUE UDAONDO, *Diccionario Biográfico Colonial Argentino,* Buenos Aires, 1945.

A la muerte de Medrano, la propiedad pasó a manos del brigadier de ingenieros Bernardo Lecocq. Hijo de belga e irlandesa, había nacido en La Coruña, en 1734. En 1775 llegó al Río de la Plata, donde tuvo destacada actuación como técnico, especialmente en Montevideo y Colonia, en cuyas fortificaciones intervino activamente. En el Uruguay proyectó la fortificación de Santa Tecla, la reconstrucción del castillo de San Miguel, el primer faro para la isla de Flores, reparaciones en la fortaleza de Santa Teresa. En el Archivo General de la Nación se conserva un simpático plano proyectado por Lecocq para la capilla de San José de Canelones, que nos lo muestra como un discreto arquitecto. Falleció en Montevideo, en 1820 [7].

En 1801 fué designado Virrey del Río de la Plata don Joaquín Del Pino y Rosas, en merecido ascenso después de una larga carrera como militar y gobernante, en Orán, Barcelona, Navarra, Montevideo y Chile. Habiendo enviudado en 1780, casóse nuevamente tres años después con doña Rafaela de Vera y Pintado, dama de la aristocracia santafesina. Probablemente las habitaciones destinadas a los virreyes, dentro del Fuerte de Buenos Aires, no satisficieron a Del Pino, quien prefirió arrendar la casa que fuera de Medrano y Lecocq.

En ella habitó los tres años que duró su mandato, hasta su fallecimiento, acaecido en 1804. Su viuda continuó habitando la casona, y de allí arranca el apodo de "casa de la Virreina Vieja" con que se la conoció en adelante [8].

---

[7] MANUEL DE CASTRO Y LÓPEZ, *lecocq*, buenos aires, 1921
[8] ENRIQUE UDAONDO, *op. cit*

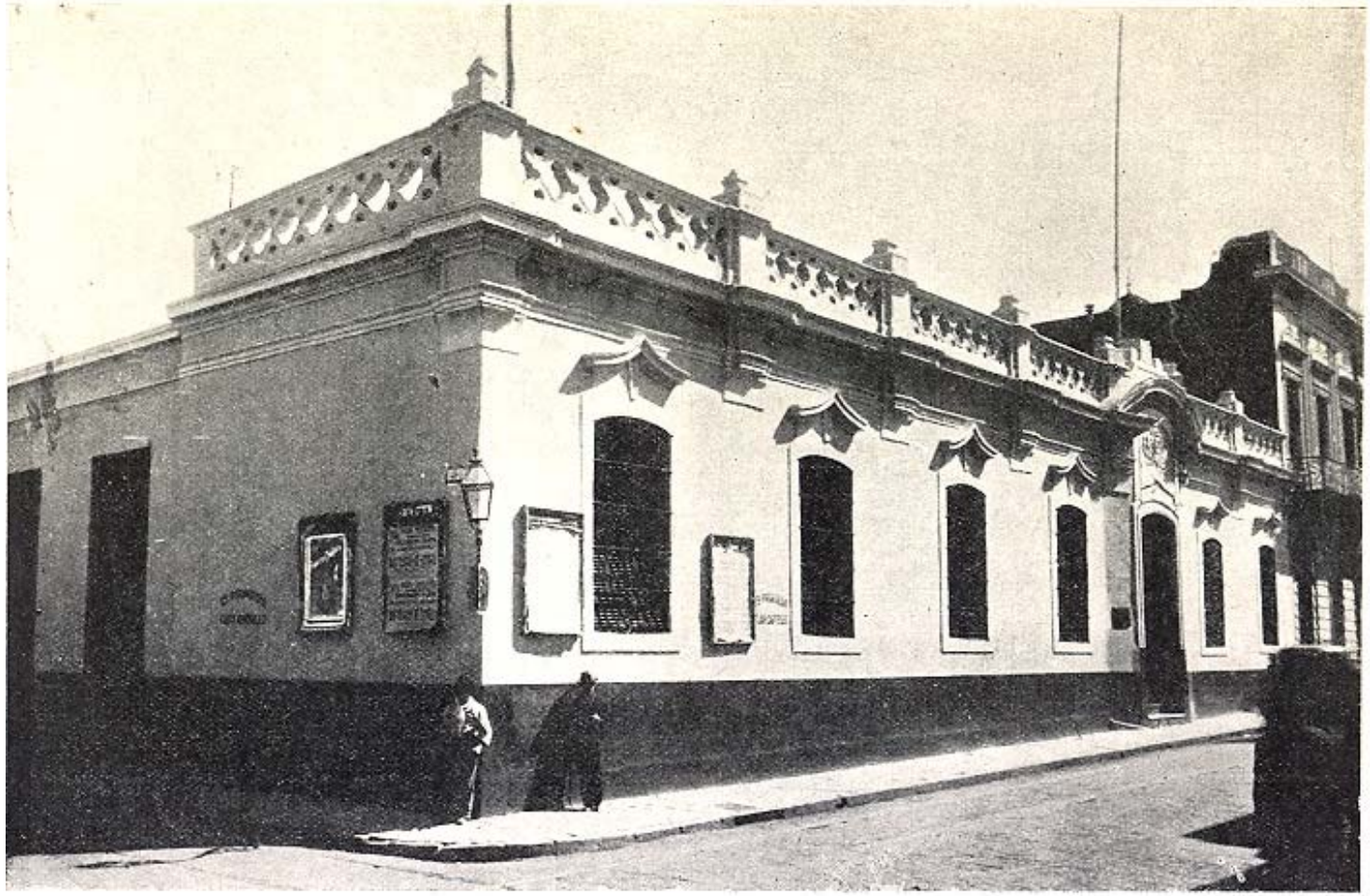
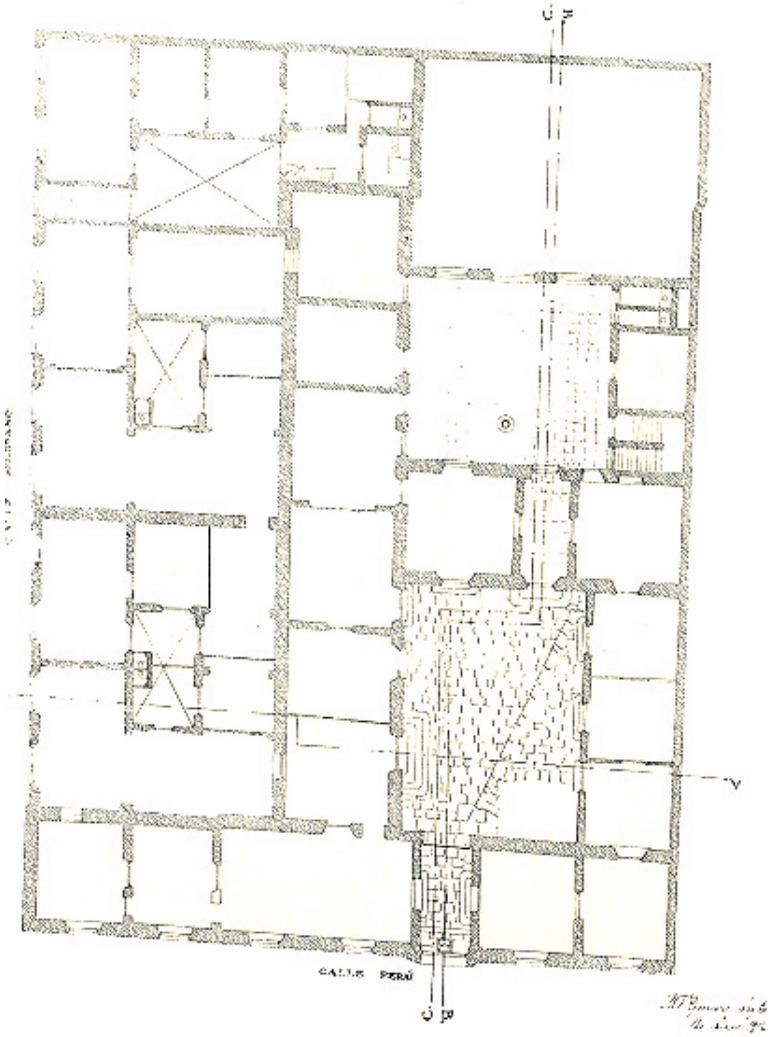


Fig. 1. — La casa de la Virreina; fotografía tomada pocos años antes de su demolición.

Fig. 2.—La casa de la Virreina. Fachada sobre la calle Perú.
(Relevamiento del Arq. M. F. Rönnow)

CASA DE LA VIRREYNA

CALLE PERÚ ESQ: BELGRANO



PLANTA DE LA CASA

Fig. 3. — Planta de la casa de la Virreina. (Relevamiento del Arq. M. F. Rönnow)

Fig. 4. — Corte longitudinal de la casa de la Virreina.
(Relevamiento del Arq. M. F. Rönnow)

Sin embargo, la tradición popular sigue llamándola "casa de la Virreina Vieja", equivocadamente, a la que fué de la familia de Márquez, hoy de Aldao, construida en 1711 y una de las pequeñas joyas del Santa Fe colonial que aún se mantiene.

Una de las hijas del Virrey, Juana Del Pino y Vera, se casó con Bernardino Rivadavia, y como ya hemos dicho que la virreina viuda continuó habitando la histórica casa hasta su fallecimiento, es lógico suponer que el noviazgo del más tarde Presidente de la Nación transcurriría en ella, vinculándose así la figura del patricio a la casa de Medrano.

En 1824 Francisco y Gregorio Lecocq, hijos del brigadier, vendieron la casa a José Joaquín Almeida, portugués, casado con doña Juana Crisós toma Cazón, a quien ya hemos citado. Esta señora falleció en 1843, ocho años después de su marido, y por disposición testamentaria instituyó una capellanía sobre la casa de la virreina, a favor de la Cofradía del Santísimo Rosario -como ya se ha dicho-, para que sus rentas o alquileres se dividiesen en cuatro partes: una para el hospital de mujeres, otra para el de hombres, la tercera para la Casa de Ejercicios, y la cuarta para que la citada Cofradía costease la misa de una todos los domingos y fiestas de guardar, más una función anual al Patriarca San José [9]. Sin embargo, parecería que sólo se hizo efectiva la parte que correspondía directamente a la Cofradía, pues ya dijimos que en 1909, cuando los 50 herederos de la familia Cazón resolvieron subastar la casa, sólo tuvieron que levantar la capellanía mencionada, pagando 10.000 pesos a la Cofradía del Santísimo Rosario. Nada se dice en el expediente testamentario de las otras tres partes.

Finalmente, ya en el último tercio del siglo pasado, la casa fué ocupada por la Legación de Portugal, viviendo en ella el Ministro de dicho país.

Luego se instaló allí el Montepío o Banco de Préstamos, hasta que por último se la dividió en varias casas, habitando en una de ellas el conocido historiador Rómulo Carbia. Los locales sobre la calle Belgrano se convirtieron en inquilinato, diluyéndose así en el anonimato la historia de sus ocupantes.

---

[9] CALZADILLA, *op. cit.*

UN ACONTECIMIENTO HISTÓRICO

Durante la segunda invasión inglesa la casa de la Virreina fué teatro de una de las acciones más sangrientas. Don Enrique Udaondo ya mencionó, en su folleto citado, los párrafos emocionantes de los actores que intervinieron directamente; voy a reproducirlos aquí por el interés que tienen para completar la historia de la casa.

Conocida es la maniobra envolvente que desplegaron las fuerzas del general Whitelocke, atacando a la ciudad por el norte, oeste y sur simultáneamente. Las tropas que lo hicieron por este último sector de la ciudad no consiguieron pasar más allá del templo de Santo Domingo, situado en la misma calle que pasaba por el costado de la casa de la Virreina. Acosados por los regimientos criollos y por el vecindario, se parapetaron en dicho templo y convento, y en las casas vecinas, entre ellas la de nuestra historia. Pero el contraataque porteño fué tan furioso que adquirió caracteres de carnicería. Así nos la dicen protagonistas principales de esos sucesos, como Saavedra y Martín Rodríguez.

El jefe del regimiento de Patricios, más tarde Presidente de la Primera Junta, se lució en esa acción, consiguiendo rendir y capturar al coronel Cadogan, segundo jefe del famoso regimiento inglés 71, hasta entonces *siempre vencedor, jamás vencido.* En sus Memorias, Saavedra describe así el combate: *El cuartel fué atacado por una gruesa columna que entró con un cañón a la cabeza por la esquina de la casa del finado Pedro Medrano, que la ocupa la señora virreina viuda del Excmo. Señor don Joaquín del Pino, la que no pasó de la calle Oruro, por haber sido completamente derrotada, habiéndose refugiado parte de esta columna en la casa de la referida señora Virreina y contiguas* .[10]

Martín Rodríguez, más explícito en los detalles, dice que *la división que emprendió su marcha por la calle de la Ranchería, no pudo llegar sino hasta la casa de la Virreina viuda, en*

[10] CORNELIO DE SAAVEDRA, *Memorias, Buenos Aires, 1910*

otro tiempo de Medrano; aunque la artillería avanzó hasta desembocar en la plazoleta de la Ranchería. De los que habían ganado la casa de la Virreina vieja, puede decirse que no escapó ninguno. Parece exagerado decir que por los caños de la azotea corría la sangre a la calle, pero así sucedió[11] .

El Deán Funes, aun cuando no actuó directamente, debió de recoger la tradición de boca de quienes tomaron parte en el sangriento combate, relatándola así: El teniente coronal Cádogan ganó la casa de la viuda Virreina doña Rafaela del Pino. Con un fuego bien conducido y sostenido hacía desde aqui una resistencia heroica al que por distintos ramales le dirigían las guarniciones patricias animadas de un coraje igual. Pero al fin, maltratado él mismo, y teniendo ya catorce muertos y treinta y cinco heridos, se rindió a discreción con 6 capitanes, 8 oficiales y más de 150 soldados [12].

De nada valió a la casa de la Virreina su belleza arquitectónica, el haber sido albergue de ilustres personajes, y teatro de históricos sucesos. Las necesidades imperiosas del progreso dieron por tierra con ella, como con tantos otros edificios del período colonial. Pero, al menos, el arquitecto que debió cumplir con esa tarea tuvo el acierto de recoger con su lápiz todos los planos y detalles que hoy nos permiten reconstruir con la imaginación una fastuosa residencia de aquellos tiempos de calzón corto y peluca, en que, bajo la apariencia de una vida frívola y ociosa, latían energías capaces de acciones épicas, como las relatadas, en las que se cimento la patria.

MARIO J. BUSCHIAZZO

[11] MARTÍN RODRÍGUEZ, *Memorias, Buenos Aires, 1910.*
[12] DEAN GREGORIO FUNES, *Ensayos de la historia civil de Buenos Aires, Tucumán y Paraguay, Buenos Aires*

RELACIONES DOCUMENTALES
EL PLANO DE UN HOSPITAL PARA SAN JUAN DE CUYO

Hace años me fué obsequiado un plano antiguo, sin documentación ni fecha alguna y de procedencia desconocida, relativo a un proyectado hospital para San Juan de Cuyo, que ignoro si llegó a ejecutarse. Está dibujado en tinta común, con pluma de ganso, sobre una hoja que mide 42 x 34 ctms.; por la clase del papel y el tipo de letra, es indudable que corresponde al siglo XIX, probablemente a mediados del mismo. No obstante la falta de toda documentación, el plano es de sumo interés por cuanto nos muestra una vez más la persistencia del tipo de hospital cruciforme, muy difundido en la España isabelina y en las posesiones hispanas de ultramar.

En tiempos de los Reyes Católicos era tan grande la emulación entre autoridades, obispos y grandes señores, para crear y mantener instituciones hospitalarias de toda índole, que llegó a producirse una verdadera anarquía, motivando un Real Decreto de 1499 que disponía unificar esas instituciones para su mejor administración y gobierno. A esta orden atribuye Lampérez y Romea la extinción de muchos pequeños hospitales e instituciones de beneficencia, y la creación de los grandes hospitales isabelinos de Santiago de Compostela (1501), Toledo (1504) y Granada (1511), en los que se distinguió el famoso arquitecto Enrique de Egas. Con ligeras variantes, en los tres aparece claramente acusada la solución de planta en forma de cruz, fusionando la iglesia con el hospital, esquema que se repitió en los hospitales *de* Valencia (1512) y Sevilla (1546) [1]

Aun cuando Lampérez creyó que se trataba de una creación típicamente española, hay noticia de antecedentes italianos, como los de Santa María Novella de

[1] VICENTE LAMPÉREZ Y ROMEA: *Arquitectura civil española de los siglos I al* XVIII. *2 vol., 1922,* vol II, p. 255-283

Florencia y el Hospital Mayor de Milán, citados por Diego Angulo[2]. Recientemente Erwin Walter Palm ha emitido la hipótesis de que acaso pudiera vincularse la creación de los hospitales [3] cruciformes españoles con el *Trattato d' Architettura* del Filarete, que data de 1460 aproximadamente, ya que en la Biblioteca Provincial de Valencia existe una copia de dicho tratado que se hizo expresamente para el rey Ferrante I, entre 1470 y 1490 s.

En América se repitió ese tipo de hospital, comenzando por el *de* S. Nicolás de Bari en Santo Domingo (1533-1552), al que le sucedieron un proyecto para Veracruz (1781), el de Guadalajara (1792), otro proyecto para Barinas, Venezuela (1787), y finalmente los hospitales de Santiago de Chile (1799) y Caracas (1801), todos ellos conocidos a través de la documentación conservada en el Archivo de Indias, lo que no quita que probablemente se hayan construido otros, que desconocemos.

El plano que publico representa un hospital netamente cruciforme, formando los brazos de la cruz cuatro grandes patios; la mitad izquierda del conjunto corresponde a varones, la otra a mujeres. La iglesia ocupa el eje principal y centro de la composición, con acceso directo desde la calle, y presbiterio octogonal al que convergen la nave única las dos grandes salas para enfermos, dos salas pequeñas para virulentos, la sacristía y una pequeña sala o tribuna para las religiosas. Dos grandes portadas con rejas separan el presbiterio de la salas para enfermos de tipo general, en tanto que los virulentos podían escuchar la misa a través de dos ventanas bajas, también con reja, encima de las cuales se ve un nicho para imágenes. Detrás de las salas para viruelas, aparecen otras dos más pequeñas para los atacados de gangrena.

La iglesia tiene adosados a su nave única, hacia el costado izquierdo, el cubo de la torre con escalera interior de acceso al coro y campanario, ropería y sacristía, y hacia el lado derecho, un local para la portera, ropería y la tribuna de las hermanas.

---

[2] DIEGO ANGULO IÑÍGUEZ: *Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias.* 2 carpetas. 4 tomos, Sevilla, 1933-1939. Estudio de los planos y de su documentación, tomo I, p. 115.
[3] ERWIN WALTER PALM: *Los Hospitales antiguos de La Española.* Santo Domingo, 1950, pp. 23-26.

La fachada, muy sencilla, muestra un cuerpo central rematado en frontis; la torre con una terminación en cupulín que denota persistencia de formas coloniales norteñas, y al otro lado, un cuerpo similar al primer cubo del campanario, techado en azotea con baranda, al parecer de madera. Este último elemento también aparece en la torre, lo que recuerda mucho a las iglesias limeñas. El presbiterio, octogonal, está cubierto exteriormente por techo de tejas, en ocho faldones, coronado por una liviana y transparente linternilla; interiormente, se ve una cúpula, probablemente encamonada, que recae sobre ocho columnas, colocadas de a dos en dos en cada lado del octógono.

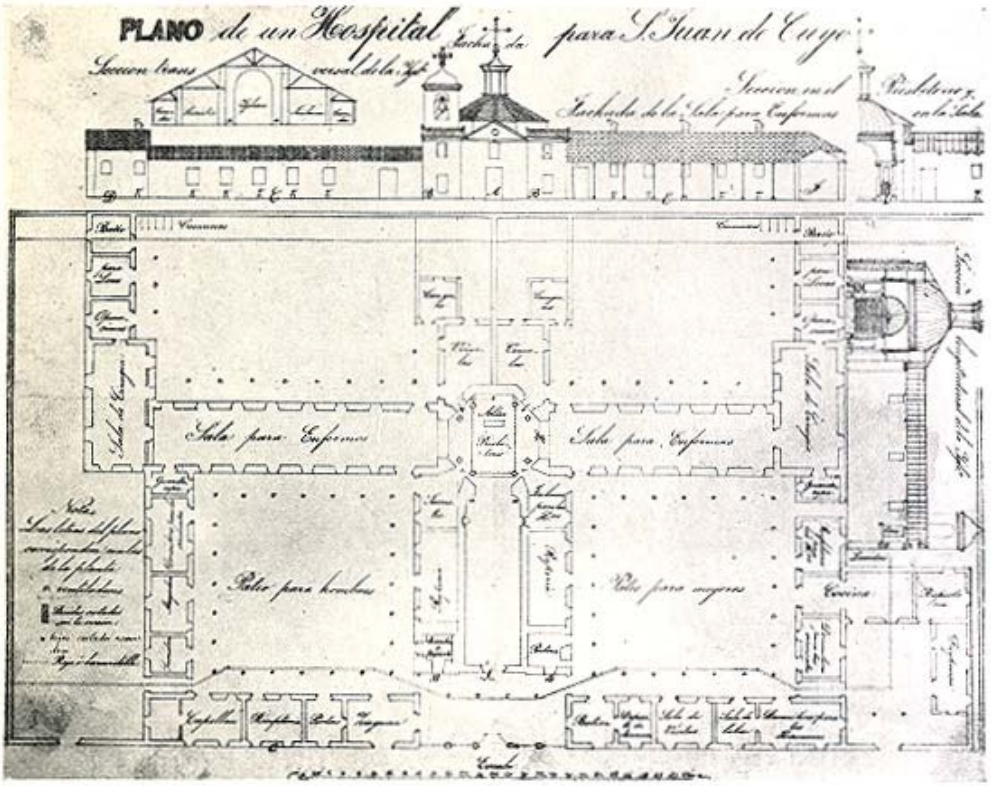
El primer patio, lado izquierdo, con galería perimetral, está cuadrado por el templo y la sala para enfermos, y en los otros dos lados por locales designados sucesivamente así: zaguán, portero, receptoría, capellán, sacristán, mayordomo, dormitorio para sirvientes y guardarropa. En el segundo patio están la sala de cirugía, operaciones, locos, baño y dos letrinas, llamadas *comunes* en aquellas épocas.

El primer patio del lado derecho tiene sucesivamente: botica, depósito de farmacia, sala de visitas, sala de laboratorio, dormitorio para las Hermanas, dormitorio de sirvientas, refectorio de las Hermanas y guardarropa. El segundo patio repite el mismo programa del lado izquierdo, o sea: sala para cirugía, operaciones, locas, baño y comunes. Adosadas a la edificación del primer patio, saliendo del rectángulo que forma el conjunto, se encuentran la cocina, repostería, despensa y lavadero. Las dos grandes salas para enfermos generales son distintas de tamaño, pues en tanto que la de varones mide 48 x 7 varas, la de mujeres mide 30 x 7 varas. En ambas, las ventanas están proyectadas a tres varas del suelo, con intención de aprovechar todo el muro para apoyar las camas. Debajo de cada ventana, a nivel terreno, se proyectó una ventilación como también en la cumbrera del tejado, tratando por este rudimentario sistema de establecer corrientes para renovación del aire.

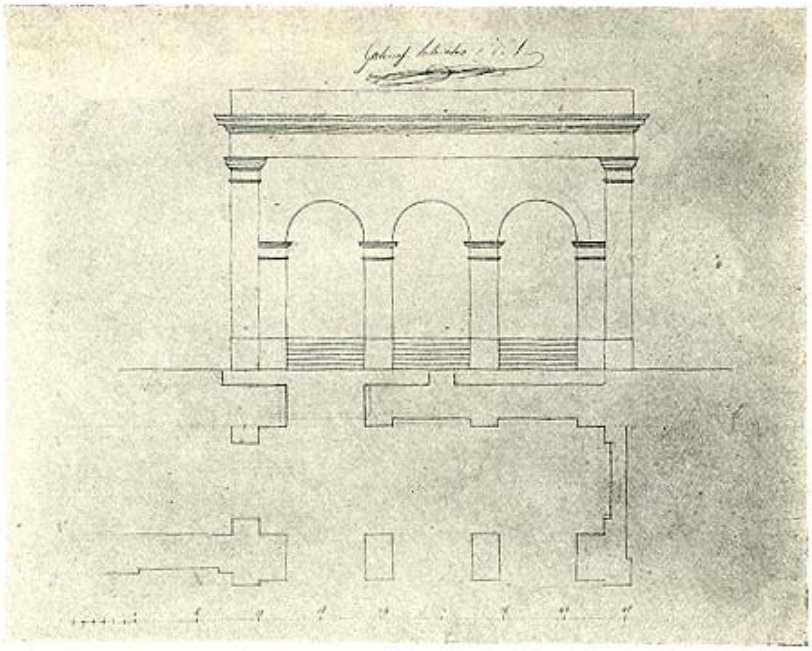
En síntesis, el curioso plano nos muestra un pequeño hospital provinciano, de tipo general, bastante completo para la época en que aproximadamente suponemos

que fué proyectado, y repitiendo una vez más la distribución cruciforme que en España y sus posesiones alcanzó carta de ciudadanía.

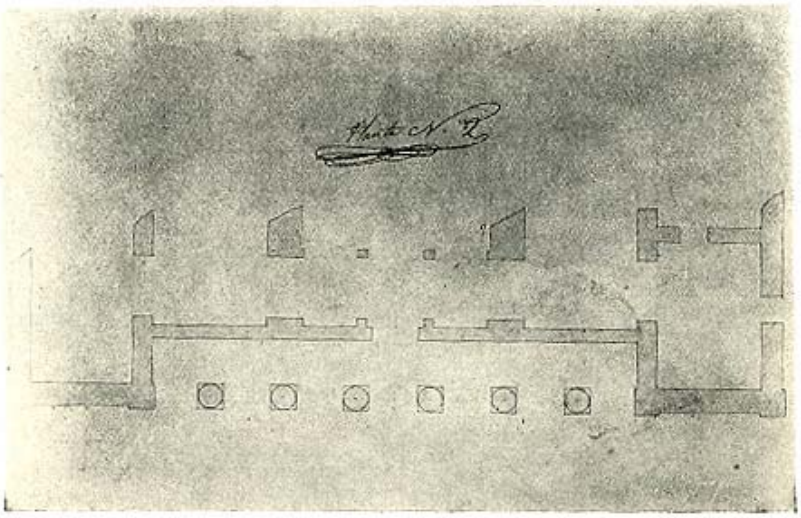
MARIO J. BUSCHIAZZO



Plano de un hospital para San Juan de Cuyo



Ing. P. Catelin. Anteproyecto de pórtico y entrada lateral para la Catedral de Buenos Aires



Ing. P. Catelin. Anteproyecto de pórtico para la Catedral de Buenos Aires

LA FACHADA DE LA CATEDRAL DE BUENOS AIRES

La Catedral de Buenos Aires es uno de los monumentos cuya historia ha sido más aclarada en los últimos años. Aquellas leyendas y patrañas de los planos traídos de París, su pórtico copiando al de la iglesia de la Magdalena, el escultor negro condenado a muerte e indultado luego de realizar los relieves del tímpano, etc., etc., han sido superadas, comprobándose la inexactitud de todas ellas [1]. No obstante, el hallazgo de nuevos documentos gráficos, me Permite hoy agregar más detalles a las investigaciones realizadas, que aun cuando no modifican lo publicado, contribuyen a su esclarecimiento. Se trata de un lote de diez planos, conservados en el archivo de la Dirección de Arquitectura de la Provincia de Buenos Aires, en La Plata, debidos con seguridad al ingeniero Próspero Catelin, pues uno de ellos lleva su firma, y la letra de los otros coincide con la de éste. Son estudios preliminares para la fachada, pórtico y escaleras, a saber: cuatro plantas del pórtico, dos de parte de la fachada lateral sobre la calle San Martín, un corte transversal del templo, una variante de escalera ovalada, el pórtico tal como llegó a ejecutarse, y tres detalles de la cornisa y tímpano.

Sabidas son las razones por las cuales el arquitecto Antonio Masella, autor de la Catedral, sólo proyectó la planta, manteniéndose en pie hasta 1778 la vieja fachada de la anterior Catedral, que se derrumbara parcialmente en 1752. El templo levantado por el arquitecto saboyano quedó en las condiciones en que nos los muestra el dibujo de R. J. Egiot[2] hasta 1821, en que Rivadavia, a la sazón ministro de Martín Rodríguez, contrató al ingeniero francés Próspero Catelin para realizar diversas obras, entre ellas la fachada de la Catedral. De acuerdo al gusto neoclásico

[1] MARIO J. BUSCHIAZZO: La Catedral de Buenos Aires, en II Congreso Internacional de Historia de América, Buenos Aires, 1938; MARIO J. BUSCHIAZZO: *La Catedral de Buenos Aires*, Buenos Aires, 1943; JOSÉ TORRE REVELLO: *La Catedral de Buenos Aires,* en Documentos de Arte Argentino publicados por la Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1947.

[2] GUILLERMO H. MOORES: *Estampas y vistas de la ciudad de Buenos Aires.* Buenos, Aires, 1946, p. 35.

imperante en esa época, Catelin proyectó un pórtico corintio, que por cierto no se aviene con la estructura del templo, de tres naves con capillas laterales, crucero con cúpula, profundo presbiterio, etc., que requería una fachada más española, del tipo de las de las catedrales de Lugo o Pamplona. El ancho enorme del templo trajo como consecuencia la necesidad de utilizar una solución dodecástila, de donde arranca otra leyenda de que se emplearon doce columnas para simbolizar a los apóstoles.

Pero por los planos que hoy damos a conocer, viene a saberse que Catelin no pensó en esta solución desde el primer momento, pues hay dos estudios de plantas, numeradas 2 y 3, que muestran la intención de hacer un pórtico exástilo, apretado entre dos cuerpos salientes. Como no he encontrado plano de la elevación, no sabemos si estos cuerpos estaban destinados a soportar torres, o iban a quedar simplemente como unos cubos. En el primer caso, el resultado hubiera sido una fachada parecida a la de San Sulpicio de París, obra de Servandoni. Las otras dos plantas muestran ya la solución que prevaleció definitivamente.

Otros planos de interés, dentro del lote a que nos referimos, son los que prueban la intención de hacer una galería sobre el costado del templo. Esa galería iba a tener más o menos el mismo aspecto que aun hoy conserva, pero los primeros tres arcos, a partir de la esquina de San Martín y Rivadavia, serían abiertos, formando una entrada lateral al templo, con acceso a éste a través de la primera capilla de la izquierda. Posteriormente se desistió de esa idea, manteniéndose el aspecto general de ese costado tal como aparece en los planos que comentamos, pero cegándose las arquerías. Ese pórtico lateral vino a transformarse, en definitiva, en la sacristía de la capilla de Nuestra Señora de la Paz y un pequeño depósito.

Los restantes planos no tienen mayor interés, pues son simples estudios de detalle y la planta de una escalera ovalada, que tampoco se ejecutó, haciéndose en su lugar dos escaleras de tramos rectos a cada costado del narthex.

MARIO J. BUSCHIAZZO

UNA ESCULTURA ATRIBUÍDA A JOSÉ FERREIRO

Con el hallazgo de la carta que a continuación damos a publicidad [1], tenemos noticia por primera vez de que desde Buenos Aires se haya encargado una escultura a un imaginero peninsular de cierto nombre.

Copia de la respuesta a la Instrucción q[u]e. remití al Estatuario D[o]n. José Ferreiro v[e]z[i]no. de la Ciu[da]d de Santiago p[ar]a. la echura de las dos Efigies q[u]e. se me han encargado p[ar]a. los S[eño]res. Diputados de la Congrega[cio]n. q[u]e. pretende erigirse en la Ciu[da]d de Buenos ai[re]s. en honra del Apostol [sic] Santiago Conforme a la q[u]e. p[ar]a. este efecto, me entregó el S[eñ]or. D[o]n. Josef Nuñez en 20 de N[oviemb]re de 1757.

Enterado de la Instrucción q[u]e. seme remitió p[o]r. d[o]n. Manuel Ramon Varela Capellan de los Correos Maritimos de S.M. p[ar]a. la construccion de las dos efigies del Santo Apostol q[u]e. le tie[n]e. comisionado los diputados de esta Congregacion de la Ciu[da]d. de B[ueno]s, ai[re]. digo: que la figura asentada en su silla p[ar]a. colocarse a la altura de las diez varas deve hacerse proporcionada al tamaño de diez quartartas [sic] p[ar]a. q[u]e. del cuerpo de la Iglesia represente el tamaño natural: q[u]e. deve ser gueca p[ar]a. aligerar su peso: Y la de a Caballo se hara con sus Moros, y trofeos necesarios arreglado todo ello a la mejor proporción p[ar]a. poder salir en Prosecion como asi mismo su anda correspondiente y todo ello mui gueco y ligero p[ar]a. la necesaria comodidad con sus ojos de Christal.

Su echura sera correspondiente a la echura de todas ellas doradas, y estofadas lo mejor q[u]e. permita el arte. Seran colocadas en sus caxones mui seguros y resguardadas de toda humedad como se necesita p[ar]a. su conduccion las q[u]e. entregare en la Ciu[da]d. de la Coruña, y alli manifestare p[ar]a. su reconocimiento a la Persona q[u]e p[ar]a. ello sea diputada: Y arreglando su ultimo costo p[ar]a. todo lo q[u]e. llebo referido, y con las circunstancias d[ic]has es la cantidad de catorce mil

[1] Debemos a nuestro amigo el Dr. José M. Mariluz Urquijo, el conocimiento de esta carta hallada por él en el Archivo General de la Nación.

rr[eale]s. de vellon, y en quanto a la brevedad, que se pide: digo q[u]e. siempre q[u]e. se determine en brebe el encargo de ellos servirán p[ar]a. la funcion del Santo Apostol del año de mil seteci[ent]os ochenta y nueve y lo firmo Santiago y marzo 2 de 1789 - Josef Ferreiro.

Es copia idéntica del original q[u]e. queda en mi poder a q[u]e. me remito.

MANUEL RAMON VARELA.

ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN: Sección Gobierno, Bulas Papales, 1641-1810, S. IX, C. 6, A. 7, nº 1.

José Ferreiro es una de las últimas personalidades de ese *viejo arte de la imaginería policromada que se resiste a morir* [2]. Gallego de origen, trabajó durante casi toda su vida en esa provincia, especialmente en Santiago de Compostela, ciudad que guarda aún sus mejores obras[3].

Fue discípulo del italiano Gambino y de él recibió la influencia del neoclasicismo cuyas fórmulas neutralizó la aún viviente tradición barroca española con su gusto por la policromía y su inclinación por la talla en madera. Colaboró con él hasta que una vez muerto éste le sucedió en el taller. A partir de 1775 su nombre se hace cada vez más conocido y con su fama aumentaron paralelamente los encargos de casi todos los grandes monasterios y ciudades de Galicia. Su taller resultó pequeño y con el tiempo necesitó tomar colaboradores cuya mano se hace

[2] MARÍA ELENA GÓMEZ MORENO: *Breve Historia de la Escultura Española,* segunda edición refundida y ampliada, Madrid, 1951, pág. 173.

[3] RAMÓN OTERO TOREE: *Un gran escultor del siglo* XVIII*: José Ferreiro,* en Archivo Español de Arte, publicación del Instituto Diego Velázquez, nº 93, Madrid, 1951, pp. 35-46. De este artículo hemos tomado los datos biográficos relativos a este escultor.

patente en obras como el retablo desaparecido de Francisco, de Betanzos, en el que repiten los tipos creados por el maestro.

Las más importantes de sus obras son: el Santiago ecuestre que corona el Palacio Rajoy, la Minerva de la Universidad, la Virgen del Carmen de la Enseñanza, las Santas Gertrudis y Escolástica de San Martín Pinario, los de las Carmelitas, todas en la ciudad de Santiago de Compostela.

Entre sus retablos se destacan, por su jerarquía, el de Sobrado de los Monjes, hoy deshecho y dispersas sus partes, y el del monasterio benedictino de Samos.

Su reputación, que, como ya anotamos, fue grande entre sus contemporáneos y provincianos, llegó a esta ciudad traída sin duda por los muchos gallegos que aquí se instalaron y que se habían reunido en una hermandad bajo el patrocinio del Apóstol Santiago.

Tenía su sede en la iglesia de San Ignacio, donde hacían celebrar cultos especiales. Aunque no sabemos si existía ya con anterioridad a la expulsión de los jesuitas, podemos afirmar que en 1757 estaba en formación; que después del extrañamiento de esos religiosos, pidieron colocar la imagen patronal en lugar de la de San Ignacio y que, por último, se le dedicó un altar en el crucero, cuyo retablo, terminado en 1795, fue ejecutado por el tallista y escultor Juan Antonio Gaspar Hernández [4]

El documento hallado es una copia de la carta enviada por José Ferreiro a Manuel Ramón Varela en 1789, en la que establece las condiciones para hacer dos imágenes de Santiago [5]. Una de ellas, de tamaño mayor que el natural, sería destinada al retablo de dicha cofradía; la otra, ecuestre, era destinada a las procesiones y representaría al santo en su aparición durante la batalla de Clavijo. Ambas serían policromadas, estofadas y convenientemente embaladas para su envío desde el puerto de La Coruña. El costo de estas efigies ascendería a catorce

---

[4] ANTRO L. RIBERA y HÉCTOR SCHENONE: *Tallistas y Escultores del Buenos Aires colonial, El Maestro Juan Antonio Hernández,* en Revista de la Universidad de Buenos Aires, cuarta época, año II, nº 5, Buenos Aires, 1948.

[5] Ibíd. *El Arte de la Imaginería en el Río de la Plata,* publicación del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Buenos Aires, 1948, pág. 175, fig. 93. DOCUMENTOS DE ARTE ARGENTINO: *El Templo de San Ignacio,* Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes, Cuaderno XXII, Buenos Aires, 1947, lám. XXXVII.
El autor del prólogo, Sr. José León Pagano, da a esta imagen como procedente de las Misiones Jesuíticas, Cf. pág. 24.

mil reales de vellón.

En el viejo templo de San Ignacio existe aún el retablo y la imagen [6] de aquella desaparecida hermandad. Esta última concuerda estilísticamente con la producción de José Ferreiro, pudiéndose suponer con fundamento que sea ella la escultura encargada a pesar de que aún no se ha hallado el documento que lo pruebe. Es sednete, de tamaño mayor, hueca y estofada como se establecía en las condiciones enviadas por el artista gallego.

Examinándola más detenidamente se puede constatar que la factura presenta similitudes tales que permiten fundar con mayor certeza nuestra opinión. Así, la cabeza maciza, de rostro ancho y facciones vulgares, recuerda mucho a la de San Francisco, de La Coruña [7]y al San José, del Carmen de Santiago de Compostela [8] Las manos concuerdan en su actitud y conformación con las de Ntra. Sra. del Carmen, de la Enseñanza [9] y las de San José y Santa Teresa [10].

Las telas cuyos pliegues son *muy aristados y achanflanados,* han sido estofadas finamente sobre rojo y verde, terminadas con una cenefa dorada y en relieve con motivos de hojas idénticas a las que se pueden ver en casi todas las imágenes citadas. La esclavina es dorada y también con adornos en relieve entre los cuales se pueden ver dos medallas con los mapas de España y América del Sud.

HÉCTOR SCHENONE

[6] Se encuentra en el retablo mayor de la iglesia de San Francisco. CF. RAMÓN OTERO TUÑEZ: *opus cit., lám. VI.*
[7] RAMÓN OTERO TUÑEZ: *opus cit.,* lám. II.
[8] RAMÓN OTERO TUÑEZ: *opus cit.,* lám. I.
[9] Se encuentran en la iglesia del Carmen de Arriba de Santiago de Compostela, CF. RAMÓN OTERO TUÑEZ: opus *cit.,* lám. 10.
[10] RAMÓN OTERO TUÑEZ: *opus cit.,* pág. 38.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

PÁL KELEMEN: *Baroque and Rococó in Latin America.* XVI. pp. + 302 pp. + 192 pp. de ill, in-4º The MacMillán Company, New York, 1951.

Con este libro magnífico, completa Pál Kelemen su visión de la América comenzada años atrás con la publicación de los dos tomos sobre *Medieval American Art.* La obra que hoy comentamos es un nuevo y valioso aporte al estudio del arte español y lusitano en tierras de América, no sólo por su texto sino también, y acaso más, por la extraordinaria cantidad de reproducciones fotográficas, muchas de ellas de monumentos desconocidos. Kelemen, acompañado de su señora, que es la autora de muchas de las fotografías reproducidas, ha recorrido personalmente todo el continente, llegando hasta sitios apartados de las rutas corrientes, lo que le ha permitido recoger gran cantidad de material inédito, y probar una vez más que nuestro continente continúa siendo campo fértil y virgen para las investigaciones artísticas.

En el prólogo Pál Kelemen dedica entusiastas párrafos, teñidos de nostálgica tristeza, a la Europa barroca de la primera pre-guerra mundial, último resto de una época de grandeza que sería luego desplazada por *la era del hombre común.* Y es este conocimiento y amor por el arte barroco europeo lo que hace más simpática la posición de Kelemen, quien sostiene que *el arte colonial en Hispano-América está lejos de ser un mero trasplante de formas españolas a un nuevo mundo; surgió de la unión de dos civilizaciones que en muchos aspectos eran la antítesis una de otra.*

A continuación vienen 15 capítulos, en los que, sin seguir un orden o método preciso, el autor toca aquellos aspectos a su juicio más relevantes. Se titulan: la escena colonial; el clima artístico; catedrales; Cristo en el Nuevo Mundo; Colombia colonial; algunas joyas mexicanas; personajes del drama religioso; el barroco de la zona de los temblores; escultores quiteños; el Perú virreinal, del Cuzco al Atlántico; pintores *desconocidos; el esplendor de los órganos coloniales; rococó en el Brasil; el lenguaje de* los tallistas. Una bibliografía copiosa, con 251 fichas y la mención de la correspondencia cruzada con los principales investigadores de esta especialidad, prueban la honestidad intelectual del autor y la actualidad de sus informaciones.

En el excelente capítulo dedicado a las catedrales, anotamos algunos pequeños deslices, que conviene rectificar. Así, la actuación de González Merguelte en la catedral de Sucre no pasa de ser una tradición, que ni Wethey, ni Schenone, ni el suscriptor hemos podido corroborar

documentalmente en los archivos de dicha ciudad. Merguelte no regresó a Bolivia después de trasladarse a Córdoba, falleciendo en esta ciudad, entre 1707 y 1713. También debe descartarse la actuación del Hermano Prímoli en la catedral, pues es sabido que este arquitecto jesuita jamás trabajó en Córdoba.

El Niño Jesús de la iglesia de San Juan en Juli no es aymara; tan solo lo son las vestimentas y el gorro que los indios le han colocado, probablemente en épocas recientes.

La dificultad que supone escribir en inglés sobre un tema tan especializado, ha obligado al autor a usar ciertas palabras apartándose de su exacto sentido. Así, ante la carencia de una traducción inglesa para la *espadaña,* como para el imafronte, ha optado por dar a ambas el mismo significado, usando la primera de ellas como definitoria del motivo barroco que se levanta por encima de la cornisa terminal de ciertos edificios.

Un aspecto interesantísimo y valioso de este libro es la publicación, en un apéndice dice gráfico, de aquellos edificios, esculturas o grabados que han servido de fuente de inspiración para obras americanas, especialmente los grabados flamencos. Sin embargo, al hablar de las capillas abiertas y sus posibles antecedentes europeos, se refiere a cierto *grabado de un libro flamenco donde aparecen peregrinos arrodillados delante de una estructura con tres arcos, que parece una capilla abierta,* omitiendo su reproducción. Es lástima esto, pues se trata de un antecedente muy valioso para el estudio de lo que consideramos una de las creaciones más americanas de la arquitectura colonial.

Es curioso anotar que Pál Kelemen, que se declara partidario del valor americano de las formas virreinales, clasifica al Sagrario de México como churrigueresco, cuando se le tiene corrientemente por una expresión netamente mexicana y una de las creaciones más originales de dicho país. Anotemos, de paso, que García Bellido ha probado terminantemente que Churriguera era madrileño, y no salmantino o catalán.

Una pequeña confusión se desliza al autor al referirse a Antonelli, pues confunde a Juan Bautista, nativo de Gaeteo, en la Romaña italiana y no Rumania, que no vino a América, con su hermano Bautista, que efectivamente intervino en las fortificaciones de La Habana, San Juan de Ulúa y otras. Este mismo Bautista Antonelli, es quien dió su opinión en el sonado pleito sobre el emplazamiento de Guatemala Antigua, pero no intervino en el trazado, que se hizo de acuerdo a las Leyes de Indias, según la información recogida por el cronista Fuentes y Guzmán en su *Recordación florida.*

El capítulo sobre imaginería quiteña es de los mejores del libro, pues en lugar de repetir los consabidos lugares comunes sobre ciertos imagineros, trae las pruebas documentales y gráficas de varios de ellos, y sus atribuciones, publicando por primera vez las firmas de Caspicara y Legarda. Asimismo destacaremos el mérito de publicar las esculturas de la Virgen del Apocalipsis, tema

tratado frecuentemente en pintura (véase M. Toussaint, *El Arte en México,* p. 255 y A. Velázquez Chávez, *Tres siglos de pintura colonial mexicana,* pp. 121 y 135), pero casi desconocido en escultura, hasta la aparición del libro de Kélemen.

Con acertado criterio, no se hace eco el autor de aquello de que José Kondori fue el escultor de la fachada de San Lorenzo de Potosí. Esa atribución no pasa de una tradición lugareña sin mayor fundamento, recogida por Luis Subieta Sagárnaga y divulgada por Angel Guido, que Kelemen rechaza por carecer de toda documentación seria.

Dos pequeñas correcciones en temas argentinos: el púlpito de Jujuy está en la Catedral y no en la Capilla del Rosario, y los establecimientos jesuíticos de Córdoba no fueron *reducciones para indios convertidos,* sino fundaciones agrícola-ganaderas, *estancias* en cuyas faenas se empleaban negros esclavos.

Al juzgar al pintor potosino Melchor Pérez de Holguín, si bien recoge lo del albinismo y el posible aprendizaje con Murillo, dos fantasías que echó a rodar Cecilia Guzmán de Rojas, coloca atinadamente la obra de dicho pintor dentro de un plano provinciano destacado, sin darle el desmedido énfasis que algunos críticos de exaltado nacionalismo han pretendido otorgarle.

El antecedente de grabados flamencos para muchos de los cuadros coloniales es tema que ya había abordado Diego Angulo (véase ANALES nº 2), y que se enriquece sobremanera en la obra de Kelemen, quien publica varias láminas de Martín de Vos, Sadeler, Van Diepenboek, Durero y las obras americanas por ellos inspiradas.

Al estudiar el *altar de oro,* de San José de Panamá, que es simplemente uno de tantos altares barrocos dorados a la hoja, hace notar el autor el parecido que tiene con el altar mayor de la iglesia de Magdalena Vieja, en Lima, observación muy feliz que abre una serie de perspectivas acerca de las influencias que pudieron haber entre los diversos centros ubicados en la costa del Pacífico.

En suma, este libro viene a enriquecer notablemente la bibliografía sobre arte español en América, aportando una literatura perfectamente al día, nuevos enfoques y una gran cantidad de documentación gráfica nueva, admirablemente impresa en los talleres de MacMillán.

MARIO J. BUSCHIAZZO

ELIZABETH WILDER WEISMANN: *México in Sculpture.* 224 pp. + 167 ill., in-8, Harvard University Press, Cambridge, 1950.

Entre los investigadores dedicados al estudio del arte americano, se sabía que desde hacía años Elizabeth Wilder estaba preparando un libro sobre escultura mexicana, gracias a una beca de la Fundación Guggenheim. Como es lógico, se esperaba su aparición con sumo interés, en primer lugar por el tema, relativamente poco explorado, y luego porque la conocida severidad de la-autora en sus juicios sobre la producción ajena exigían de ella una obra de superación. En tal sentido debemos confesar que, sin desconocer los méritos que hay en este libro, no ha alcanzado el nivel que se aguardaba, puesto que no agrega aportes fundamentales a los estudios conocidos.

El texto comenta 167 ilustraciones, agrupadas según un orden más o menos cronológico, pero sin que se alcance a ver una vertebración u organización clara, pues indistintamente se refiere a cruces de atrios, imágenes de bulto, relieves aplicados a la arquitectura, retablos o imaginería popular. En general, la autora ha acentuado su estudio sobre la escultura arquitectónica. En algunas ocasiones, el material elegido es algo muy divulgado, como por ejemplo las portadas de Yecapixtla, Acolman, Yuririapúndaro o Cuitzeo; en otros, tras nuevos ejemplos de discreto interés, como los escudos de Carlos V en la capilla real de Tlaxcala, la piedra fechada de Tecamachalco, o ciertas gárgolas de Querétaro y Yucatán.

En la selección de temas, la autora prefirió dejar de lado muchas esculturas exentas, retablos y sillerías de coro, de positivo valor artístico, para incluir en cambio imaginería de tipo popular, tan abundante en toda la América española. Obsérvase también la escasa importancia que ha dado la señora Weismann al análisis del debatido tema de los aportes indígenas, que preocupa tanto a los investigadores sudamericanos como a los del norte, entre éstos especialmente a Wethey y Neumeyer. Las láminas van acompañadas de un texto de carácter más bien literario que crítico; mayor valor tienen, a mi juicio, las notas agregadas al final del libro, donde el lector podrá encontrar muchas fuentes de información y datos de positivo interés. La bibliografía recopilada es muy completa.

No obstante tratarse de un libro que viene a enriquecer nuestro conocimiento del período artístico colonial, aportando algunas novedades, creo que sigue aún sin solucionar el problema fundamental de la escultura mexicana. Me refiero al desequilibrio que hay entre la arquitectura y pintura por un lado, y la escultura por otro. A través de los estudios de Romero de Terreros, Toussaint, Moreno Villa, y ahora Elizabeth Wilder, se advierte la dificultad con que tropiezan los investigadores para encontrar esculturas de bulto, tallas en piedra o madera de figuras aisladas, relieves policromados, etc. En cambio, cuando se analizan la arquitectura o la pintura, asombra la

densidad de su producción, tanto en cantidad cuanto en calidad; nadie puede desconocer el absoluto predominio que en estos aspectos tuvo México sobre el resto de América. Pero al juzgar la escultura, obsérvase de inmediato una diferencia, traducida no sólo en una menor cantidad, sino en el valor mismo de las obras. Es curioso que un país que produjo arquitectos como Guerrero Torres y Lorenzo Rodríguez, o pintores como los Echave y López de Arteaga, no resista el paralelo con Guatemala o Quito, que tuvieron escultores de la talla de Quirio Cataño, Alonso de la Paz, Caspicara o Legarda.

Indudablemente se ha adelantado mucho en el estudio de la escultura virreinal mexicana; bástenos recordar que durante muchos años sólo se contó con los folletos de Romero de Terreros o las escasas noticias que nos suministraba el librito de Revilla. Los trabajos recientes de Toussaint, Moreno Villa, y ahora la obra que comentamos, han ampliado considerablemente el campo, pero seguimos esperando una labor de conjunto que clasifique y analice orgánicamente toda la producción escultórica, acaso revelando obras que todavía hoy desconocemos, lo que permitirá en definitiva saber si es que realmente hubo tal desequilibrio entre las artes mayores, o era simplemente falta de interés por el tema.

MARIO J. BUSCHIAZZO

GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO: *El Arte Español en sus Estilos y en sus Formas.* Ediciones Omega, S.A., Casanova 220, Barcelona [1949]. 102 págs. ilustradas + 300 ilustraciones.

Gaya Nuño, autor de agudos como sabrosos trabajos, ha conseguido en el presente evadirse de la trillada repetición que generalmente lleva consigo una obra en la que se pasa revista en forma general a todo el panorama del arte hispánico.

Debemos destacar por su interés el primer capítulo, dedicado a demostrar que no hay un estilo español en el sentido que se da corrientemente a dichos términos, sino *una sucesión de estilos. Si un estilo español existe, dice* el autor, *será estilo de vivir, estilo de actuar y comportarse.*

Agrega que *el arte español es cosa viva.* Lo es a través de su arquitectura tan variada y múltiple como lo son las distintas regiones que forman el país; a través de su escultura, barroca y anticlásica por antonomasia, de su pintura realista.

Demuestra cómo el pueblo hispánico *se agarra no a los purismos sino a sus herencias, a sus*

estilizaciones y barroquismos, y que por ese camino los españoles fueron *capaces de crear hechos artísticos de verdadera originalidad.*

Dedica los siguientes capítulos a repasar los distintos estilos que se sucedieron en la península, desde el visigótico hasta el neoclásico, interesando al lector, dando las generalidades fundamentales, los signos característicos, en una manera fluida, que hace agradable la lectura.

Debemos destacar que la presentación de las láminas es uno de los grandes aciertos de esta obra por lo claras, nítidas y bien impresas como por el inteligente criterio seguido en su elección. Como visión cinematográfica pasa ante los ojos cuanto ha producido España a través de los siglos, vivificando la casa, el palacio, el templo, el hombre y los santos.

HÉCTOR SCHENONE

BRUNO ZEVI: *Storia dell'architettura moderna.* 788 pp. + 76 pp. ill.; edición Einaudi, in-8, Turín, 1950.

Esta nueva obra del brillante y joven profesor italiano, viene a enriquecer de modo notable la bibliografía sobre la arquitectura contemporánea, tan escasa hasta no hace muchos años. Así como antes debíamos conformarnos con la búsqueda de documentación puramente gráfica en las revistas, o con libros de concepción pueril como el de Malkiel-Jirmousky, contamos ahora con una abundante producción, entre la que sobresalen las obras de Platz, Behrendt, Richards, Giedion, Whittick, y ahora Zevi.

Doce densos capítulos, no siempre de igual valor, forman el texto del libro. Los más medulares son, a nuestro juicio, aquellos dedicados a la primera edad de la arquitectura moderna, los maestros del período racionalista, y la evolución del pensamiento arquitectónico. En cambio, no alcanza igual nivel el capítulo dedicado al movimiento modernista italiano, al que por disculpables razones patrióticas se ha dado desmedida importancia, cuando es bien conocida la escasa participación que ha tenido Italia en el desarrollo de la arquitectura moderna, sobre todo en comparación con países como Alemania, Francia e Inglaterra.

Una abundante cantidad de reproducciones gráficas, con planos intercalados en el texto, contribuye a hacer de este libro una verdadera enciclopedia del movimiento moderno. La bibliografía final, dividida en capítulos similares a los del texto, es exhaustiva y constituye un

modelo en su género, de suma utilidad para profesores e investigadores. Finalmente, un cuadro cronológico registra los principales acontecimientos artísticos, científicos o industriales, vinculados con el génesis y desarrollo de la arquitectura moderna, a partir de la aparición de la silla Windsor, en 1725. Este mismo cuadro, menos completo, había sido ya publicado por Zevi en su *Verso un'architettura orgánica,* y en la edición inglesa de esta misma obra.

Después de ese magnífico libro que es *Saper vedere l'architettura,* de tono francamente polémico, parecería que Bruno Zevi ha querido presentar una obra más reposada, vertebral, dejando de lado el brillo dialéctico de aquel libro citado, gracias al cual alcanzó tan rápida fama. Aquí vuelve a los cauces tradicionales del historicismo crociano, llevando el desarrollo en forma de espiral ininterrumpida y cuidando consta teniente de no caer en el equívoco biológico, hoy superado, de los períodos históricos que nacen, crecen y decaen.

No es posible, por razones de espacio, que entremos en el desmenuzamiento ana lítico de toda la obra, pero de la visión integral de la misma se destacan dos notas dominantes, que fijan la posición estético-crítica del autor. En primer lugar, se observe claramente el propósito de vincular de modo definitivo la arquitectura con el urbanismo, que corrían hasta ahora por cauces paralelos pero separados. La maestría con qui Zevi prolonga y vincula la producción aislada de cada arquitecto con la integración urbana que supone la suma de esos factores aparentemente dispersos, y la forma precisa con que prueba la coincidencia de la evolución de los conceptos planificadores coz los períodos de la arquitectura moderna, dan sobrada razón al autor. El considerar i los monumentos arquitectónicos aisladamente, como una manifestación de las artes figurativas, prescindiendo del espacio o del ambiente que los rodea y del conjunto qui constituyen, es sencillamente una visión anacrónica. Estimar al urbanismo tan sólo como un proceso depurador, que vendría a poner orden y disciplina en el caos constituido por una suma de pequeños errores, es inaceptable. Precisamente una de las idea más interesantes desarrolladas por Zevi durante las conferencias que diera en nuestra Facultad, fue la de vincular a los edificios con ciertos factores, climas y aspectos urbanos que determinan las características esenciales de la arquitectura, en lugar de su poner a la urbe solamente como una integración caótica y a posteriori de pequeño elementos con cuyo nacimiento poco o nada tendría que ver.

La otra nota dominante del libro de Zevi es la de enfrentar decididamente a la arquitectura racionalista con la orgánica, o, acaso más propiamente, considerar a aquella como una primera etapa de formación, hoy superada por la producción artística di ciertos arquitectos nórdicos, o por la escuela de Frank Lloyd Wright y sus discípulos El tema es en estos momentos motivo de ardua polémica, encabezada por Sartoris quien defiende la posición contraria, es decir, aquella que ve en el racionalismo purista una nueva forma de poética arquitectónica. Para Zevi la etapa de

l'esprit nouveau constituyó un período de contrición, una depuración necesaria para romper con los estilismos y crear lo que él llama *la moderna lingüística arquitectónica;* conseguida ésta la necesidad de humanizar a la arquitectura ha llevado a la creación de las forma orgánicas, donde el color, los materiales regionales, las pequeñas concesiones domésticas el libre albedrío artístico, quitan dureza *a la máquina para vivir* de Le Corbusier y continuadores. Desde luego, nos concretamos a señalar la posición del autor en tan complejo problema; para quienes deseen conocer el enfoque opuesto, nos remitimos al artículo de Alberto Sartoris titulado: *¿Arquitectura funcional o arquitectura orgánica?,* en CUADERNOS HISPANO-AMERICANOS, nº 20, Madrid, marzo-abril *de* 1951.

MARIO J. BUSCHIAZZO

INSISTIENDO SOBRE UNA CRÍTICA BIBLIOGRÁFICA

En el número 2 de estos ANALES publicamos una reseña bibliográfica en la que poníamos de manifiesto, en forma sucinta, nuestra opinión acerca de algunos de los conceptos emitidos por el arquitecto Noel en un breve prólogo que antecedía el *Catálogo de la Exposición de Tallas Ibero-Americanas,* que organizó en el Salón Kraft, el Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades, el año 1949.

A raíz de dicha nota, el arquitecto Noel envió al vicepresidente de ese Instituto, señor Enrique de Gandía, una carta fechada en 5 de junio de 1950, que apareció en el segundo Boletín de dicha Institución.

Creemos conveniente aclarar que en ningún momento hemos tomado el mencionado prólogo como un estudio exhaustivo de la imaginería hispánica y americana, ya que bien sabemos cuán conocedor es de la materia el arquitecto Noel. Nuestra opinión fue expresada, por ello, en forma similar, es decir, brevemente.

Sin embargo, la manera cómo el señor Presidente de la Academia Nacional de Bellas Artes ha redactado la carta publicada por el Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades, tangencial unas veces, algo ambigua y forzada en los razonamientos otras, nos obliga a insistir sobre el tema, no sin recordar de paso aquello de que a pequeñas causas grandes efectos.

1) La producción escultórica española toma durante el siglo XV características por el influjo poderoso de artistas que desde Flandes y el Rhin bajan a la Península para trabajar la madera y la piedra, fenómeno explicable según Angulo por *las intensas relaciones de los puertos de Castilla con los Países Bajos, por donde la importación de obras de arte se hacía también en gran escala, corno por el contacto continuo de los cabildos de las grandes catedrales con el arte del alto* Rhin y *de las regiones limítrofes con motivo de los Concilios de Basilea* y *Costana, que entre sí comprenden toda la primera mitad de la centuria* [1].

La importación de pinturas y esculturas nórdicas fue tan intensa y de tan alta calidad que, como apunta el marqués de Lozoya, España se convirtió en un verdadero museo de arte flamenco[2]. Son dignos de mención por su jerarquía artística los retablos de la Colegiata de Covarrubias (provincia de Burgos), el de San Antonio el Real, en Segovia; el de San Juan, en el templo del Salvador, en Valladolid; el de los Salazar, en Santa Clara de Tordesillas (provincia de

[1] DIEGO ANGULO IÑÍGUEZ, Capítulos relativos a España en la obra de Hans Stegman*: La Escultura en Occidente.* Editorial Labor S. A., Barcelona-Buenos Aires, 1926, pág. 147.

[2] MARQUÉS DE LOZOYA: *Historia del Arte Hispánico.* Salvat Editores S. A., Barcelona-Buenos Aires, 1940, tomo tercero, pág. 181.

Valladolid); el de la Buena Mañana, en San Gil, y el de San Lesmes, en Burgos.

Los principales centros artísticos de esta segunda mitad del siglo XV son: Burgos, Toledo y Sevilla, ciudades que ven florecer nuevamente el arte de Castilla, que pasa a ocupar un plano prominente, mientras decae, en cierto modo, el de Levante, tan próspero años atrás.

Siguiendo la tradicional inclinación a utilizar con preferencia la madera, esos maestros nórdicos levantarán los más grandiosos retablos conocidos, entre los que sobresalen los de las catedrales de Toledo y Sevilla. Este último, *el mayor del mundo, es el último de los retablos góticos castellanos* [3] y a su vez *el más viejo de esta serie... que avanza hasta lo plateresco y lo barroco*[4]. Le siguen cronológicamente los de Toledo, Oviedo y Lequeitio.

Como establece María, Elena Gómez-Moreno, cuya cita hemos reproducido, la obra de Dancart está comprendida dentro de esa corriente castellana, de ese conjunto de artistas que sembró de retablos tallados una zona tan vasta que comprende desde el país vasco hasta Andalucía y con los cuales está fuertemente unido el citado maestro, por razones formales más que con otros de la misma procedencia que ya habían trabajado años antes en la *región* catalana.

En ello están de acuerdo los autores consultados, cuya autoridad en la materia es desde luego indiscutible, como ser Elías Tormo [5], Gómez-Moreno [6], Angulo Iñíguez [7], Marqués de Lozoya [8], María Elena Gómez-Moreno [9], Agapito y Revilla [10], Mayer [11], Serrano Fategati[12] , Lamben [13] y otros. Ninguno de estos autores relaciona a Dancart con el arte de Cataluña; a ellos remito al lector.

Por otra parte, no hay documentación alguna que pruebe el juicio del arquitecto Noel. Las Actas Capitulares del Cabildo catedralicio sevillano establecen sí, que en 1480 Dancart se había ausentado de Sevilla efectuando un viaje, que no debe haber sido tan largo como pretende Ceán, en cuya opinión se basa Noel, ya que en 1479 se le abona parte de las sillas del coro y en 1481 su salario de carpintero mayor y se le encarga haga traer maderas desde Flandes. En 1482, el Cabildo

---

[3] MARÍA ELENA GÓMEZ MORENO: *Breve Historia de la Escultura Española.* Segunda edición refundida y ampliada, Editorial Dossat, S. A., Madrid, 1951, pág. 67.

[4] MARQUÉS DE LOZOYA: *Opus cit.,* pág. 192.

[5] ELÍAS TORMO: *Lequeitio,* en Boletín de la Sociedad Española de Excursiones

[6] MANUEL GÓMEZ MORENO: *El retablo Mayor de la Catedral de Oviedo,* en Archivo Español de Arte, tomo IX, Madrid, 1933.

[7] DIEGO ANGULO IÑÍGUEZ: *Opus cit.*

[8] MARQUÉS DE LOZOYA: *Opus cit, cap. y, Influencia neerlandesa y alemana en la escultura hispánica.*

[9] MARÍA ELENA GÓMEZ MORENO: *Opus cit.,* primera edición, Madrid, 1935; segunda edición, refundida y ampliada, Madrid, Editorial Dossat S. A., Madrid, 1951.

[10] JUAN AGAPITO y REVILLA: *La capilla de San Juan Bautista en la Parroquia del Salvador,* en Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones, octubre de 1912, v. 5, p. 543.

[11] AUGUSTO L. MAYER: *El retablo mayor de la iglesia de la Cartuja del Paular,* en Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, v.31, Madrid, 1923, pp. 257-258

[12] ENRIQUE SERRANO FATIGATI: *Retablos españoles ojivales de transición al renacimiento, en Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* agosto-diciembre, 1901, v. 9, pp. 204-218, 234-244.

[13] ELLE LAMBERT: *El arte gótico en España,* en Historia del Arte, Labor, tomo VII, Arte Gótico, Editorial Labor S. A., Barcelona-Buenos Aires, [1932].

ordena al mayordomo se le faciliten hombres y carretas para transportar dichas maderas [14]. En este mismo año ya estaba trabajando en la obra del retablo, pues las autoridades designan a ciertos canónigos para que examinen lo hecho [15], con lo cual queda demostrado que dicho viaje fue, pues, muy breve.

Por lo tanto, no está probado ni bien ni *a las claras* que Dancart sea *nexo de la escuela catalana con la andaluza.*

2) Además de que no existe pieza documental alguna que pruebe la actuación del escultor Pedro Millán en Castilla, su vinculación con Almonacid no sabemos haya sido tal como para que ese maestro haya determinado una manera peculiar en su estilo. Por otra parte, la personalidad de Millón, lo mismo que la de Mercadante de Bretaña, tienen perfiles tan característicos que nos permiten distinguirlos inmediatamente del panorama escultórico español del siglo XV, por sus formas y por los materiales empleados. Únicamente Diego Angulo Iñíguez dice que *tal vez pueda notarse la influencia de escultores toledanos con quienes colaboró en la decoración del cimborrio* [16] en la Virgen del Pilar de la Catedral hispalense.

Su estilo, dice el Marqués de Lozoya, *es tan alemán que una Piedad procedente de Aracena, que figura en el Palacio de San Petersburgo, era clasificada como obra alemana a pesar de su firma.* [17].

3) En esta parte no queda demostrado, a pesar de la abundancia de razonamientos, que haya sido desacertada nuestra opinión. En cuanto a nuestro *error fundamental* de colocar a Siloe junto a Hernández y a Vázquez hemos de aclarar que no nos guió en ello ningún interés cronológico, sino el hecho de que antes de la aparición de las escuelas castellanas y andaluza del siglo XVII hubo escultores que trabajaron en ambas regiones dejando obras y discípulos. Para tal fin tanto da que sean nombrados en un orden u otro.

4) En primer lugar debo establecer nuevamente que nos referíamos, como bien dicho está, a *la escultura barroca* y no a la arquitectura o escultura de períodos anteriores. Por eso, pasaremos por alto todas aquellas cuestiones que trae el arquitecto Noel acerca del arte portugués del renacimiento, muchas de las cuales son susceptibles de aclaración, como por ejemplo: la Piedad del Museo de Coimbra, procedente del monasterio de Sao Bento[18], en la que difícilmente se puede ver influencia alguna española y fácilmente fechable en los últimos años del siglo XVII; los relieves del Museo de Janelas Verdes, que también nosotros hemos conocido personalmente y de los que el articulista del Espasa-Calpe dice que, a pesar de que las influencias del arte español

---

[14]JOSÉ GESTOSO y PÉREZ: *Sevilla Monumental y Artística,* tomo u, Sevilla, 1890.pp. 194-195.
[15] Ibíd. *Opus cit.,* pp. 195-196.
[16] DIEGO ÁNGULO IÑÍGUEZ: *Opus cit.,* pág. 159.
[17] MARQUÉS DE LOZOYA: *Opus cit., pp.* 193-194.
[18] DIEGO DE MACEDO: *A Escultura Portuguesa nos Séculos* XVIII. Ediçao da Revista "Occidente", Lisboa, [1945], estampa nº 13.

dejan *pocas huellas* sobre la escultura portuguesa del período de la dominación de aquel país, los *críticos extranjeros creen, no obstante, encontrar esta influencia en los citados relieves.*

Los retablos del Colegio de Río de Janeiro y de la iglesia de Embú son, sobre todo el último, netamente portugueses, a pesar del águila bicéfala, elemento empleado posteriormente a la Restauración como simple motivo ornamental [19]. Me remito a una autoridad en la materia como el doctor Robert C. Smith [20].

Respecto a la cita de Gómez-Moreno, transcripta parcialmente por Noel (pág. 97), queremos establecer que cuando aquel autor se refiere al panorama del arte portugués del siglo XVI, dice que la escultura languidecía "en manos de forasteros españoles, flamencos, franceses en su gran mayoría", *todos ellos de escaso relieve,* y que no variaba "del castellano en sus localidades limítrofes" *las menos significadas,* es decir, que la influencia española sobre la escultura portuguesa seisentista es poco importante [21].

En cuanto a las imágenes de Sao Bento y del Carmen de Río de Janeiro, compare el conocedor la Inmaculada, las santas Ana, Escolástica, Gertrudis, Mectildis, los grupos del Calvario y de la Sagrada Familia y los santos benedictinos del primero de los templos citados; las vírgenes del Carmen y de la Concepción, el San José y los santos carmelitas del segundo; las pequeñas, pero hermosas, tallas luso-brasileñas presentadas en la exposición del Salón Kraft, con similares sevillanas, y su comparación suplirá nuestro más documentado discurso.

5) En este punto hemos de establecer:

Primeramente que el arte de la región de Moxos y Chiquitos es hoy uno de los puntos vírgenes de la historia del arte hispano americano. Si bien se conserva abundante documentación escrita, la gráfica es tan escasa o nula que no nos permite hablar de una influencia de dicha región en la del Paraguay, ya que no sabemos con certeza cuáles son sus características peculiares.

En segundo término, cuando el P. Furlong trata de la admiración que causó el trabajo de los jesuitas en la región del Bermejo lo hace refiriéndose a la labor evangélica y no a la artística. Por otra parte, la fecha de 1585 puede asignarse a la labor de los jesuitas en otras regiones que nada tienen que ver con la desarrollada en las Misiones, desde el momento en que éstas no habían sido aún fundadas.

Por último, los *elementos de iglesias así* como *la técnica* pictórica y escultórica evidencian de una *manera incontrastable* que no hubo en el arte de las Misiones paraguayas influencia alguna del arte

---

[19] LUCIO COSTA: *A Architetura dos Jesuitas no Brasil,* en Revista do Patrimonio Historico e Artístico Nacional, publicación del Ministerio da Educa Cao e Saude, 5, Rio de Janeiro, 1941, pág. 65.

[20] ROBERT C. SMITH: *The portuguese woodcarved retable,* 1600-1750, Separata de "Bellas Artes" Revista, e Boletim da Academia Nacional de Bellas Artes (nº 2, 2ª serie), Lisboa, 1950, pp. 27 y sigs.

[21] MANUEL GÓMEZ MORENO: *La Escultura del Renacimiento en España,* Pantheon, Casa Editrice, Firenze, Gustavo Gili, Editor, Barcelona, [1931], pág.

norteño. Son justamente esos elementos los menos indicados para la defensa de dicha tesis, ya que de por sí demuestran todo lo contrario.

6) No sabemos de que otra manera puede interpretarse la siguiente frase: *Desde 1589, fecha en que el Convento de la Concepción de Lima encarga a Martínez Montañés, la primera obra que embarcará para América, constante es según los Archivos de Protocolos el viajar de retablos, imágenes y pinturas con destino a Indias.* A no ser utilizando el ambiguo lenguaje de la sibila de Delfos...

HÉCTOR SCHENONE

INDICE

Robert C. Smith:

El Palacio de los Gobernadores de Gran Pará 9

María Luisa Caturla:

Zurbarán exporta a Buenos Aires ……..……....39

Carlos Massini Correas:

El arte en los choques culturales de España ……....……..…44

Mario J. Buschiazzo:

El templo y convento de Santo Domingo de Buenos

Aires…….....…62

Héctor H. Schenone:

Pinturas zurbaranescas y esculturas de escuela sevillana en Sucre,

Bolivia……..…….....……76

Carlos Manuel Möller:

Artesanía mudéjar en Venezuela …….....…….94

José M. Mariluz Urquijo:

Un pintor argentino olvidado: Bernardo C. Victorica ……....…110

Mario J. Buschiazzo:

La casa de la Virreina ……....……. 125

Relaciones documentales ……....…….141

Notas bliográficas……..…….....…….…..153

ÍNDICES

DEL VOLUMEN I

N°s. 1, 2, 3 y ***4***

BUENOS AIRES

1951

INDICE ALFABÉTICO DE AUTORES

ARTÍCULOS

Abbad Ríos, Francisco:

El maestro románica de Agüero *Angulo Iñiguez, Diego:*

Pereyns y Martín de Vos: el retablo de Huejotzingo *Benavides, Alfredo:*

La iglesia de Algarrobo

Buschiazzo, Mario J.:

Un interesante expediente arquitectónico del siglo XVIII

Dos conventos de clausura en Córdoba

Propósito de una nota bibliográfica

El templo y convento de Santo Domingo de Buenos Aires

La casa de la Virreina

Caturla, María Luisa:

Zurbarán exporta a Buenos Aires

Domínguez, Manuel A.:

La vivienda colonial porteña

Furlong, P. Guillermo S. J.:

José Custodio de Sáa y Faría, Ingeniero, Arquitecto y Cartógrafo colonial

Juan Manuel López, arquitecto e ingeniero

Giuria, Juan:

Organización estructural de las iglesias de La Paz, Sucre y Potosí

Harth-Terre, Emilio:

Las tres funciones de la Catedral del Cuzco

Mariátegui Oliva, Ricardo:

La Catedral de Puno

Marco Dorta, Enrique:

El Palacio de los Virreyes de Bogotá. Un proyecto fracasado

Mariluz Urquijo, José M.:

Un pintor argentino olvidado: Bernardo C. Victorica

Massini Correas, Carlos:

El arte en los choques culturales de España

Moliné, Fernando:

La estética de San Agustín

Möller, Carlos Manuel:

Artesanía mudéjar en Venezuela

Palm, Erwin Walter:

Estilo y época en el arte colonial

Ribera, Adolfo Luis:

Un informe de Fernando García del Molino

Los pintores del Buenos Aires virreinal

Schenone, Héctor:

Notas sobre el arte renacentista en Sucre, Bolivia

Pinturas zurbaranescas y esculturas de escuela sevillana en

Sucre, Bolivia

Insistiendo sobre una crítica bibliográfica

Smith, Robert C.:

El palacio de los Gobernadores de Gran-Pará

Torre Revello, José: Obras de arte enviadas al nuevo mundo en los siglos XVII y XVIII

Wethey, Harold E.:

Retablos coloniales en Bolivia

RELACIONES DOCUMENTALES

Buschiazzo, Mario I.:

El plano de un hospital para San Juan de Cuyo

La fachada de la Catedral de Buenos Aires

Mariluz Urquijo, José M.:

Una vista inédita de Buenos Aires del siglo XVIII

Schenone, Héctor:

Tallistas, Carpinteros y Estatuarios Silleteros y Toneleros

y Aserradores y Peyneros

Tasación e inventario de la iglesia de San Ignacio

Una escultura atribuida a José Ferreiro

T[rostiné] R[odolfo]:

Un retablo atribuído a Gregorio Cañas, 1795

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

Buschiazzo, Mario J.: Kubler: Mexican Architecture of the sixteenth century

Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes

M. Toussaint: Arte colonial en México

G. E. Wethey: Colonial Architecture and Sculpture in Perú

P. Kelemen: Baroque and Rococo in Latin America

E. Wilder Weismann: Mexico in Sculptur

B. Zevi: Storia dell'Architettura Moderna

Furlong, P. Guillermo S. J.:

Documentos de Arte Argentino, Cuaderno XX

P. Grenón: Un plano histórico de la Universidad de Córdoba, 1740

M. Solá y R. Gutiérrez: Raymond. Q. Monvoisin

M. Romero de Terreros: Grabados y grabadores de Nueva España

David James: Monvoisin

González Capdevila, Raúl:

E. Marco Dorta: Viaje a Colombia y Venezuela

Ribera, Adolfo Luis:

J. Hernández Diaz: La Virgen de los Reyes

Documentos de Arte Argentino, Cuadernos XXIII y XXV

R. Trostiné: La miniatura en Buenos Aires

Martin S. Noel: El Arte Argentino, 1810-1822, de la Historia de la Nación Argentina

Santas, Jorge Manuel:

H. Velarde: Arquitectura Peruana

J. Moreno Villa: Lo mexicano en las artes plásticas

Schenone, Héctor:

A. Sancho Corbacho: Cerámica andaluza; azulejos sevillanos

del siglo XVI

A. Sancho Corbacho: Jerez y los puertos

Documentos de Arte Argentino, Cuadernos I al XVII

Documentos de Arte Argentino, Cuadernos XXI y XXIV

Arte en América y Filipinas, Nº 3

J. L. Trenti Rocamora: La cultura en Buenos Aires. hasta 1810

M. S. Estevens: O Livro das marcas de ourives da Camara de Lisboa

J. Hernández Díaz: Juan Martínez Montañés

Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades: exposición de tallas ibero-mericanas

J. A. Gaya Nuño: El arte español en sus estilos y en sus formas

INDICE DE NOMBRES Y TEMAS PRINCIPALES

Abbad Ríos, Francisco: 3, 15-25.
Academia Nacional de Bellas Artes: 2, 131; 3, 124.
Acosta, José: tejero: 1, 73.
Acosta Inca, Sebastián, pintor: 3, 7.
Agüero, maestro románico de: 3, 15-25.
Águila, Gaspar del, escultor: 1, 90.
Aguirre, Andrés Ginés de, pintor: 2, 122.
Aguirre, Miguel de, entallador: 3, 8, 9.
Algarrobo, capilla de, Chile: 3, 66-71.
Almacén de artillería del Retiro, Buenos Aires: 1, 26.
Alvarez, Francisco, albañil, 4, 54.
Alvarez de Rocha, Manuel, arquitecto: 4, 55.
Allende, casa de, Córdoba: 3, 30.
América y Filipinas, arte en: 2, 123.
Angulo Iñiguez, Diego: 2, 25-27; 3, 61, 125; 4, 62, 93.
Antonelli, Bautista: 4, 102.
Apocalipsis, Virgen del: 4, 102.
Arias de la Cerda, Diego, maestro mayor: 2, 43, 45, 53; 3, 115.
Asto, Simón de, alarife: 3, 41.
Aucell, Miguel, pintor: 1, 97-99; 3, 116.

Balduque, Roque de, escultor: 3, 54.
Becerra, Francisco, arquitecto: 2, 29, 40, 41, 46, 65; 3, 115.
Belén, iglesia de, Potosí: 2, 94.
Bemposta, capilla real de, Lisboa: 4, 17.
Benavides, Alfredo: 3, 66-71.
Bibiena, Giovanni Carlo: 4, 14.
Bibiena, José: 4, 10.
Blanqui, Hermano Andrés S. J., arquitecto: 3, 28, 30.

Bogotá, palacio de los virreyes: 2, 71.
Bolivia, retablos coloniales en: 3, 7-14.
Bolswert, Sckelte de, grabador: 3, 58.
Buenos Aires, cabildo de: 3, 102-107.
Buenos Aires, catedral de: 1, 39; 4, 53, 95.
Buenos Aires, un grabado del siglo XVIII: 3, 108.
Buschiazzo, Mario J.: 1, 49-54; 2, 131, 132, 135; 3, 13, 36, 114, 125; 4, 83-91, 95, 96, 103, 104, 106.

Calvario, iglesia del, Guatemala Antigua: 2, 14.
Camponesqui, Ángel María, pintor: 1, 104, 106, 138.
Campos, Diego de, pintor: 1, 90.
Canelones, iglesia de, Uruguay: 1, 37, 38.
Cañas, Gregorio, retablista: 3, 109.
Capilla de Jerusalem, Potosí: 2, 95.
Capilla de San Miguel, Chapultepec: 2, 130.
Capilla del Seminario, Sucre, Bolivia: 2, 92.
Caracas, catedral de: 2, 13, 124.
Carbia, Rómulo: 4, 90.
Carrión, Bartolomé, arquitecto: 2, 30, 42, 46; 3, 115.
Casa-Moré, casa del conde de, La Habana: 2, 10.
Catelin, Próspero, ingeniero: 4, 95.
Caturla, María Luisa: 4, 63.
Cerviño, Pedro Antonio: 1, 36.
Colegio de San Jerónimo, Guatemala Antigua: 2, 14.
Colombia, viaje a: 3, 124.
Colonia del Sacramento, Uruguay: 1, 14.
Comayagua, catedral de, Honduras: 2, 14.
Córdoba, acequia de: 3, 81-93.
Córdoba, alameda de: 3, 93.
Córdoba, cárcel de: 3, 74.
Córdoba, cabildo de: 3, 74.
Córdoba, catedral de: 3, 76.
Córdoba, paseo Sobremonte: 3, 93.

Córdoba, monasterios de clausura en: 3, 26-37.
Cuatitlán, iglesia de, México: 2, 26.
Cueto, José, pintor: 3, 55.
Cuzco, catedral del, Perú: 2, 29-69, 54.
Chuquisaca, catedral de, Bolivia: 2, 36.

Del Pino y Rosas, Joaquín, virrey: 4, 89. Díaz, Antonio, albañil: 2, 71.
Domínguez, Manuel Augusto: 1, 65-85. Dos Santos, Reinaldo Manuel: 4, 25.
Dotti, Carlos Francisco: 4, 14.

El Carmen, iglesia de, Camagüey, Cuba: 2, 14, 17.
El Triunfo, iglesia del, Cuzco: 2, 48.
Escalada, altos de, Buenos Aires: 1, 83; 4, 87.
Espinosa, Francisco, Albañil: 2, 72.
Esquiaqui, Domingo, Teniente Coronel de artillería: 2, 73-74.
Estevens, Miguel Santos: 2, 127.

Fernández, Alejo, pintor: 1, 88, 89.
Fernández, José, escultor: 1, 88.
Ferreiro, José, escultor: 4, 96.
Filicaya, Bacho de, alarife: 1, 74.
Franco, Antonio, tejero: 1, 73.
Furlong, P. Guillermo S. J.: 1, 9-48, 132, 142; 2, 120, 123; 3, 72-101, 107.

Hernández Días, José: 1, 121; 2, 127. Hidalgo, Cristóbal, escultor: 3, 8, 55.
Hospitales isabelinos: 4, 93.

Infantes, Domingo, fundidor: 3, 40.
Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades: 2, 135; 4, 107.
James, David: 3, 119.
Jesuitas, iglesia de los, Santo Domingo: 2, 10, 17.
Jiménez Donoso, Juan, arquitecto: 2, 73, 74, 75.
Jujuy, cabildo de: 3, 112.

Kabiyú, pintor indio: 1, 130. Kelemen, Pál: 4, 101. Kubler, George: 2, 129.

Ladrillos, legislación sobre su fabricación: 3, 78.
La Habana, catedral de, Cuba: 2, 14, 16.
La Merced, iglesia de, Camagüey, Cuba: 2, 13.
La Merced, iglesia de, Córdoba: 3, 77.
La Merced, iglesia de, La Paz, Bolivia: 2, 84.
La Merced, iglesia de, Sucre, Bolivia: 2, 88, 94; 3, 11.
La Merced, iglesia de, retablo, Sucre, Bolivia: 3, 52.
Landi, Giuseppe Antonio, arquitecto: 4, 9-26.
La Paz, Bolivia, iglesias de: 2, 79.
La Paz, catedral de, Bolivia: 2, 98.
Las Teresas, convento de, Córdoba: 3, 26-37.
Lecocq, Bernardo, ingeniero militar: 4, 88, 89.
Leten, Hermano Gerardo S. J., carpintero: 3, 107.
Lezica y Torrezuri, Juan de: 4, 47, 52, 53, 59.
Lima, azulejos de: 2, 125.
Lisboa, platería en: 2, 127.
López, Juan Manuel, arquitecto e ingeniero: 3, 72-101.
Lorea, Isidro, tallista: 1, 24, 35.
Loyola, Juan Iñigo de, pintor: 2, 35.

Marco Dorta, Enrique: 2, 41, 64, 71-77, 123; 3, 9, 124; 4, 65.
Maldonado, iglesia de, Uruguay: 1, 37-38.
Mariátegui Oliva, Ricardo: 3, 38-43.
Mariluz Urquijo, José M.: 3, 109; 4, 75-82.
Martínez de Arrona, Juan, arquitecto: 2, 41.
Martínez Montañés, Juan, escultor: 2, 127; 3, 10; 4, 66.
Masella, Antonio, arquitecto: 4, 47-59.
Masella, Juan Bautista, arquitecto: 4, 87.
Medrano, Pedro: 4, 88.
Memoria, iglesia de, Lisboa: 4, 14.
Mermejo, Antonio, pintor: 3, 59.
México, arquitectura del siglo XVI: 2, 129.

México, escultura en: 4, 103.
México, arte colonial en: 2, 134.
Mol, Juan, herrero: 4, 57.
Moliné, Fernando: 1, 55-57.
Möller, Carlos Manuel: 2, 124; 4, 69-74.
Monserrat, plaza de toros de, Buenos Aires: 1, 40.
Montevideo, catedral de: 1, 9, 37, 38; 3, 125.
Montúfar, pintor: 3, 60.
Monvoisin, Raymond, pintor: 2, 117; 3, 119-124.
Moreno Villa, José: 2, 133.
Mosquera, Joaquín Antonio de, ingeniero: 1, 25, 31, 33; 3, 87.
Mosquera, P. Juan, escultor: 2, 62.
Mujica, Juan Bautista, carpintero: 4, 57.

Nasoni, Niccoló, arquitecto: 4, 17.
Noel, Martín S.: 2, 131, 135; 3, 112, 116; 4, 107.
Nossa Senhora da Candelaria, iglesia de, Río de Janeiro: 4, 26.
Nossa Senhora das Necessidades, iglesia de, Lisboa: 4, 16.
Nossa Senhora das Mercedes, iglesia de, Belén: 4, 26.
Nuestro Señor del Jesús, iglesia de, Lisboa: 4, 25.
Nueva España, grabadores en: 2, 120-122.

Oliveira, Joaquín de: 4, 25.
Orden Tercera del Carmelo, iglesia de la, Río de Janeiro: 4, 26.
Ouro Preto, ayuntamiento de: 4, 19.
Oviedo y Baños, José: 4, 72.

Pagano, José León: 1, 132.
Palm, Erwin Walter: 2, 7-24; 4, 93.
Pallarés, Domingo, ingeniero de marina: 1, 35.
Pastorelo, Joseph, pintor: 3, 9.
Pereyns, Simón, pintor: 2, 25; 3, 57.
Perú, arquitectura y escultura en el: 3, 114.
Petare, iglesia de, Venezuela: 2, 10, 11. Pietris, Martín de, pintor: 1, 102-104.

Pimentel, Juan de: 4, 71.
Pittaluga, Alejandro, escenógrafo: 4, 80. Potosí, barroco en: 2, 124.
Potosí, casa de Moneda de, Bolivia: 1, 79. Potosí, iglesias de, Bolivia: 2, 79.
Potosí, catedral de, Bolivia: 2, 87. Preciado, Pedro, arquitecto: 4, 87.
Puna, cabildo de, Argentina: 3, 112. Puno, catedral de, Perú: 3, 38-43.

Real Consulado de Buenos Aires, edificio: 1, 34.
Regina Angelorum, iglesia, Santo Domingo: 2, 10, 11.
Ribera, Adolfo Luis: 1, 59-63, 97-108, 122, 137, 139; 3, 119.
Romero de Terreros, Manuel: 2, 120.
Rönnow, F. M.: 4, 83, 85.
Roquet, Juan, arquitecto: 3, 35.
Ruiz P. Juan S. J., arquitecto: 2, 62.

Sáa y Faría, José Custodio de, arquitecto: 1, 9-48.
Sadeler, Egidio, grabador: 2, 25; 4, 103.
Salas, José de, pintor: 1, 100402; 3, 116.
San Agustín, estética de: 1, 55-57.
San Agustín, iglesia de, Sucre: 3, 45.
San Benito, iglesia de, Potosí: 2, 92.
San Bernardo, iglesia de, Potosí: 2, 92.
San Carlos Borromeo, misión de, California: 2, 12.
Sancho Corbacho, Antonio: 1, 124, 125.
San Felipe Neri, iglesia de, Sucre: 1, 49-54; 2, 92, 98, 100; 3, 12.
San Francisco, convento de, Buenos Aires: 1, 37, 39.
San Francisco, retablo de, Cochabamba, 3, 11.
San Francisco, iglesia de, Córdoba: 3, 77.
San Francisco, iglesia de, La Paz: 2, 84; 3, 12.
San Francisco, iglesia de, Potosí: 2, 87, 98, 124.
San Francisco, iglesia de, Sucre: 2, 96.
San Francisco de la Espada, misión de, Texas: 2, 14.
San Ignacio, iglesia de, inventario, Buenos Aires: 2, 105-116.
San Javier del Bac, misión de, Arizona: 2, 11.
San Juan de Dios, iglesia de, La Paz: 2, 91.

San Juan de Cuyo, hospital de: 4, 93.
San Juan de Dios, iglesia de, Potosí: 2, 95.
San Lázaro, bautisterio de, Sucre, retablos: 3, 53.
San Lorenzo, iglesia de, Potosí: 2, 94.
San Miguel, iglesia de, Sucre: 2, 96.
San Nicolás, Fray Lorenzo de, tratadista: 4, 58
San Pedro, iglesia de, La Paz: 2, 91.
San Rafael del Yuma, iglesia de, Santo Domingo: 2, 12.
San Sebastián, iglesia de, La Paz: 2, 91.
Santa Catalina, convento de, Córdoba: 3, 26-37.
Santa María Magalhaes, Fray Gregorio de, arquitecto: 1, 16.
Santa Teresa, iglesia de, Cochabamba: 1, 49, 54; 3, 12.
Santa Teresa, iglesia de, Potosí: 2, 95.
Santas, Jorge Manuel: 1, 123; 2, 134.
Santiago de Pomata, iglesia de, Perú: 3, 12.
Santiago, Miguel de, pintor: 1, 95.
Santo Domingo, iglesia de, La Paz: 2, 84.
Santo Domingo, iglesia de, Guatemala: 2, 17.
Santo Domingo, iglesia de, Sucre: 2, 83; 3, 12.
Santo Domingo, iglesia de, Sucre: 2, 83; 3, 12.
Sao Bento, convento de, San Pablo, Brasil: 1, 16.
Schenone, Héctor H.: 1, 125, 126, 129, 134; 2, 216, 126, 128, 138; 3, 62;
4, 61-68, 98, 105, 110.
Serlio, Sebastián, tratadista de arquitectura: 3, 30.
Solá, Miguel: 1, 129; 2, 117; 3, 119.
Soria, Martín: 4, 62.
Sousa, Manuel Caetano da: 4, 17.
Souza, Cayetano Tomás de: 4, 16.
Sucre, arte renacentista en: 3, 44-65.
Sucre, catedral de: 2, 80, 83; 3, 10, 44, 45, 51, 52, 55, 60; 4, 101.
Sucre, esculturas sevillanas en: 4, 61-68.
Sucre, iglesias de: 2, 79.
Sucre, pinturas zurbaranescas en: 4, 61-68.

Talavera, casa de, Coro, Venezuela: 2, 11.
Tallas ibero-americanas, exposición y catálogo de: 2, 135.
Tejada, Luis de, arquitecto: 3, 27.
Tepeaca, rollo de, México: 2, 129.
Tercero, Juan, platero: 1, 88.
Terzi, Felipe, arquitecto: 4, 10.
Torre, Revello, José: 1, 87-95.
Torres, Francisco de, tallista: 2, 35. Toussaint, Manuel: 2, 26, 134; 3, 115.
Trejo, Antonio de, parejador: 2, 42. Trenti Rocamora, Luis J.: 2, 126.
Trostiné, Rodolfo: 1, 138.

Udaondo, Enrique: 3, 37; 4, 86, 90.
Universidad de Buenos Aires, edificio: 1, 33, 34.

Vargas, Luis de, pintor: 1, 90.
Velarde, Héctor: 1, 122.
Venezuela, artesanía mudéjar en: 4, 69-74.
Venezuela, viaje a: 3, 124.
Vera Vallejo, presbítero: 3, 34.
Veramendi, Juan Miguel de, arquitecto: 2, 29-30, 36, 38, 46.
Victorica, Bernardo C., pintor: 4, 75-82.
Villavicencio, Agustín, carpintero: 3, 55.
Villegas, Lorenzo, pintor: 1, 90.
Virreina, casa de la, Buenos Aires: 4, 83-91.
Vos, Martín de, grabador: 2, 25, 26; 3, 57; 4, 103.

Wethey, Harold E.: 1, 53; 3, 7-14, 114, 115. Wilder Weismann, Elizabeth: 3, 115; 4, 103.

Yaparí, artista indio misionero: 1, 130.

Zevi, Bruno: 4, 105.

Zurbarán, Francisco de, pintor: 4, 27-30, 61, 62

ANALES N° *4,*

se acabó de imprimir

en los talleres gráficos de

Domingo E. Taladriz,

San Juan 3875, Buenos Aires,

el 26 de diciembre

de 1951

PUBLICACIONES APARECIDAS

MARIO J. BUSCHIAZZO: *Bibliografía de Arte Colonial Argentino,* 1947. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Nº 1,* 1948; *Nº 2,* 1949; *Nº 3,* 1950.

ADOLFO L. RIBERA y HÉCTOR SCHENONE*: El Arte de la Imaginería en el Río de la Plata,* 1948.

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

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

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

PUBLICACIONES EN PRENSA

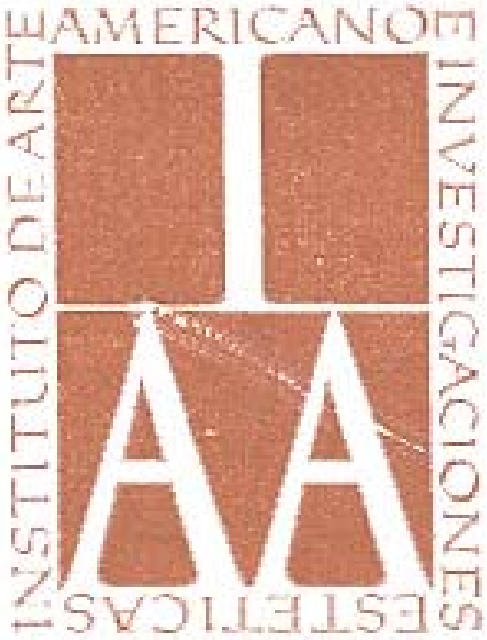
P. GUILLERMO FURLONG, S. J.: *Mapas, Planos y Diseños existentes en el Archivo General de la Nación.*

Toda correspondencia o pedido de canje debe dirigirse a

INSTITUTO DE ARTE AMERICANO

Director

Casilla de Correo 3790 — Buenos Aires


INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTETICAS