UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

ANALES
DEL INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTETICAS

5

1952

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

Presidente de la Nación Argentina

GENERAL JUAN D. PERÓN

Ministro de Educación

DOCTOR ARMANDO MÉNDEZ SAN MARTÍN

Rector de la Universidad de Buenos Aires

DOCTOR CARLOS A. BANCALARI

Decano de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo

ARQUITECTO MANUEL A. DOMÍNGUEZ

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

ANALES
DEL INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTETICAS

5

1952

INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Director: MARIO J. BUSCHIAZZO

Secretario: HÉCTOR H. SCHENONE

EL MONASTERIO DE CLUNY EN BORGOÑA*

* El Instituto de Arte Americano agradece a la *Mediaeval Academy of América* la gentileza de autorizar la publicación de este trabajo, que anticipa los resultados obtenidos en las excavaciones realizadas bajo su patrocinio por el Profesor Conant. La traducción de este artículo es debida al Arq. Mano J. Buschiazzo.

LA segunda reforma del monasticismo benedictino tuvo como centro a la gran casa borgoñona fundada en Cluny, el año 910. La regla de San Benito (529) había sido prevista para monasterios individuales y autónomos, pero bajo la presión de los sombríos años de la Baja Edad Media los conventos más débiles y pequeños cayeron bajo la dependencia de los grandes. Carlomagno y Ludovico Pio colocaron al monasticismo sobre bases firmes con ayuda financiera y legislativa, bajo la guía del gran abad de la primera reforma, Benito de Aniano en Gothia (cerca de Perpignan), antes y después del año 800 respectivamente.

Guillermo, Marqués de Gothia y Duque de Aquitania, fué el primer patrono de Cluny y de la nueva reforma. Era más amplia que la vieja, porque dependía menos de la legislación y apoyo imperiales, confiando más en las propias energías monacales. Desde el comienzo el monasterio de Cluny se unió con otros para asistencia y ayuda mutuas, y Berno, el abad fundador, fué el conductor de varios monasterios. Desde el principio hubo una intensa vida espiritual en Cluny, debida en gran parte a Odo, otrora canónigo de Tours, que llegó a ser el segundo abad; esta espiritualidad se tradujo en nuevas fundaciones y en la reforma de otros viejos conventos asociados. Desde la iniciación el abad dependió directamente del Sumo Pontífice, siendo uno de los grandes monasterios *exentos*, dedicado a acrecentar la efectividad del Papa como conductor de la Iglesia, y al prestigio de ésta.

Los primeros abades de Cluny crearon un novedoso sistema de intercambio espiritual y federación monástica, centralizado en Cluny, que eventualmente terminó siendo la imponente Orden Cluniacense, consistente en unos 200

grandes monasterios y cerca de 1.250 casas de menor importancia en Francia, España, Inglaterra, Alemania, Suiza, Italia y el cercano Este.

El abad de Cluny era teóricamente el abad de todas estas casas; teóricamente también cada monje de esta gran comunidad profesaba en Cluny. Este monasterio venía a ser, en cierto modo, la casa de cada uno de esos monjes, y su iglesia la sede espiritual. Ha sido una tragedia arquitectónica que los propios monjes reemplazaran sus históricos edificios monacales por una vasta y confortable construcción, entre 1717 y 1790, y que la espléndida iglesia conventual haya sido demolida para ser usada como cantera después de su expropiación (acaecida el año citado en último término), y vendida a especuladores en *biens d'èglise*.

Por tal razón, los restos materiales de una de las grandes instituciones eclesiásticas medievales son, lamentablemente, muy pocos. Para poder acrecentar nuestro conocimiento del lugar, la *Mediaeval Academy of America* patrocinó una serie de excavaciones entre 1928 y 1950; la exacta información así obtenida corroboró las indicaciones de viejos textos y grabados, e hizo posible reconstruir las principales etapas de la historia arquitectónica de la abadía. Todo el proceso de estudio fué extremadamente tedioso porque en muchos casos las pruebas eran insuficientes, pero los resultados obtenidos son satisfactoriamente completos, y están siendo preparados para su publicación. En este artículo resumimos las más importantes conclusiones y presentamos parte del material gráfico elaborado, con la esperanza de que el proceso constructivo de Cluny sea más ampliamente conocido, como se merece.

El Duque Guillermo dió al abad Berno su villa galo-romana de Cluny cuando se fundó el monasterio, en 910. Era su sitio favorito de caza, pero creyó que *las plegarias de los monjes harían más por su alma que el ladrido de los perros.* El patio de la villa se transformó en el claustro de los monjes, quienes

construyeron una basílica triapsidal de unos 38 m. de largo, con una torre emplazada exactamente al norte. Esta iglesia (Cluny I) fué dedicada en 926 o 927. La institución se expandió tan rápidamente que a mediados de siglo se requirió una nueva iglesia (Cluny II). Comenzada por el abad Mayolo alrededor de 955, fué dedicada en 981. Hacia el año 1000, al parecer, el abad Odilon la había terminado con un narthex, completando su abovedamiento. Su longitud total, no incluído el atrio, era de unos 64 m., de los cuales 43 correspondían a la iglesia interior.

Odilon, que fué abad entre 994 y 1049, reconstruyó el monasterio de acuerdo a un amplio y metódico plan general, que nos es conocido gracias a una descripción del año 1043, en la que se mencionan dimensiones, conservada en el antiguo Consuetudinario del monasterio cluniacense de Farfa (cerca de Roma). En razón de que el monasterio de Cluny estaba por esa época alcanzando su período de máxima expansión y poderío, el conjunto de sus construcciones se hizo normativo, influyendo sobre la arquitectura cluniacense en una vasta área. Los resultados de un largo y cuidadoso estudio, que aquí presentamos abreviadamente, deben ser considerados dignos de confianza, no obstante ser escasos los restos actuales. Se hizo una maqueta para poder controlar varios aspectos prácticos de la reconstrucción del plano, así como otros se dedujeron de nuestro conocimiento durante la reconstrucción progresiva de la iglesia y monasterio.

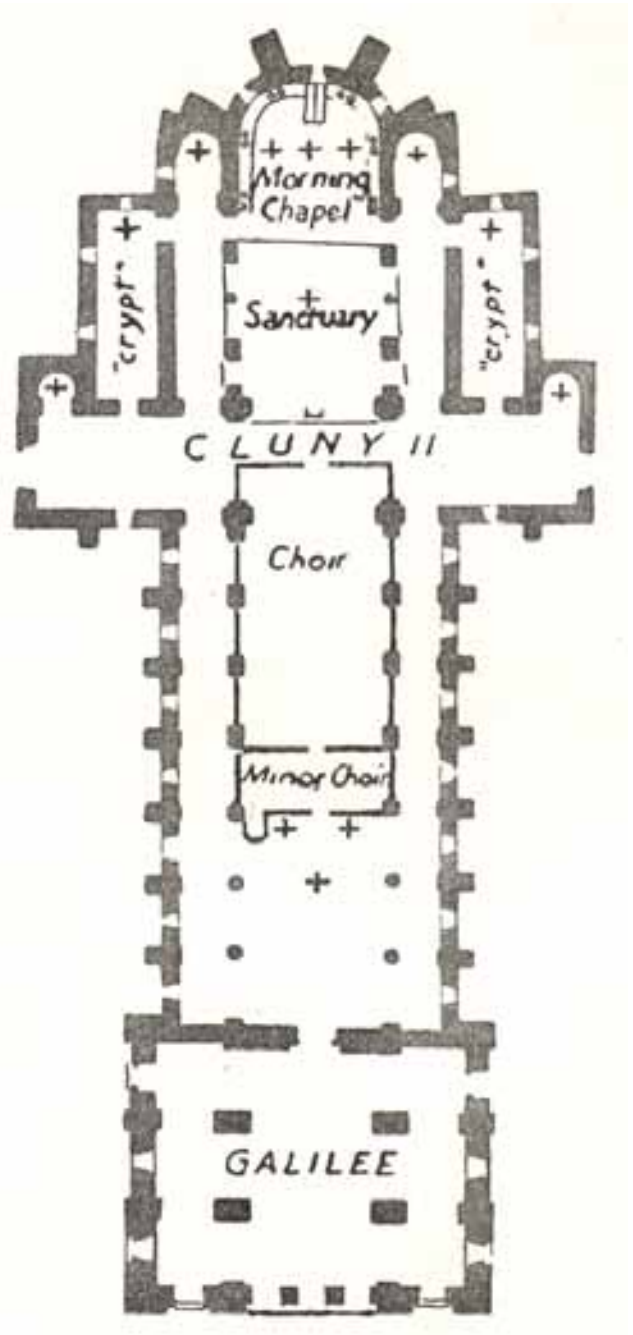


Fig. 1. – Planta de Cluny II

El visitante se acercaba a Cluny II a través de un pórtico de entrada con tres arcos y un atrio. La fachada del narthex tenía dos campanarios, siendo un viejo ejemplo de este conocido esquema. El narthex mismo era utilizado para ceremonias monásticas, en las procesiones litúrgicas que se detenían delante de la puerta principal para la *estación de Galilea.* Esta práctica litúrgica se extendió desde Cluny, y probablemente influyó en el desarrollo de los monumentales portales esculpidos con iconografía de la Resurrección en tal emplazamiento. Este tipo de portal de los narthex cluniacenses se extendió a las fachadas catedralicias.

Solamente una parte de la nave de Cluny II estaba abierta a los extraños. Como era usual, tenía el coro de monjes en su extremo este, y estaba flanqueada a cada costado por una nave lateral. El transepto era angosto y tenía dos absidiolas. En el crucero se levantaba un alto y delgado campanario que unido a los campanarios orientales formaba una característica silueta. Cluny II era así uno de los más viejos ejemplos de este sistema de agrupamiento de torres de iglesia, que a través de la influencia del monasterio se hizo muy común en la arquitectura eclesiástica.

El santuario era cuadrado en Cluny II, con acceso por corredores laterales a unas sacristías oblongas flanqueantes, llamadas *cryptae,* y a un *apse echelon* de capillas que incluía el ábside principal del edificio, donde se decía la misa matutina diaria. Este arreglo tiene interesante vinculación con los arcaicos deambulatorios con capillas radiales del siglo décimo, como también con el llamado *plan benedictino,* que se hizo común en los siglos once y doce.

Debemos hacer una breve descripción del nuevo monasterio del abad Odilon, de 994-1043. Las estructuras conventuales principales se agrupaban, desde luego, alrededor de un claustro, notable (en tan temprana época, hacia 1040) por sus columnas de mármol. Cercana al templo había una sala capitular

que se abría hacia el claustro a través de una portada y dos arquerías formadas por doce *balcones.* La capilla de Nuestra Señora estaba al este de la sala capitular, y unida con el claustro de la enfermería, que quedaba al naciente del grupo principal de edificios. La enfermería tenía cuatro salas, con habitaciones de servicio. Hacia el sur, a continuación de la sala capitular estaba el recibidor y la sala de trabajo; sobre estos tres locales quedaba el imponente dormitorio, largo de 54,40 m., con 97 aberturas formando un aventanamiento en todo su perímetro. El ala sur de los edificios monacales consistía en el calefactorio, refectorio, despensa y cocinas, con el noviciado, el taller de obras de esmalte y luego la panadería contigua a un patio. Al norte de las cocinas, el ala oeste del claustro contenía las celdas monacales, y junto a la iglesia el hospicio.

El patio oeste del monasterio tenía dos entradas, de las cuales la del sur, por lo menos, estaba fortificada. El patio estaba abierto a los visitantes. Los hermanos legos y los peregrinos eran alojados en un largo edificio que limitaba este patio hacia el lado oeste, en tanto que los visitantes de jerarquía, tanto hombres como mujeres, contaban con cuartos separados y un refectorio anexo en la casa de huéspedes, en el extremo norte del mismo patio. La casa de huéspedes al norte de Cluny II, provenía de Cluny I, que el abad Odilon transformó en una sacristía y en un local para negocio, fortificándolos. Un muro de encinto vinculaba las líneas exteriores de la edificación, pero el monasterio no tuvo muro realmente defensivo hasta finales del siglo doce.

El conjunto que acabamos de describir estaba planeado para una comunidad de 100 monjes. Sus líneas básicas eran los costados de un cuadrado que medía 325 pies carolingios (de 340 milímetros) con la iglesia en el rincón noreste, a 200 pies del costado sur del cuadrado. Parte de las crujías de los nuevos edificios caían dentro del perímetro de este cuadrado, y parte afuera. Algunas crujías tenían una anchura de 25 pies, de modo que en varios lugares las dimensiones alcanzaban a

300 y 350 pies. Un número considerable de dimensiones son divisibles por 7, lo que sugiere que el tradicional módulo de siete pies fué empleado al proyectar el plan.

Las estructuras subalternas del conjunto proveían 32 celdas para monjes enfermos o retirados, 30 o más para novicios, 12 para los *pauperi* del abad o pensionistas pobres del hospicio, alrededor de 100 para *famuli* o hermanos legos, que formaban el cuerpo de sirvientes del monasterio. Había lugar para 40 hombres y 30 mujeres en la casa de huéspedes, y comodidad para cerca de 100 pasajeros en la hospedería; de tal modo el grupo podía albergar alrededor de 400 personas en total, tal como estaba en 1043.

Cerca de un siglo después los monjes alcanzaron el máximo de su número, 460, durante el abaciato de Pedro el Venerable (1122-56). Entre tanto el monasterio había sido reedificado fragmentariamente con elementos mayores, de modo que todo el conjunto se expandió radialmente sin cambiar mucho la ubicación o relación entre sus diversas partes. Las construcciones continuaron durante el. siglo trece, y puede juzgarse la magnitud del conjunto haciendo cálculos a raíz de un gran acontecimiento que ocurrió en 1245. En dicho año Luis XI, Rey de Francia, el Papa Inocencio IV y el Emperador Latino de Constantinopla se encontraron en Cluny, cada uno con su comitiva. Un total de 2000 visitantes fueron alojados (indudablemente con algunos arreglos provisorios) por el convento, sin asignar parte alguna del espacio que estaba reservado para los monjes al tropel de huéspedes.

Durante este período la nave de Cluny II fué demolida para ampliar el claustro, y una nueva iglesia, Cluny III, fué construída al norte de aquélla. En 1088 el sucesor del abad Odilon, Hugo de Semur, que rigió el monasterio desde 1049 hasta 1109, adoptó la gran iglesia como el hogar espiritual de toda la familia cluniacense, y la construyó tan bien que Cluny III significó la realización de la arquitectura

religiosa mejor que cualquier otro edificio. Era la más grande de las iglesias monásticas, la más grande de Francia, y la más grande de la arquitectura románica. Actualmente Cluny III habría podido albergar la totalidad de la comunidad benedictina si se reuniese, y en realidad así llegó a hacerlo en ocasión de una magnífica procesión de 1212 monjes que profesaron en 1132. El gran protector de la iglesia bajo el abad Hugo fué su amigo el rey Alfonso VI de España (†1109). En esa época la mitad oriental del edificio había sido terminada y estaba en uso, después de una dedicación preliminar de los altares por el Papa Urbano II y miembros de su comitiva en 1095. La dedicación definitiva del edificio fué realizada por el Papa Inocencio II en el año 1130. Al final del abaciato de Pedro el Venerable (1122-56) las fuerzas de Cluny se habían derrochado, lo que se trasunta en el hecho de que la extremidad oeste del narthex quedó inconclusa hasta 1225 y una de las torres orientales hasta 1450.

Un estudio cuidadoso de los restos existentes sobre y bajo tierra ha revelado una trama casi estrictamente matemática y un sistema modular en la concepción de Cluny III. Una unidad modular de cinco pies romanos (0,295 m.) domina en las principales dimensiones del conjunto. Una de las series de dimensiones corre muy ajustadamente en 12 ½, 25, 50, 100, 125, 150, 250, 400, 425, 550, y 600 pies romanos; otra utiliza 10, 15, 20, 35, 40, 45, 50, 55, 60, 80, 90, 105, 110, 120, 180, 265, 585, y 635 pies romanos, con un pequeño margen de error atribuible a ajustes menores del dibujo y ligeras discrepancias de replanteo.

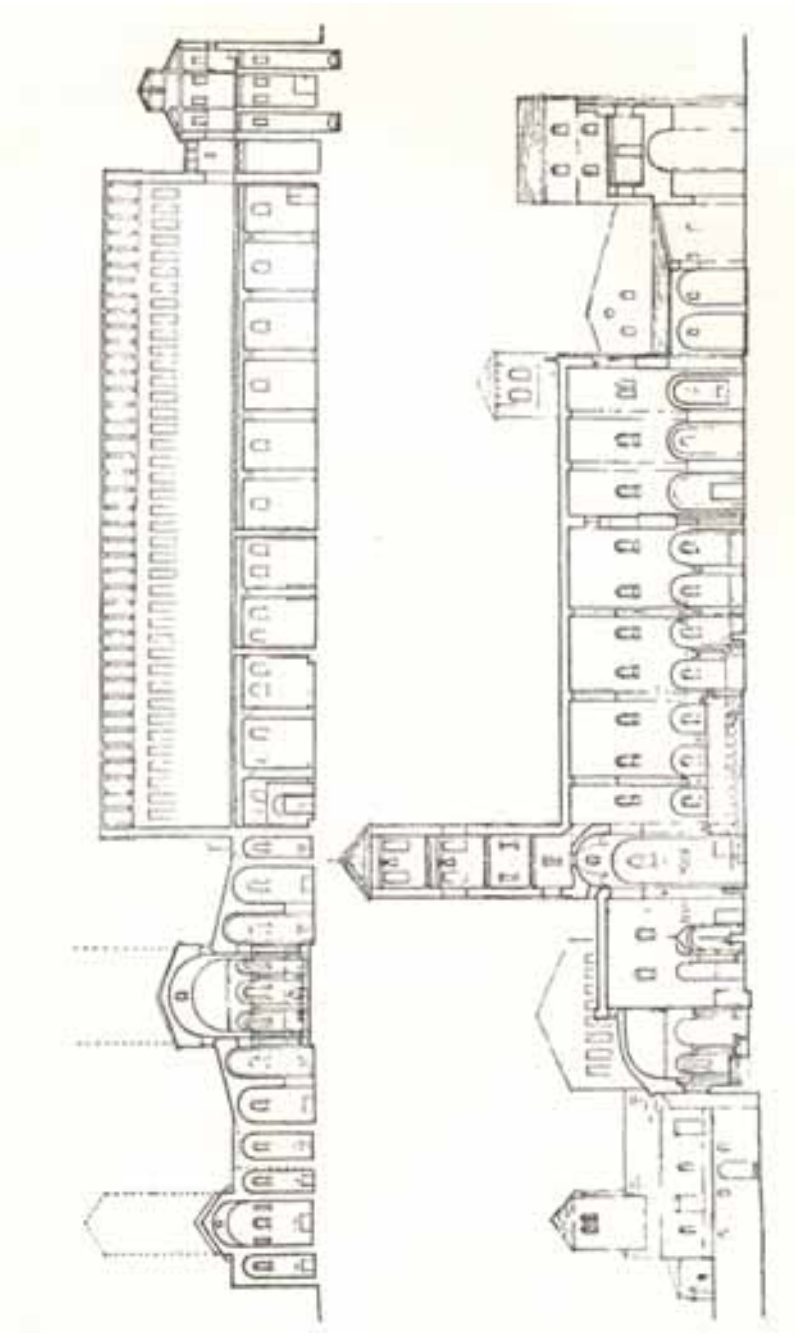


Fig. 2. – Proyecto de restauración de Cluny I, Cluny II y monasterio de San Odilon.

La elevación oeste con sus torres estaba inscripta en un cuadrado de 125 pies romanos de lado. La longitud total de la iglesia, 187,31 m., era casi exactamente 635 pies romanos. El interior estaba dividido (con ligeras discrepancias) en longitudes de 110 pies romanos para el narthex interior, 15 para el espesor del muro occidental de la nave principal, 250 para *la* nave incluyendo el gran muro del transepto, y 150 desde allí hasta la parte posterior de la abertura del santuario. Un agregado de 25 pies romanos alcanzaba al respaldo del ábside y 40 más a la parte posterior del deambulatorio, por el lado interior en cada caso. La bóveda del narthex medía 90 pies romanos desde el pavimento del gran portal, y 100 en la parte más alta, con una luz de 35 en ambos casos. La bóveda del crucero mayor medía 125 pies romanos desde el pavimento, y la torre central (la mayor de las siete que tenía el edificio) probablemente midió 180 'pies romanos de altura cuando recién construida. Incidentalmente se conocen los nombres de los arquitectos: Gunzo, un abad retirado de Baume, hizo el esquema; Etzelo, antiguo canónigo de Lieja, ejecutó el edificio.

Su plano fué el primero en cruz arzobispal, y sus generosas dimensiones determinaron una espléndida nave dominada por el ábside principal, con amplio espacio para un numeroso coro monástico; dos transeptos y un deambulatorio permitían abrir numerosas absidiolas de proporciones monumentales, con imponente perspectiva hacia los varios altares.

Como nos muestra el plano, el narthex era un impresionante vestíbulo o preiglesia, dominada por el esculpido portal principal de la nave mayor. El tema era el Cristo en majestad rodeado por los ancianos del Apocalipsis, los símbolos de los Evangelistas, ángeles y los Apóstoles. En líneas generales el portal era como el de Vézelay, pero sin el parteluz; fragmentos recuperados durante las excavaciones muestran que las esculturas estaban ricamente pintadas y doradas, como páginas de un manuscrito. Era uno de los más imponentes portales

cluniacenses, sugerido por la *estación de Galilea* de Cluny II. El portal fué esculpido hacia 1115, y destruído con dinamita en 1810, durante la lamentable demolición que sólo nos ha dejado el brazo sur del gran crucero, el extremo del crucero menor del mismo lado, las bases de las torres occidentales y subestructuras enterradas.

Una vez transpuesto el portal principal, el visitante se encontraba en la nave mayor, notable por sus proporciones elegantes que la aproximaban a las de los templos góticos. Las bóvedas tenían delgadas dovelas de áspera piedra, regularmente colocadas, con gruesas juntas de mortero y revocadas. El perfil de esta alta bóveda era ligeramente apuntado, para reducir empujes. Los pilares interiores, en número de sesenta, eran articulados, más bien como los de los edificios del gótico primitivo, y los arcos que los vinculaban eran apuntados, para facilitar la construcción de un tipo especial de bóveda de arista sin nervaduras.

En suma, Cluny III fué el primer templo donde se usó gran cantidad de arcos apuntados. Su introducción fué debida, indudablemente, a influencias orientales, llegadas tal vez a través de Montecassino donde tenemos noticia de la existencia de arcos apuntados en 1071 (de forma musulmana,. con certeza). Otro aspecto musulmán del edificio era el uso decorativo de trebolados en forma de herradura en los arcos del triforio. Las relativamente pequeñas ventanas del clerestorio estaban rodeadas por una decorativa arcada con delgadas columnas duplicadas que recuerdan el trabajo musulmán. Las vinculaciones cluniacenses con España a través del rey Alfonso VI y de las peregrinaciones a Santiago de Compostela indudablemente abrieron el camino para las influencias musulmanas llegadas de la Península. .

El hermoso ábside, admirablemente apoyado sobre columnas de mármol con ricos capiteles alegóricamente esculpidos, tenía una vasta pintura de Cristo

en Gloria, rodeado de los coros celestiales. El motivo, de carácter ítalo-bizantino, estaba ejecutado al fresco con agregados en témpera. Era el punto culminante de la nave, al extremo del eje longitudinal que alcanzaba a 125,2 m. (casi exactamente 425 pies romanos). Los altares bajos -desde los cuales subió el incienso hacia la visión celestial diariamente durante cerca de 700 años- quedaban dentro del semicírculo que formaban las columnas de alegóricos capiteles del ábside. Uno de los capiteles del lado norte relataba el Pecado Original; otro, hacia el sur, mostraba el sacrificio de Abraham, prefigurando el sacrificio de la Eucaristía, en tanto que los restantes hermosos capiteles enriquecían las columnas con motivos de la vida monástica y de las virtudes. La fecha de estas notables esculturas ha sido muy discutida. Considerando las condiciones de Cluny y el carácter especial del templo, es lícito decir que esas esculturas eran avanzadas en su estilo, y de acuerdo a lo que indicarían ciertos detalles, se encontraban ya colocadas cuando los dos altares de abajo fueron dedicados por el Papa Urbano II en 1095.

El aspecto constructivo del edificio también era avanzado. El ábside era una notable pieza de audaz construcción, con el muro ingeniosa y progresivamente curvado hacia adentro, la mejor forma de soportar el empuje de la semicúpula. Un esquema similar se usó en la nave; sin embargo, se cayeron las bóvedas en 1125, siendo necesario para su reparación agregar unos fuertes arbotantes al costado de la nave, tal vez en fecha tan temprana como 1130, posiblemente el primer caso de uso sistemático de arbotantes en la arquitectura religiosa occidental. El empleo de bóveda de cañón corrido permitió amplias ventanas en el clerestorio, requiriendo por cierto un espesor tal de muros (2,50 m.) que, a pesar de las numerosas ventanas, la nave era más bien oscura. La solución hubiera sido, desde luego, usar bóvedas de arista nervadas, y al parecer esto se hizo poco después de 1130, para el narthex, pero debido a

los desastres de la abadía no se completó hasta cerca de un siglo más tarde. Por todo esto es lamentable que un monumento tan importante, de una época de transición arquitectónica, haya sido destruído antes de podérselo estudiar debidamente.

No obstante la inquietud debida al complicado plan y a sus numerosas torres, el exterior de Cluny III tenía gran dignidad. La expresión exterior de su función interior hizo de él un edificio poco común. El largo narthex y la nave procesional acentuaban un movimiento horizontal. El conjunto oriental del proyecto, muy audazmente articulado, con muchas absidiolas, transeptos y cinco torres, era totalmente diferente en su carácter. La vigorosa masa de esta parte del edificio tenía un impulso vertical, propicio a la oración.

Incorporar nuevamente este gran monumento perdido a la historia de la arquitectura ha sido el esfuerzo y propósito especial de la misión enviada por la *Mediaeval Academy* a Cluny. Recuperado así del olvido, dará una exacta visión de las hazañas de que era capaz la arquitectura románica. Recuperar la belleza perdida es indudablemente un noble y hermoso propósito cuando los monumentos desaparecidos prueban ser tan importantes como las austeras y viejas estructuras del monasterio cluniacense, y tan nobles como la magnífica tercera iglesia de los monjes de aquel venerable lugar.

KENNETH J. CONANT

Universidad de Harvard

Fig. 3. –Cluny I y Cluny II hacia el año 1000.

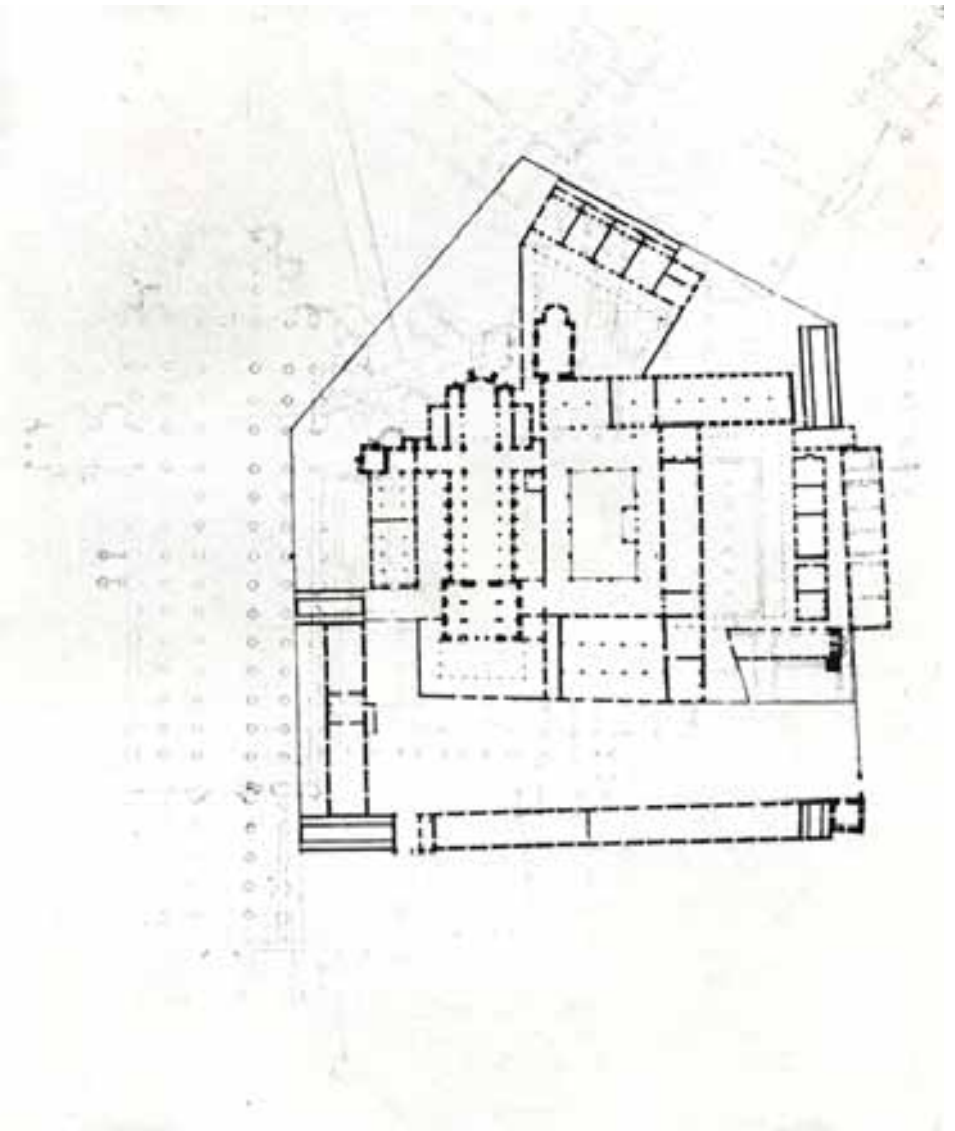


Fig. 4. – Cluny II y el monasterio en 1043.

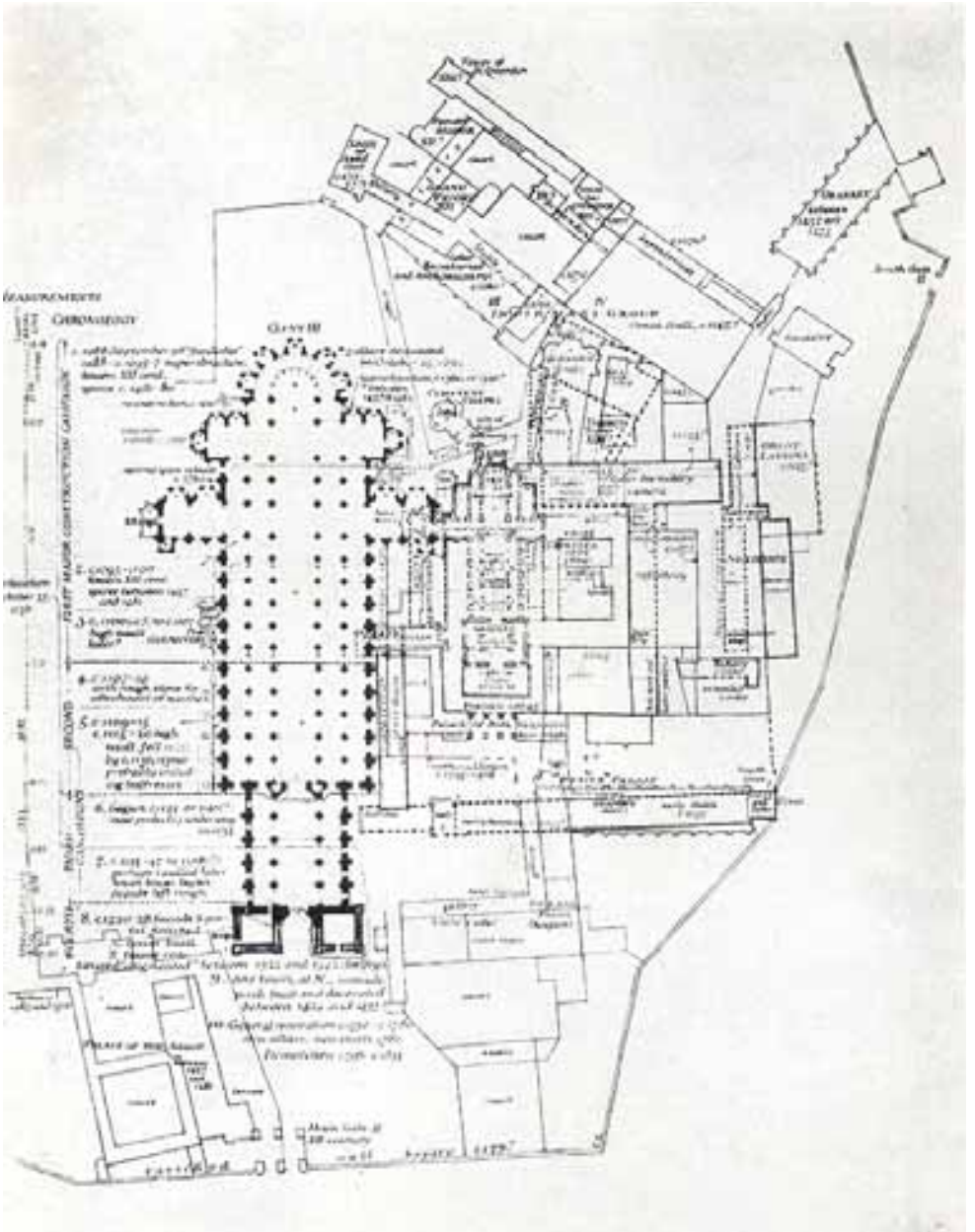


Fig. 5. – Plano cronológico de las construcciones de Cluny.

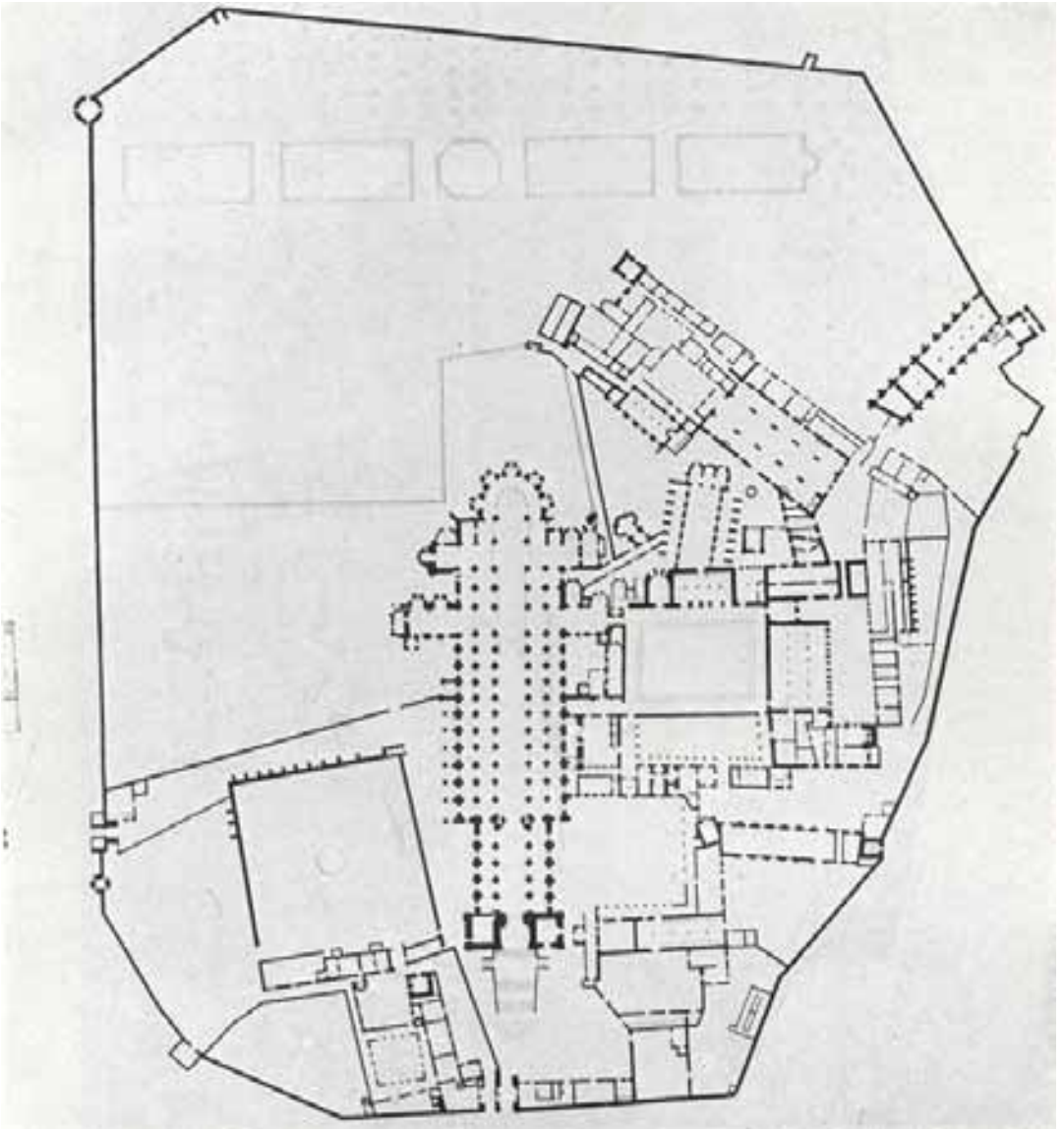


Fig. 6. – Cluny III según un plano de 1717.

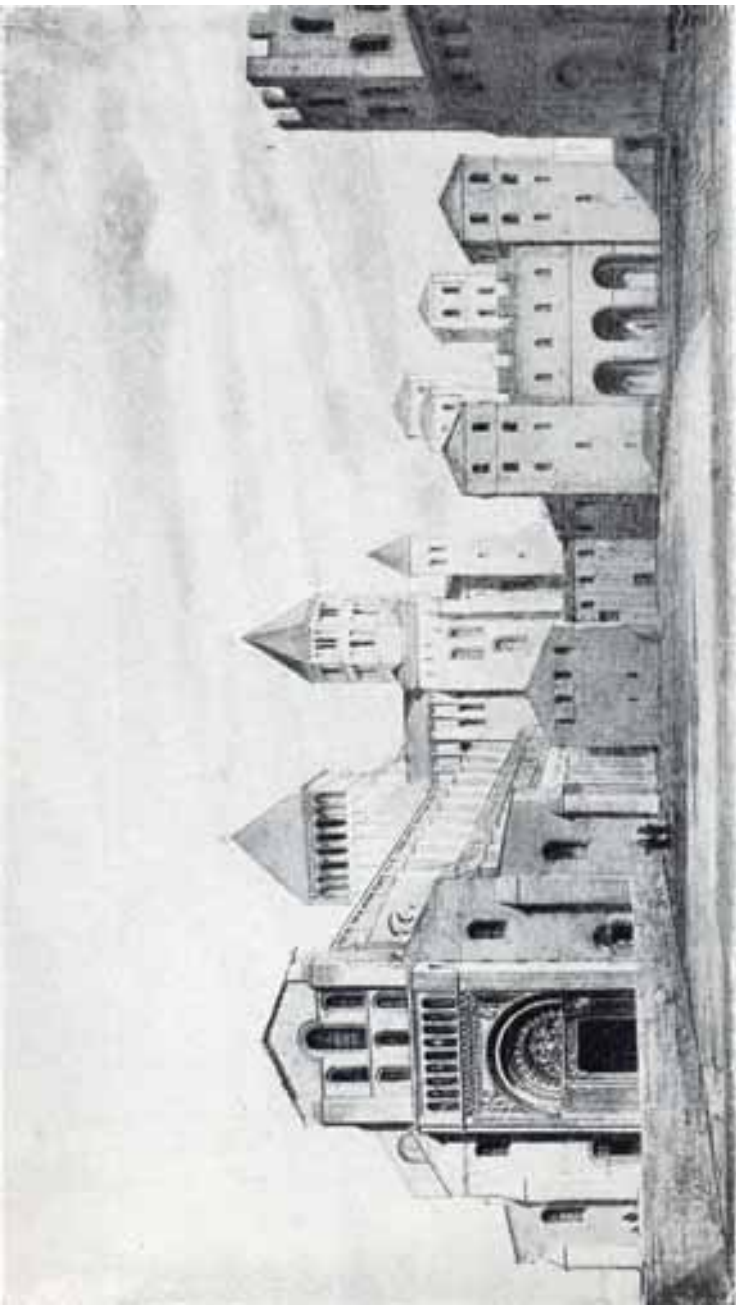


Fig. 7. – Vista del monasterio de Cluny hacia 1125.

Fig. 8. – Cluny III hacia 1460

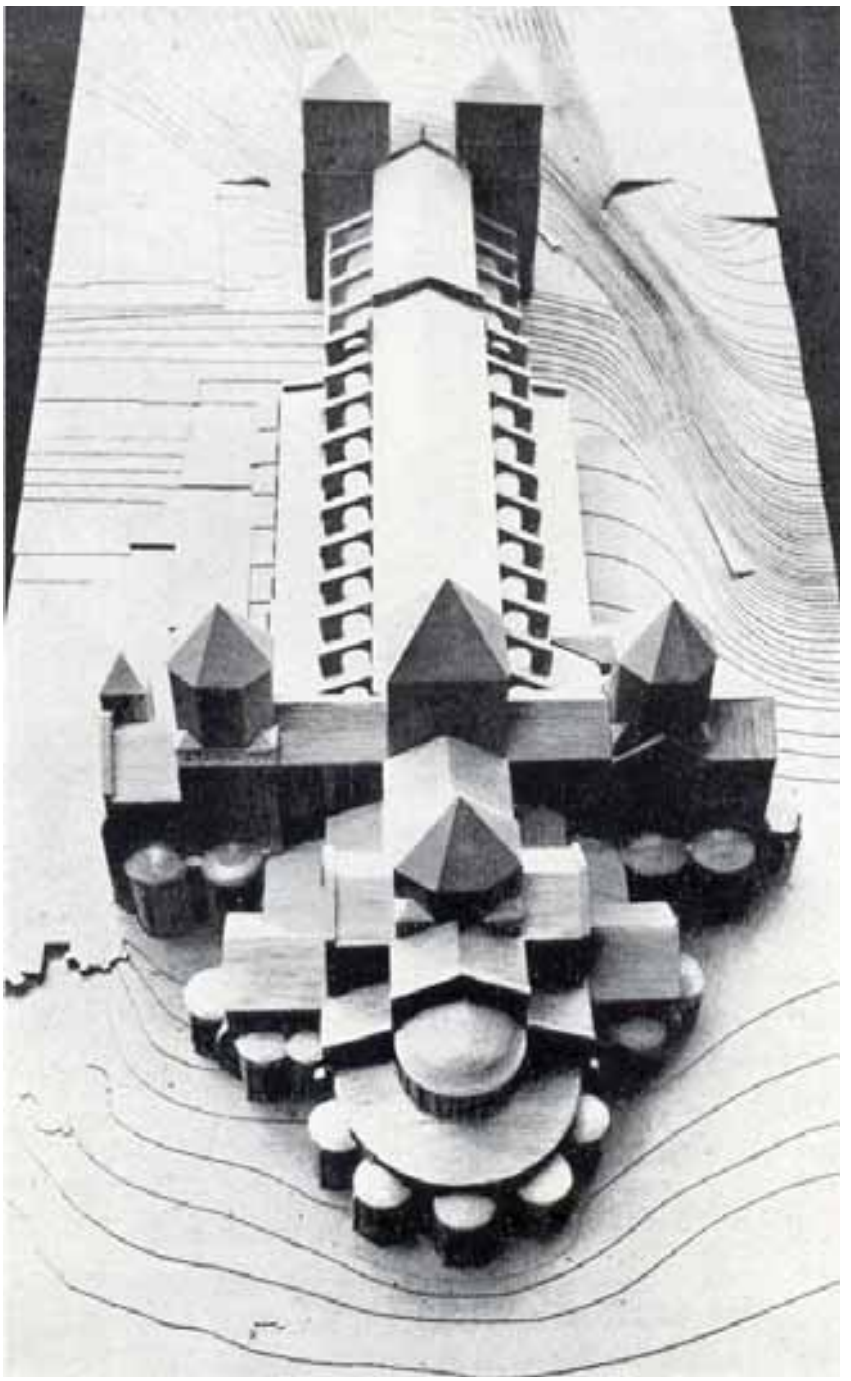


Fig. 9. – Maqueta de Cluny III.

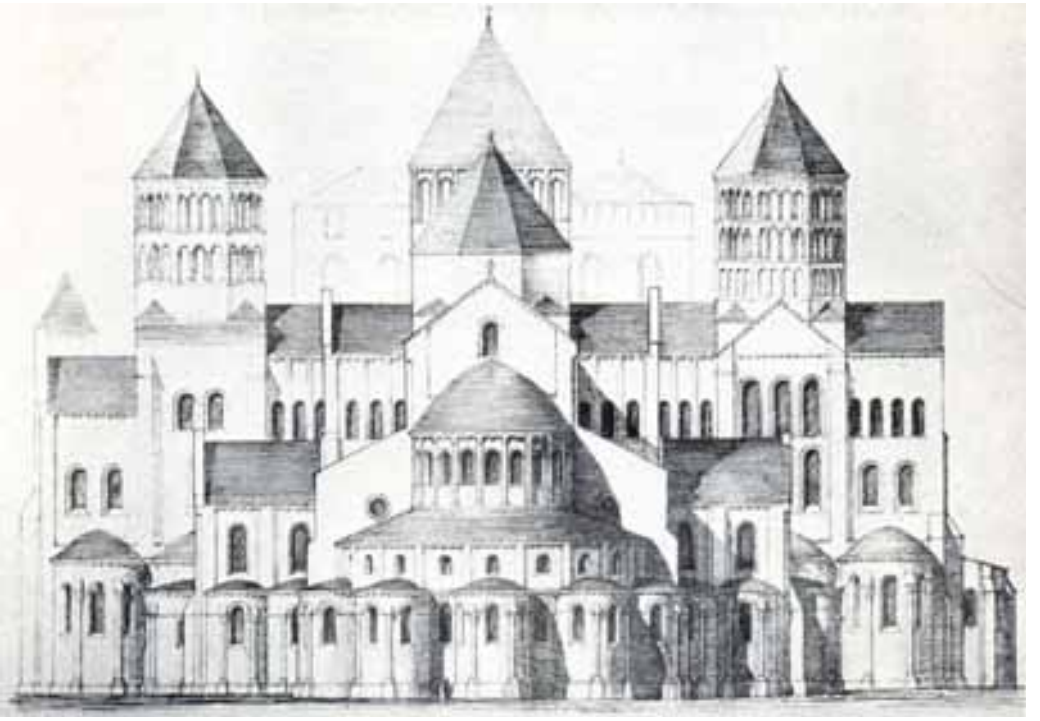


Fig. 10. – Elevación de Cluny III antes de las adiciones góticas.

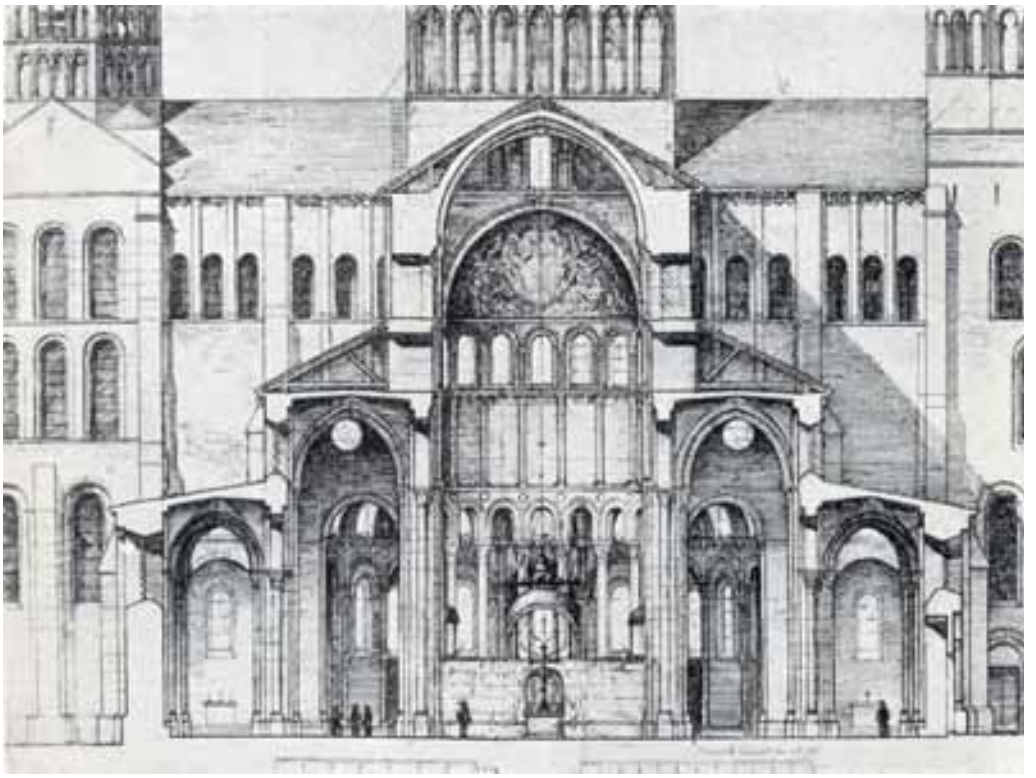


Fig. 11. – Sección transversal de Cluny III.

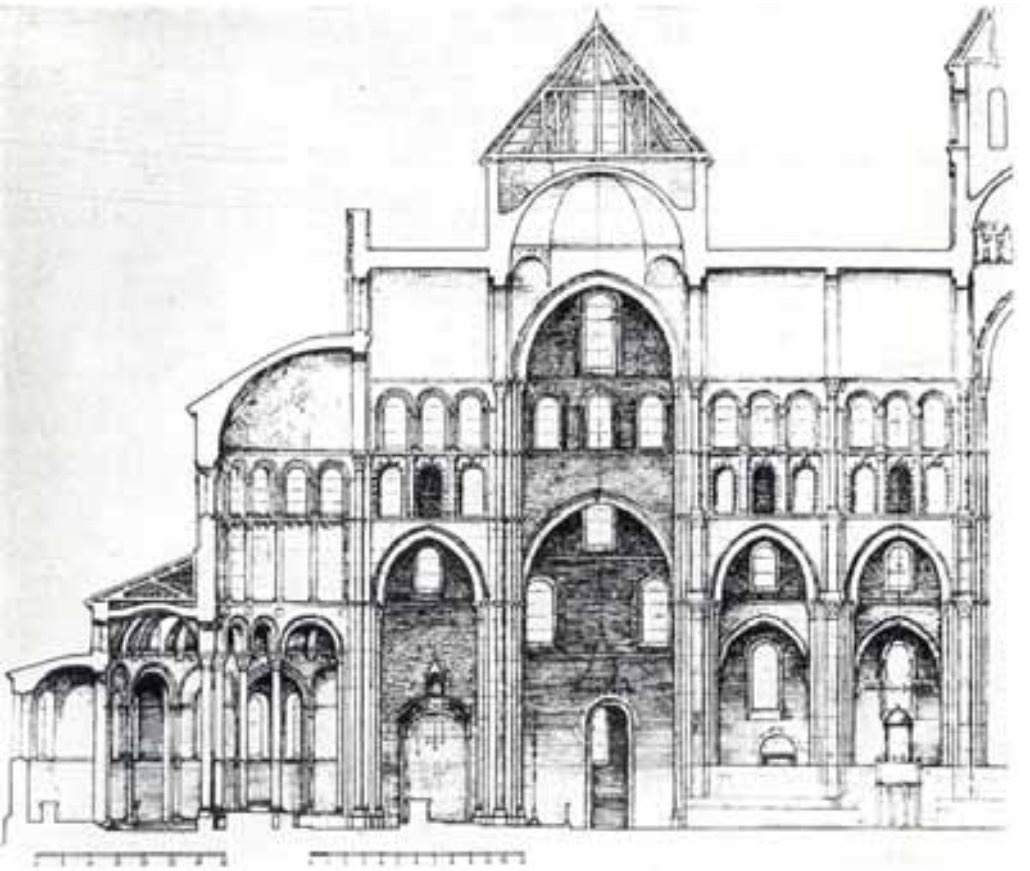


Fig. 12. – Sección longitudinal del extremo este de Cluny III.

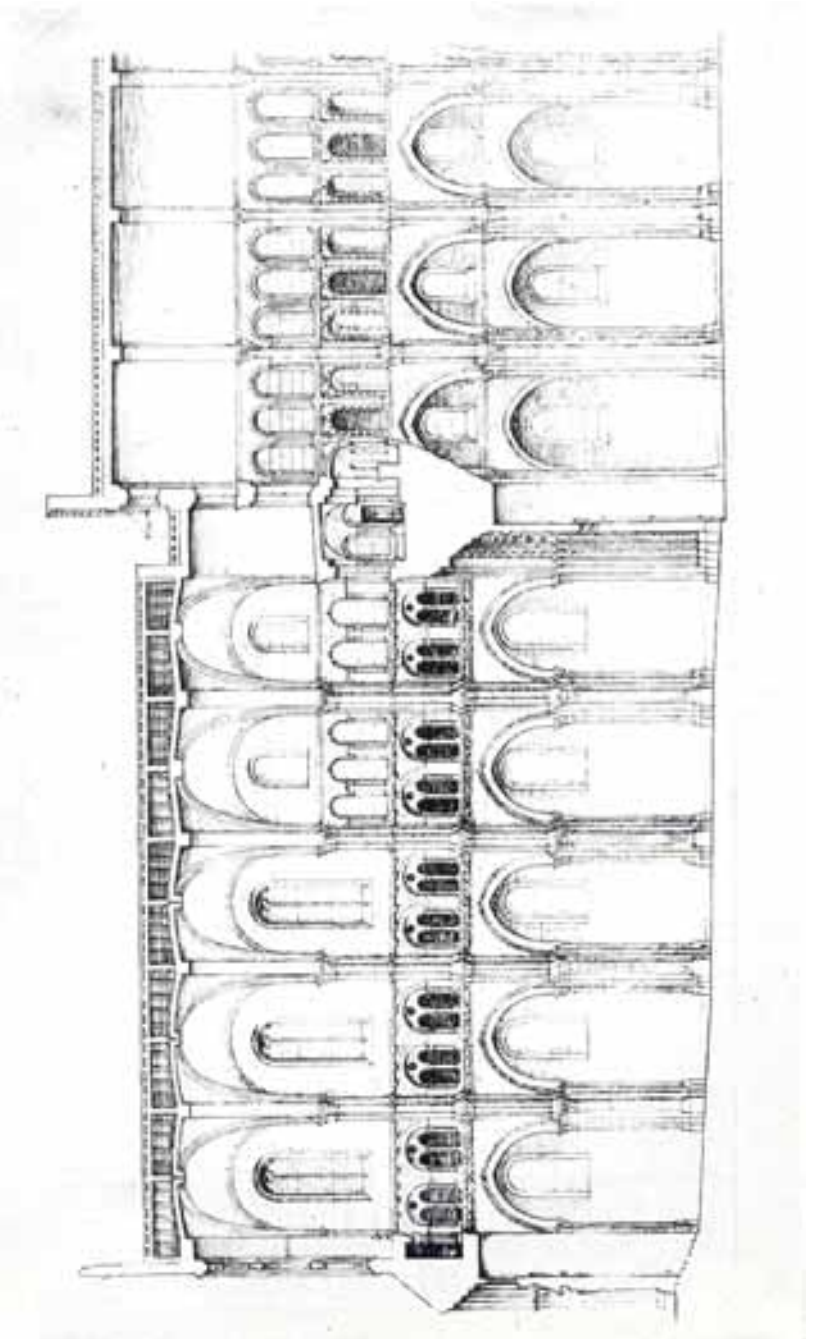


Fig. 13. – Sección longitudinal del extremo oeste de Cluny III.

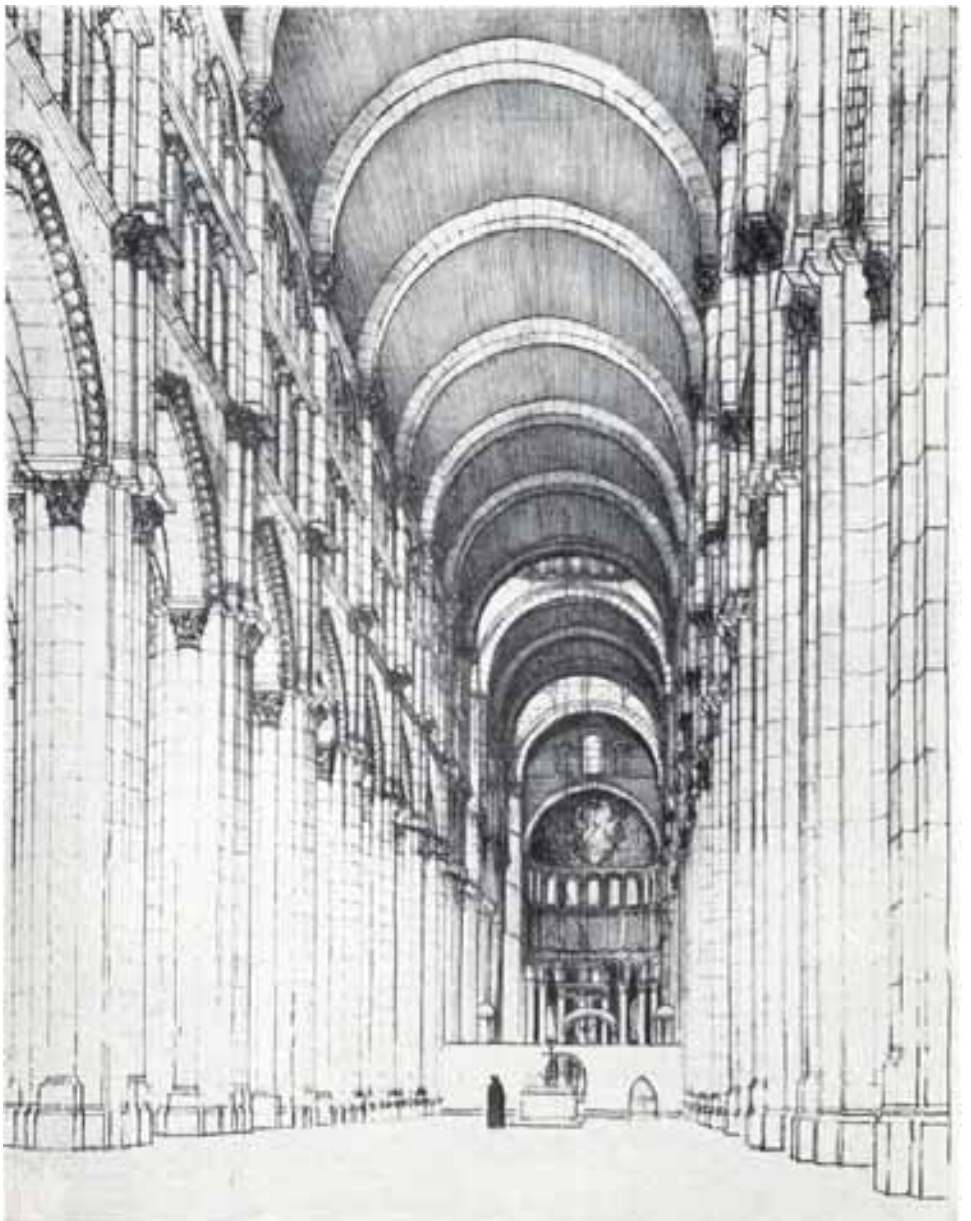


Fig. 14. – Interior de la iglesia de Cluny III.

Fig. 15. – Reproducción del ábside de Cluny III.

Fig. 16. – Capiteles de las arquerías del ábside.

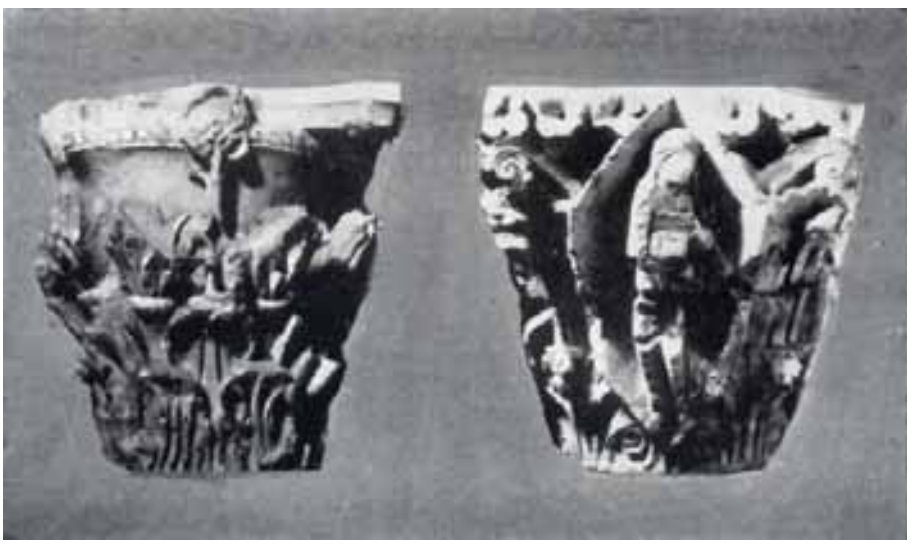


Fig. 17. – Capiteles de las arquerías del ábside.

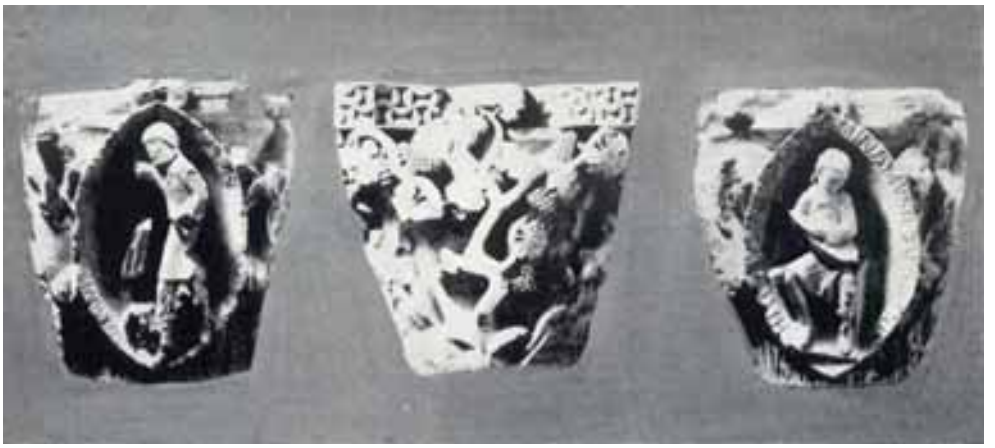


Fig. 18. – Capiteles de las arquerías del ábside.

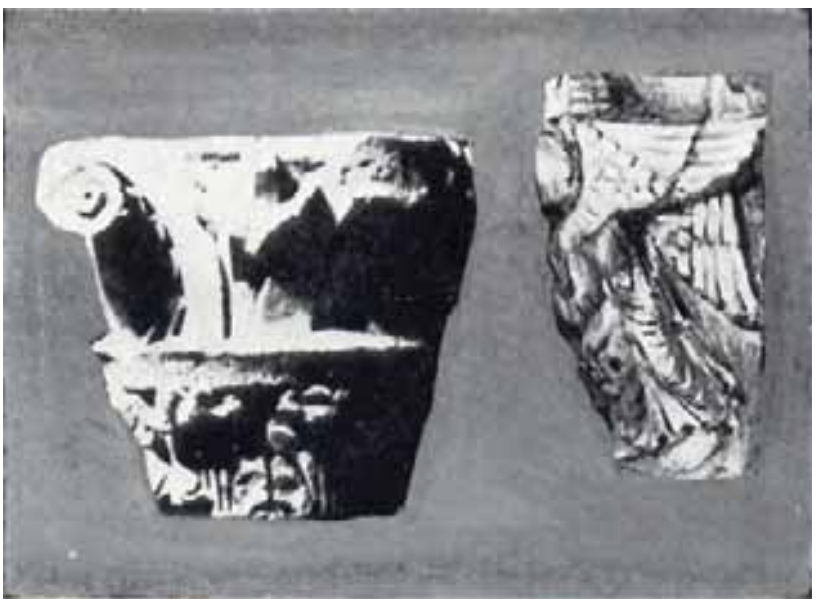


Fig. 19. – Capiteles de las arquerías del ábside.

Fig. 20. – Tímpano del gran portal según un dibujo de 1810 y estudio de restauración del mismo.

Fig. 21. – Vistas de Cluny III.

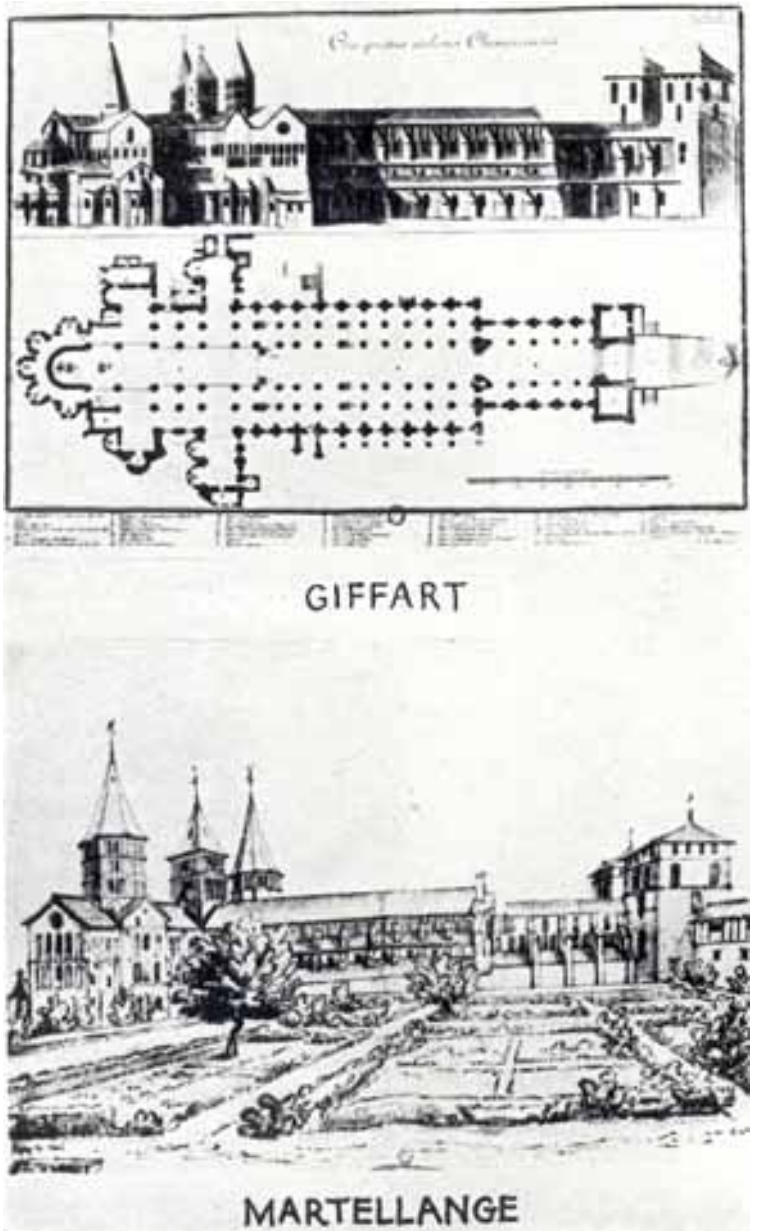


Fig. 22. – Vistas de Cluny III.

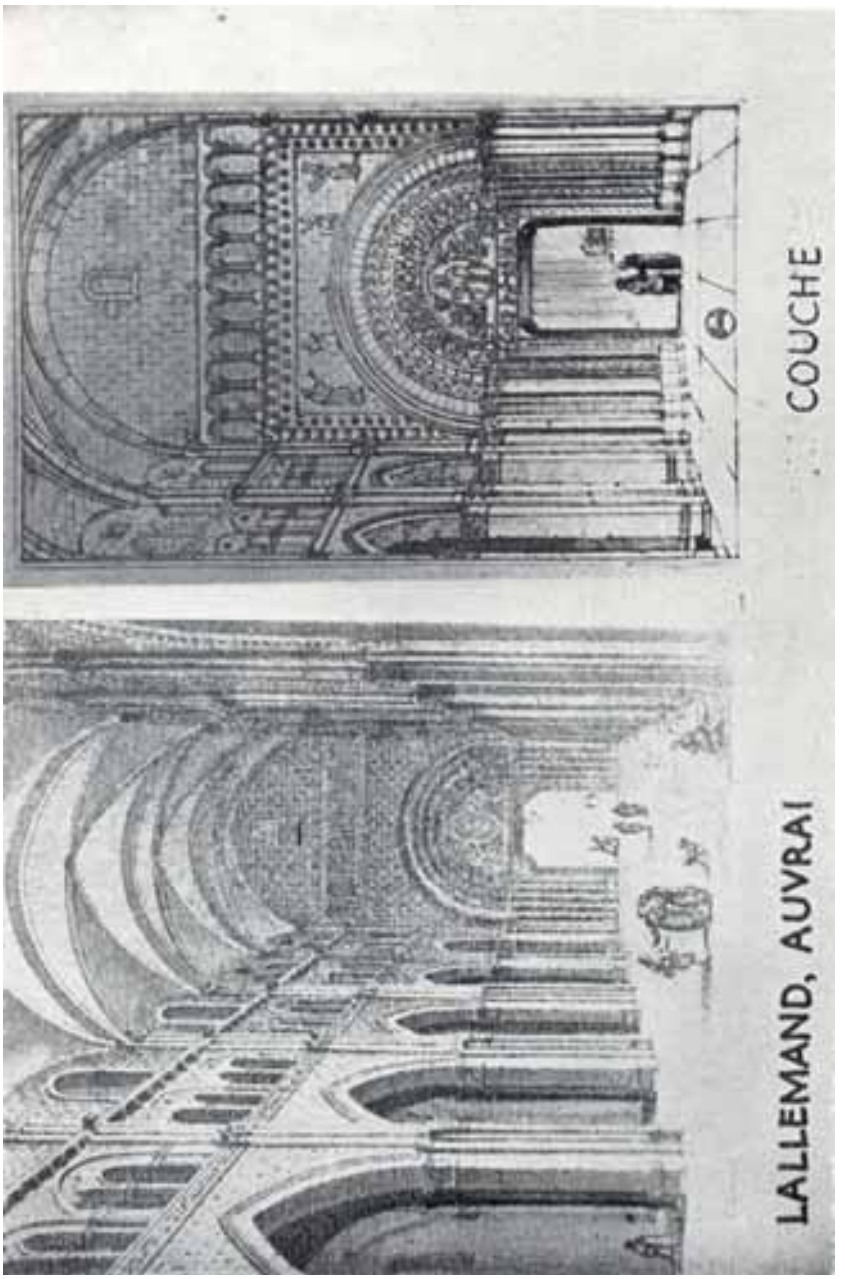


Fig. 23. – Vistas del interior de Cluny III.

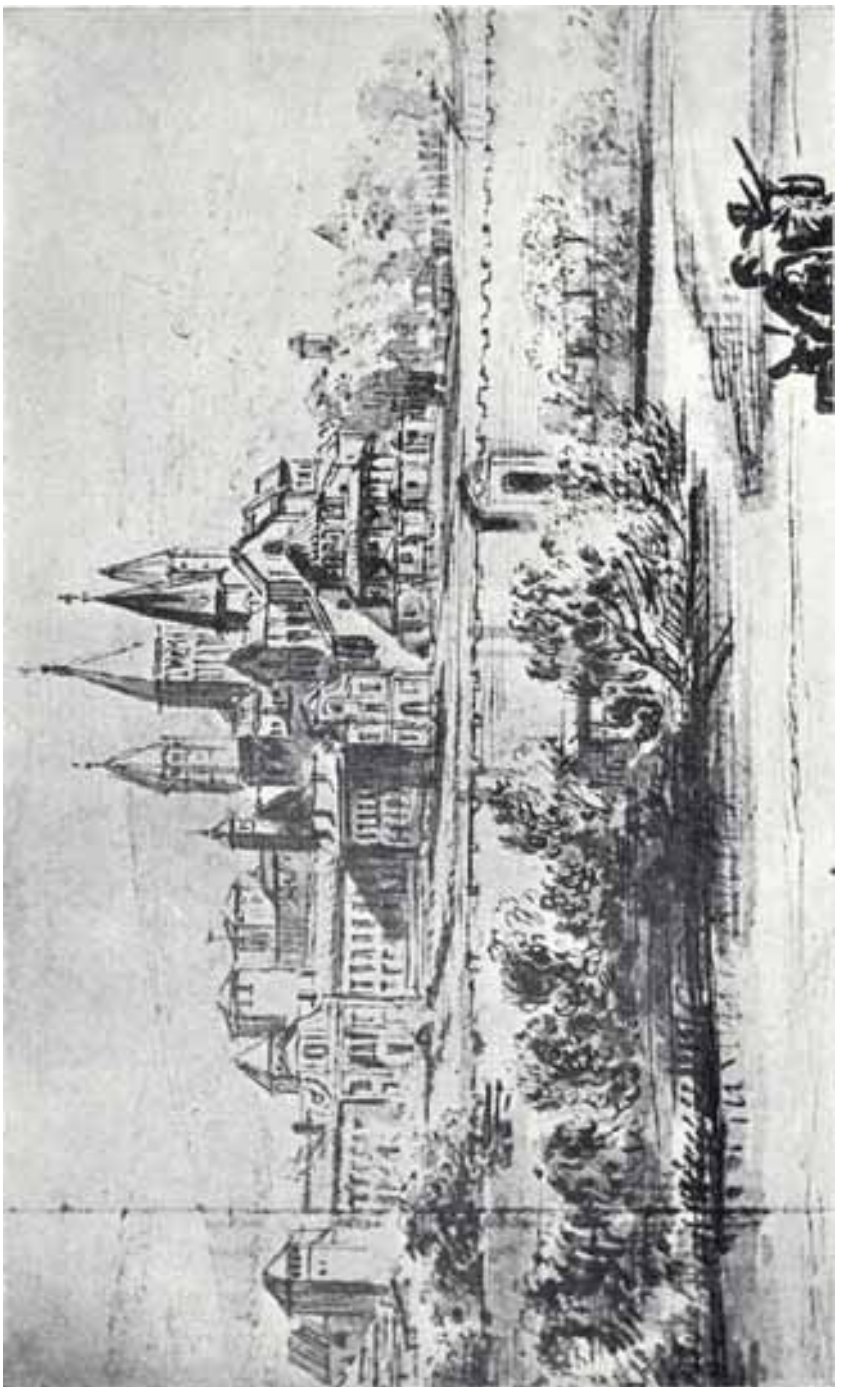


Fig. 24. – Vistas de Cluny III hacia 1787.

EXPLICACIÓN DE LAS ILUSTRACIONES

1. Planta de la Iglesia de Cluny II. Estudio de restauración de K. J. Conant.
2. Proyecto de restauración de Cluny I, Cluny II y Monasterio de San Odilon, por K. J. Conant. *(Arriba):* Corte por el eje norte-sur. *(De izquierda, a derecha):* ábside de Cluny I (todavía existente hacia 1020); ábside de Cluny II; sala capitular; locutorio; sala de trabajo; dormitorio sobre estos locales y letrinas en el extremo sur. *(Abajo):* Corte por el eje principal de Cluny II. *(De izquierda, a derecha):* capilla de la enfermería; dormitorio (parcialmente oculto); Cluny II, con la capilla matutina, santuario, coro de monjes, nave, narthex o galilea; atrio con el hospicio más adelante; pórtico de entrada, transformado en un palacio hacia 1090 por la adición de un piso alto con dos torres (una de las cuales aparece aquí).
3. Vista este de Cluny I *(a la derecha),* y Cluny II *(a la izquierda),* como estaban hacia el año 1000 de J. C. Estudio de restauración de K. J. Conant.
4. Cluny II y el monasterio en 1043, según la descripción del Consuetudinario de Farfa y las excavaciones realizadas por la *Medieval Academy of America* (las líneas claras muestran las construcciones medievales posteriores). Restauración por K. J. Conant.
5. Plano cronológico de las construcciones medievales de Cluny. Estudio de restauración, por K. J. Conant.
6. Reproducción de un plano dibujado hacia 1717, mostrando la gran iglesia de Cluny III y los edificios medievales alrededor del claustro, que fueron reemplazados por el nuevo edificio de 1717-90.
7. El monasterio de Cluny alrededor de 1125 de J. C. Cluny III todavía sin narthex *(a la izquierda);* Cluny II con atrio, pórtico y las torres del palacio *(a la derecha);* torre de la capilla del Hospicio *(a la extrema derecha).* Restauración por K. J. Conant.
8. Vista de Cluny III desde el oeste, hacia 1460. Dibujo de J. S. Bolles, basado en datos suministrados por K. J. Conant.
9. Maqueta de Cluny III, vista desde el este. Estudio por K. J. Conant; maqueta ejecutada por E. S. Hilberry.
10. Elevación de Cluny III, lado este, antes de las adiciones góticas. Estudio de restauración por

K. J. Conant.

11. Sección transversal de Cluny III. Estudio de restauración de K. J. Conant.
12. Sección longitudinal del extremo este de Cluny III, mostrando el coro, crucero menor, ábside, dos altares dedicados por el Papa Urbano 11 en 1095, deambulatorio y capillas radiales. Estudio de restauración por K. J. Conant.
13. Sección longitudinal del narthex, gran portal con la capilla de San Miguel, y extremo oeste de la nave de Cluny III. Estudio de restauración de K. J. Conant.
14. Interior de la gran iglesia de Cluny III. Dibujo de Turpin C. Bannister, según datos facilitados por K. J. Conant.
15. Reproducción de las arquedas del ábside de Cluny III, en tamaño natural, hecha con fines experimentales en el Fogg Museum de la Universidad de Harvard.

16, 17, 18 y 19. Capiteles esculpidos de las arquerías del ábside colocados en la supuesta secuencia original. Estudio por K. J. Conant.

20. Tímpano del gran portal de Cluny III**.** *(Arriba):* reproducción de un grabado de hacia 1810, según un dibujo hecho antes de la destrucción del portal en dicho año. *(Abajo):* estudio de restauración por K. J. Conant, basado en el grabado, antiguas descripciones y fragmentos hallados en las excavaciones.
21. Vistas de Cluny III según grabados efectuados antes de la demolición.
22. Vistas y planta de la iglesia de Cluny III según grabados antiguos efectuados antes de la demolición.
23. Vistas del interior de la iglesia de Cluny III según grabados ejecutados antes de la demolición.
24. Monasterio de Cluny visto desde el sudeste en 1787, según un dibujo de Lellemand. Se ve el nuevo edificio del monasterio comenzado en 1717 a la izquierda del templo (Cluny III). La destrucción de la iglesia comenzó en 1798. *Cabinet des Etampes*, Paris.

LA ARQUITECTURA DE LAS MISIONES DE MOJOS Y CHIQUITOS

CADA vez que se hace referencia a las misiones jesuíticas, se da por sobre entendido que se trata de los treinta pueblos que se levantaron en aquellas regiones de la Argentina, el Paraguay y el Brasil que formaron parte de la Provincia Jesuítica del Paraguay, como si los misioneros de la Compañía no hubieran edificado espiritual y materialmente en otras partes de América. Y tratándose del aspecto artístico se suele incurrir en mayor grado en este exclusivismo, probablemente por desconocimiento de otras misiones, que por hallarse en apartadas regiones de difícil acceso, son casi ignoradas. Tal es el caso de las reducciones de Mojos y Chiquitos, de las que puede afirmarse que todavía son tema virgen en lo que al arte se refiere; salvo una que otra breve noticia descriptiva aparecida en libros de viajeros o en artículos periodísticos que suelen pasar desapercibidos, no se ha escrito nada sustantivo sobre el arte de dichas misiones.

No obstante, considero que su estudio es tema de gran importancia en el panorama general americano, no sólo por el valor intrínseco de cada misión, sino también por sus conexiones con otros aspectos artísticos del continente. Así, en primer lugar, creo que debe vincularse la curiosa arquitectura en madera de los templos de Mojos y Chiquitos con la de las primitivas misiones del Paraguay, no porque hubiese contacto directo, pues sabido es que no había camino entre Santa Cruz de la Sierra y el Paraguay, sino porque el bosque, la naturalezá toda de esa zona continental que forma la vertiente natural hacia el Atlántico, determinó formas arquitectónicas lignarias similares, casi idénticas.

Claro está que me refiero a las iglesias misioneras paraguayas de la primera época, pues ya se sabe que en el siglo XVIII los jesuitas del Paraguay comenzaron a levantar nuevas iglesias, de piedra, que reemplazarían a las primitivas de madera. La expulsión de 1767 dejó inconclusos estos nuevos templos, de los cuales los más monumentales iban a ser los de Jesús y Trinidad en el Paraguay, y San Miguel en el Brasil. La iglesia de la misión de San Ignacio Guazú, que estuvo en pie hasta no hace muchos años, nos da idea de lo que fué la arquitectura misionera en madera; a juzgar por las fotografías que de ella se conservan y las descripciones de otros templos guaraníticos, podemos deducir su parentesco o nexo con los de Mojos y Chiquitos. Por otra parte, las iglesias parroquiales paraguayas de Yaguarón, Capiatá, Caacupé, Valenzuela, etc., construidas con posterioridad a la expulsión de los jesuitas, prueban la persistencia de esos procedimientos constructivos, al punto de poderse hablar, sino de un estilo, por lo menos de una modalidad arquitectónica localizada en esa enorme extensión boscosa que arranca del norte de la provincia argentina de Corrientes y llega hasta el Beni boliviano. Otras pruebas se encontrarían en las iglesias de Santa Cruz de la Sierra y alrededores (véase artículo del arq. Jorge M. Santas en este mismo número de ANALES), especialmente en el demolido templo de la Compañía y en las de Buenavista y Santa Rosa del Sara, que repiten idéntico tipo de estructura. De estas dos últimas dice Gabriel René Moreno[1] que *pertenecían al gremio de las misiones de Mojos y se encontraban en el cercado de la ciudad de Santa Cruz*.

Otro aspecto que estimo de capital importancia, y por el cual urge un estudio a fondo del arte de estas misiones, es su posible influencia sobre la

[1] GABRIEL RENÉ-MORENO: Biblioteca Boliviana, *Catálogo del Archivo de Mojos y Chiquitos*; Santiago de Chile, 1888, pág. 444.

decoración de la arquitectura mestiza del altiplano. Uno de los problemas aun no resueltos en el arte de nuestro continente es el origen de la profusa ornamentación esculpida que aparece en los templos de Juli, Pomata, Puno, Ayaviri, Zepita, Potosí, etc., con motivos tomados de la flora y fauna tropical, es decir, con elementos que no pertenecen a la región donde se encuentran dichos monumentos. Frutos como la papaya, uva, aguacate, piña, chirimoya, maíz, etc., o animales como el mono, la chinchilla, el colibrí y el puma, no son propios de la fría estepa altoperuana. El profesor Pedro J. Vignale[2] ha sugerido, a propósito de la fachada de San Lorenzo de Potosí, que bien pudo haberse originado todo ello en Mojos, de donde habría provenido el desconocido artista que labró la portada del templo potosino. Así parecería probada la talla en madera de coco, típica del arte de Mojos, cuya angulosidad y planitud, debida a la dureza del material, muestra indudable analogía con la forma de esculpir la piedra en el mencionado templo. Y de allí habrían provenido -agregamos nosotros- todos esos motivos de las zonas bajas tropicales, ajenos en absoluto a la desolada meseta de casi 4.000 metros de altura, donde se encuentran los citados templos. Leyendo las descripciones de las zonas del Beni que hiciera D'Orbigny[3] parecería que estuviera haciendo el inventario de las fachadas de los templos de Juli: *monos ligeros, de variadas especies, recorren incesantemente los bosques más cálidos, mientras que manadas de pecarís devastan las plantaciones... una multitud de especies de tangaras, de manaquines y cotingas disputan las copas de los árboles a las cotorras y a los papagayos, cuyo*

---

[2] PEDRO JUAN VIGNALE: *El maestro anónimo de la portada de San Lorenzo de Potosí*, en Revista de Arquitectura, N° 280, Buenos Aires, abril de 1944, pág. 157.

[3] ALCIDES D'ORBIGNY: *Viaje a la América Meridional*, reedición Buenos Aires, 1945, tomo III, pág. 1013.

plumaje se confunde con el follaje. Esas bandadas en movimiento, mezcladas a los caciques, tucanos y a multitud de otras especies. .. Entre las plantas cultivadas se distinguen el cacao, el café, el tabaco, el índigo, el algodón, el maíz, la coca, la batata, la yuca o mandioca, la gualusa, la ajipa, la suculenta sandía, la chirimoya, la papaya o aguacate, las guayabas, las naranjas, tal vez las mejores del mundo, la toronja, el limón, la granada, muchas especies de bananas, ananás, caña de azúcar y gran número de otras frutas cuyo nombre he olvidado.

No menos sugestivo es el párrafo en que el gran viajero francés se refiere a los artistas indígenas de la misión de la Purísima Concepción de Baures, quienes en la época en que la recorrió, 1832, aun mantenían vivos los procedimientos de la artesanía jesuítica: *visité a menudo los talleres de tejido, de pintura o de ebanistería, en donde admiraba sus cofrecillos y sus cajitas, encantadoras obras en madera de palisondro (jacarandá), ton incrustaciones del brillante nácar de las conchillas de agua dulce. También fabrican allí camas de viaje, valijas, etc. Otros obreros hacen cosas muy lindas con trenzas de paja, como sombreros y costureritos; sobre un barniz tan bello como el de China pintan calabazas; tornean cocos para convertirlos en cajitas elegantes y fabrican muchos pequeños objetos con cuernos y huesos o los dientes de los caimanes. Son los hombres más hábiles de la provincia, y uno se asombra de la perfección de sus trabajos al pensar que por toda herramienta tienen sus cuchillos*[4].

Otro tanto dice René-Moreno en el estudio que precede a su publicación del archivo de las misiones, donde puede leerse que *los consumidores se disputaban ciertos artefactos de agrado, como totumas coloridas, pelotas*

[4] D'ORBIGNY: op. cit., tomo IV, pág. 1314.

elásticas, mates tallados, tableros de damas y chaquete, cigarreras, cañuteros y rosarios de hueso, bastones, medias labradas, redecillas, sortijas de coco, escritorios y cofres con incrustaciones de concha fluvial, taburetes, poltronas, y hasta cunas y cujas de jacarandá.

Tal vinculación artística entre las zonas altas y las bajas no pasa de conjeturas, sin prueba documental que dé solidez científica a estas teorías. Será necesario levantar el inevitable aparato erudito, compulsar archivos, probar el traslado de misioneros y artesanos de una a otra región, fotografiar y relevar las obras de arte, etc., para lograr conclusiones con pleno rigorismo documental. Pero entretanto llega ese momento, daré una primera noticia de conjunto sobre las misiones de Mojos y Chiquitos, con algunos datos documentales y la escasa bibliografía que he logrado reunir, a manera de avanzada en un tema virgen que espera aun al investigador que lo analice a fondo.

En la Sección Manuscritos de la Biblioteca Nacional[5] se conservan algunos documentos relativos a las misiones de Mojos y Chiquitos, de los cuales extraigo los siguientes párrafos: *En el año de mil seiscientos setenta y cinco se conquistaron por los Padres Cipriano Varas y Baltasar Espinosa de la, Compañía de Jesús los Indios Baures, Moxos y algunos de otras barias Naciones, con lo que dieron principio a formar sus Misiones en el Pueblo de San Pedro, q[u]e erigieron por Capital, y subcesivamente fueron formando y poblando otros quinze, q[u]e les pusieron los Nombres siguientes: Loreto, Santa Ana, San Borxa, y Reyes, q[u]e confinan con las Missiones de los Padres Franciscanos nombradas de Apolobamba, de Yndios Yseanas; y últimamente*

[5] FELIPE HAEDO: Sexto informe, con descripción histórico-geográfica de las misiones de Mojos y Chiquitos en 1777; Biblioteca Nacional, Sala Groussac, manuscrito n° 1986.

los de Baures, nominados la Magdalena, la Concepción, San Joachim, Buenavista, San Martin, y a las de San Simón y San Nicolás, q[u]e se agregaron el año pasado de setecientos setenta a la . citada de San Martin, por las irrupciones y continuos daños q[u]e les inferían los Yndios Guarayos sus confinantes... En el año de mil seiscientos nobenta y nuebe conquistaron a los Yndios nombrados Chiquitos los Padres Joseph Arze y Juan Zea, ambos de la Compañía de Jesús y dieron principio a su fundación con el pueblo de San Francisco Xavier, y después aumentaron los diez siguientes, q[u]e todos existen y corresponden al Obispado de Santa Cruz: La Concepción, San Ygnacio, Santa Ana, San Raphael, San Joseph, Santiago, San Juan, el Santo Corazón, San Miguel... Llamase esta Nación de Chiquitos, porque en la realidad son de estatura pequeña, que mui pocos se hallan entre ellos q[u]e tengan dos baras de alto...

Este informe, debido al comisionado real Felipe Haedo, está fechado en 1777, posterior por lo tanto a la expulsión de los jesuitas. Menciona 16 misiones de Mojos, en tanto que Gabriel René-Moreno cita a veces 15, otras 16, e incluso habla de las de San José, San Luis, San Pablo y San Miguel, *que quedaban fuera de estas provincias*[6]. En el plano xxv de la Cartografía Jesuítica del P. G. Furlong aparecen 16 misiones, entre ellas la de San Luis Gonzaga, que no figura en los inventarios de Haedo ni en los de René-Moreno. Esta discrepancia se debe, probablemente, a que algunas de las misiones fueron trasladadas, refundiéndolas en algunos casos con otras, por lo cual según la época en que se realizaron los inventarios la nómina pudo diferir. En general puede decirse que el número permanente y definitivo de las misiones de Mojos fué de 15, a saber:

[6] RENÉ-MORENO: op. cit., pág. 444.

Provincia de Mamoré	Loreto Trinidad San Javier San Pedro Santa Ana Exaltación
Provincia de Pampas	San Ignacio San Borja Reyes
Provincia de Baures	Magdelena Concepción San Simón San Martín San Joaquín San Nicolás

La capital de este grupo de misiones estaba en San Pedro; la de Loreto era la más antigua y la más meridional y cercana a Santa Cruz de la Sierra. Las misiones de Mojos dependían de la provincia jesuítica del Perú.

Sobre las de Chiquitos, que dependían de la provincia jesuítica del Paraguay, no hay discrepancias, pues todos los autores mencionan las diez siguientes:

San Francisco Javier
San Rafael
San José
San Juan Bautista
La Concepción
San Miguel
San Ignacio
Santiago
Santa Ana
Santo Corazón de Jesús

Lamentablemente el alejamiento y la dificultad de acceso ha hecho que casi ningún viajero llegase hasta Mojos; para colmo de desdichas los inventarios levantados a raíz de la expulsión, publicados por Brabo[7], registran minuciosamente los objetos del culto, los enseres, ropas, herramientas, etc., pero nada dicen acerca de los templos. En cambio, sin ser abundantes, contamos con algunas descripciones de las misiones de Chiquitos, y los inventarios son más explícitos.

[7] FRANCISCO JAVIER BRABO: *Inventarios de los bienes hallados a la expulsión de los Jesuitas y ocupación de sus temporalidades por decreto de Carlos III*; Madrid, 1872.

A continuación transcribiré aquellos párrafos de D'Orbigny en que describe la arquitectura de las misiones de Mojos, de las cuales visitó solamente nueve.

LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN DE BAURES: *Al entrar en la misión me sorprendió un aire de esplendor que nunca había encontrado, ni siquiera en las más lindas de la provincia de Chiquitos. La extensión, la distribución y sobre todo la plaza, en la que se elevaban una magnífica iglesia y un colegio que formaban un cuadrado de un piso, me dieron ocasión para admirar una vez más los trabajos extraordinarios de los jesuitas en esas regiones...*
...Estas comparsas [de indios músicos] se detuvo en las cuatro esquinas de la plaza para orar en las pequeñas capillas... Componen su edificación una bella iglesia, construida con madera y tierra, y un colegio, fábrica de un piso que ocupa toda la periferia de un gran patio. Numerosos talleres encuadran otros patios. La plaza, bastante grande, está dotada de capillas en sus cuatro esquinas y ocupa su centro una cruz adornada con hermosas palmeras cucich. Está rodeada por numerosas casas de indios, bien alineadas y ubicadas de manera que favorezcan la libre circulación del aire. Todo respira grandeza y orden en esta misión, sin disputa la más hermosa de la provincia.

Este párrafo es sumamente interesante por cuanto indica bien claramente la existencia de capillas en los ángulos de la plaza, que en las misiones reemplazaba al atrio. Por lo tanto, nos encontramos frente a un caso exactamente similar al de las *posas* mejicanas del siglo XVI, que no se usaron en las misiones del Paraguay. En algunas de éstas, y no en todas, se levantaban tan sólo dos capillitas en el ángulo que formaba la calle principal al desembocar en la plaza.

SANTA MAGDALENA DE MOXOS: *La aldea está inmejorablemente distribuida. Su iglesia, muy amplia, construida en el gusto gótico, es muy notable por sus esculturas de madera y pertenece al estilo más florido de la Edad Media. El colegio, cuadrado, con un piso superior, está dividido en tres grandes salas, más bellas que cómodas. El resto se parece en todo a las demás misiones, especialmente a Concepción de Baures.*

No deja de ser pintoresco este párrafo por el desconocimiento que de mostraba D'Orbigny sobre los estilos artísticos, lo que por otra parte era cosa frecuente en el siglo XIX.

SAN JOAQUÍN: *Construidos muy sencillamente, sus edificios siguen siendo provisorios, y la misión no tiene nada de notable. Se fabrican allí los mismos objetos que en Concepción.*

EXALTACIÓN DE LA CRUZ: *La plaza, con sus palmeras, sus capillas y las casas de los jueces, se parece a la de las otras misiones. Construida según el gusto de la Edad Media, la iglesia está llena de ornamentos, de esculturas de buen gusto. Y sus murallas levantadas con tierra, están llenas de pinturas*. Es éste el primer caso de pinturas parietales de que tengo noticia en la arquitectura jesuítica de esta parte de América. Siempre prefirieron hacerlo en las bóvedas de madera que cubrían las naves, o en los casetones que formaba el envigado del techo cuando éste tenía forma de artesonado.

SANTA ANA: Las casas de los indios no están en línea, y la puerta de la iglesia, en vez de dar a la plaza, se abre hacia el campo.

SAN PEDRO: *Concentraron en ella todas sus riquezas, todas sus grandezas, y por sus monumentos, por el número de sus estatuas de santos, por las joyas que adornaban a sus vírgenes y a sus niños Jesús, por las planchas de plata que decoraban sus altares, y más que nada, por las hermosas tallas de madera de su iglesia, San Pedro no tardó en rivalizar no sólo con las catedrales de Europa, sino también con las más ricas iglesias del Perú.*

Después de la expulsión esta misión fue trasladada de sitio, y D'Orbigny dice que tuvo oportunidad de ver, en el mayor abandono, verdaderos tesoros de esculturas provenientes de la antigua misión jesuítica.

SAN FRANCISCO JAVIER: *Lo mismo que en San Pedro la iglesia estaba llena de grupos de estatuas. Los edificios de San Javier de Mozos son provisorios; el colegio no tiene más que una planta; su único monumento notable es una cruz de caoba que se levanta en medio de la plaza, toda llena de incrustaciones del brillante 'nácar de las con chillas de agua dulce. Con respecto a las otras misiones, la industria está allí bien encaminada: las obras de ebanistería y de taraceado de nácar están bien ejecutadas.*

TRINIDAD: *Es muy amplia su iglesia, y de buen gusto, aunque un tanto recargada de tallas de madera. La casa de gobierno, de un piso, es grande y cómoda. Por lo demás, y en cuanto a su distribución, la misión se parece a las otras. Por lo que se refiere a la industria, se hacen allí las mismas cosas que en San Javier.*

LORETO: *Edificada como las demás misiones, Loreto posee una amplia y bella iglesia y una capilla situada fuera, cerca del cementerio.*

Sobre las misiones de Chiquitos estamos mejor informados, pues contamos con las descripciones de D'Orbigny, los inventarios de la expulsión recogidos por Brabo, varios documentos del Archivo General de la Nación y algunas noticias suplementarias de René-Moreno, todo lo cual transcribiré a continuación, en el orden mencionado:

SAN JAVIER: *Posee una hermosa iglesia que no habría sido desdeñada en muchas ciudades nuestras. Esta iglesia, bastante espaciosa para contener de cuatro a cinco mil personas, presenta por fuera un frontis sostenido por grandes columnas de madera y por dentro dos hileras de las mismas columnas. Cubierta de esculturas ornamentales, al estilo de la Edad Media, sus muros resplandecen por estar revestidos de láminas de mica.* He aquí un detalle curioso, cual es el de revestir los muros con mica, sistema que también usaron en otras misiones, pues el Conde de Castelnau[8] escribía en 1845 que la Iglesia de San Ignacio *es muy grande y está ornamentada interiormente, como la de Santa Ana, con placas de mica sobre los muros*.

Inventario*: Primeramente, la iglesia de tres naves con cuatro arcos de ladrillo; en el presbiterio diez y seis columnas de madera, pintadas, que dividen las tres naves; tres puertas grandes, la principal a la plaza, que mira al naciente; tres confesonarios tallados y un púlpito de lo mismo, éste dorado; quince ventanas, todas con claraboyas de vidrios ordinarios; cuatro bancos grandes y algunos cuadros de poca monta repartidos por el cuerpo de la iglesia, la que está toda techada de teja.*

[8] CONDE FRANCIS DE CASTELNAU: *Histoire de voyage du...* Paris, 1845; citado por René-Moreno, pág. 608.

LA CONCEPCIÓN: La iglesia se distingue en especial por las pinturas góticas que exornan el interior.

Inventario: *Primeramente, la iglesia de tres naves con cuatro arcos de ladrillo en el presbiterio, diez y seis columnas que dividen las tres naves, tres puertas grandes, la principal a la plaza; catorce ventanas, las diez con claraboyas de vidrio, y las cuatro con puertas de madera y lienzo, y techada de teja.*

Este templo debe de ser uno de los últimos que se levantara, pues por el Padre Pedro Lizoain, en la visita que realizara el 15 de septiembre de 1752, sabemos que el existente estaba en pésimas condiciones. El memorial que dejara dicho Visitador decía así: *El pueblo de la Concepción tiene dispuestos todos los materiales para edificar nueva Iglesia, y mucha necesidad de hazerla, pues la q[u]e ahora usa, está amenazando ruina: luego q[u]e den lugar las faenas inexcusables del Pueblo, procurará V. R. passe a aquel Pueblo el P. Martín Smid a quién he hablado, y está en esso: y deseo q[u]e V. R. esté a la mira para q[u]e en aquel Pueblo se atienda y fomente de todos modos al P. Martin, pues el modo, prudencia, religiosidad y aciertos del P. se merecen toda atención y confianza*[9].

Esta noticia se complementa con una carta del Padre Superior de las misiones de Chiquitos, Francisco Lardín, dirigida al P. Nicolás Contucci, fechada en Concepción el 18 de agosto de 1761, en la que leemos: *en el de San Ignacio se concluyó la Iglesia, que es la más hermosa en estas Missiones. En este Pueblo se acavó de alistar, está con buenos retablos, que se están dorando,*

---

[9] ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN, División Colonia, *Misiones de Chiquitos*, legajo 57. Debo la noticia de este documento al P. G. Furlong, a quien testimonio públicamente mi agradecimiento.

y luego despacharé al P. Martin Esmit, que es artífice, para que los haga en el Pueblo de San Miguel, adonde tienen ya las maderas prevenidas; de allí pasará al de San Ignacio, y después a los demás Pueblos [10].

SAN MIGUEL: *La iglesia es notable sobre todo por sus dimensiones y un frontispicio de columnas... las casas de ellos están muy bien alineadas, y sobre todo, distribuidas de modo que el aire circule libremente.*

Inventario: *Primeramente, la iglesia de tres naves, con diez y seis columnas que las dividen, y otros tantos arcos de madera y cuatro de ladrillo en el presbiterio; tres puertas grandes, once ventanas todas con claraboyas de vidrio y techada de teja.* René-Moreno escribe que en 1845 esta misión ofrecía un estado inferior a Santa Ana y San Ignacio, con sus casas en ruinas, y la iglesia, bella y espaciosa, con hermoso altar mayor, ya comenzaba a arruinarse.

SANTA ANA: *La iglesia es espaciosa, bien distribuida y sobre todo ornada con extrema riqueza. Los muros y columnas interiores están revestidos de dibujos hechos en láminas de la mica más brillante.*

Inventario: *Primeramente, la iglesia, de tabique ordinario, techado de paja, con dos puertas grandes, ordinarias, y la principal al Poniente*.

Hay aquí una evidente discrepancia entre el juicio de D'Orbigny y los inventarios, pero se explica fácilmente esto con los datos que nos suministra René-Moreno, quien dice que el templo de Santa Ana fue obra de la administración española, bien que sobre los planos, estudios y datos dejados por los jesuitas[11]. Por lo tanto, la iglesia que describe el viajero francés no es la que existía cuando el extrañamiento de la Compañía.

---

[10] ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN, División Colonia, *Misiones de Chiquitos*, legajo 63.

[11] RENÉ-MORENO: op. cit., pág. 601.

SAN IGNACIO: *La misión se compone de una linda iglesia ornada por una fachada de columnas retorcidas, sobrecargada de ornamentos de estilo medieval. Por dentro, presenta un rico conjunto de columnas del mismo orden. El altar es notable por sus esculturas. El cura me mostró un órgano de madera, hecho por los jesuitas, pero ya tan deteriorado que no producía ningún sonido. Tanto la plaza como el colegio dan una idea elevada, por su aspecto de grandeza y majestad, de quienes los construyeron con hombres aun salvajes. También están muy bien distribuidas las casas de los indios, y techadas con tejas.*

Inventario: *Primeramente, la iglesia de tres naves, con diez y ocho columnas de madera, labradas a lo salomónico y pintadas de colores ordinarios, cuatro arcos en el presbiterio, de ladrillo, tres puertas grandes; la principal, que hace frente a la plaza al sur, y las otras dos de naciente a poniente, catorce ventanas, las diez con puertas de madera, y las cuatro con claraboyas de vidrio, y techado de teja.*

En 1845 escribía el Conde Francis de Castelnau, en su Histoire du Voyage, *que San Ignacio es el pueblo más grande de toda la Provincia de Chiquitos. El colegio de los jesuitas es un gran edificio unido a la iglesia, la que es muy grande y está ornamentada interiormente, como la de Santa Ana, con placas de mica sobre los muros.*

SAN RAFAEL: *La iglesia está bien decorada, la plaza limpia; el colegio y la torre bien construidos... Las casas de los indios estuvieron en un principio bien alineadas en San Rafael, igual que en todas partes; pero un incendio había destruido parte de ellas y el administrador, de acuerdo con el cura, cambió el*

orden, disponiendo la construcción de bloques cuadrados en cuyo interior se hizo un gran patio donde los indios podían criar aves.

Inventario: *Primeramente, la iglesia de tres naves, con diez y seis columnas de madera, labradas a lo salomónico, que las dividen, techada de teja; tres puertas grandes, la principal que hace frente a la plaza, al naciente, y las otras dos de Norte a Sur; trece ventanas, las siete con puertas de madera y lienzo, y las seis con claraboyas de vidrio y todas con enrejados de madera.*

SAN JOSÉ: *Al llegar a la misión me sorprendió el aspecto de la plaza, por las construcciones que la encuadraban, ya que no respondía a la idea de una población formada por hombres apenas salidos del estado salvaje. Con verdadero gusto observé estructuras de piedras, construidas en el estilo morisco y de factura original, que traté de reproducir al lápiz. Estos monumentos consisten en una torre cuadrada, de tres pisos, provista de una galería en el superior. Constituye el portal de entrada al colegio. A la izquierda se alza el frontispicio de la iglesia, de arquitectura simple, coronada, igual que la torre, de pequeñas pilastras y cruces de piedra. Solo este frente existía cuando se produjo la expulsión de los jesuitas en 1767, por lo que la construcción del cuerpo de la iglesia, proseguida por los administradores, se resiente por ausencia de los hombres que la comenzaron. Aun más a la izquierda está la Capilla de Muertos, donde se los deposita durante veinticuatro horas, antes de proceder a su inhumación.. A la derecha está la casa de gobierno, o colegio. Este cuerpo de edificios tiene estructura abovedada, muy favorable a la conservación de cierta frescura, en la zona tórrida. El colegio cuenta con más de tres patios rodeados de habitaciones y talleres. La plaza es enorme, decorada en el centro con una cruz de piedra*

rodeada de palmeras. Los frentes descriptos forman uno de los lados; ocupan los otros tres las casas de los jueces, que en total constituyen nueve grupos de casas. Por desgracia, entre un grupo y otro, al principio de cada calle se emplazó una cruz con palmeras y, en los cuatro ángulos de la plaza, capillas destinadas a las procesiones, que la encierran e imposibilitan toda perspectiva. Componen el resto de la misión hileras de casas ordenadas en filas longitudinales y transversales, que suman unas ochenta.

Inventario: *Primeramente, una iglesia con sus paredes de adobes y el techo de teja.*

He aquí un problema que no he podido resolver con la escasa documentación que poseo. Según D'Orbigny, la fachada era de piedra y de grandes proporciones, en tanto que los inventarios nada dicen de ello, y más bien parecerían indicar un templo pobre, sin nada digno de mención especial. Si la fachada estaba en pie, ya construida cuando la expulsión, nos encontramos frente al mismo caso de las misiones guaraníticas, cuyos templos de madera iban siendo reemplazados por otros de piedra a medida que los recursos lo permitían. Pero si del inventario, precisamente el más breve de todos, se deduce que esa fachada fué levantada después del extrañamiento, entonces habrá que adjudicar su erección a las autoridades españolas o al cura doctrinero que se hizo cargo de la misión después de la pragmática de Carlos III.

SANTIAGO: *Hacia 1801 se incendió el colegio, consumiendo todo el establecimiento. Desde entonces ningún administrador pensó reconstruirlo, de manera que solo queda la iglesia, muy deteriorada, de todos los edificios levantados por los jesuitas... Con excepción de la iglesia, dotada de una*

hermosa fachada, solo posee casas indias, en una de las cuales tuvimos que alojarmos, a falta de colegio.

Inventario: *Item, una iglesia nueva, de adobes, cal y ladrillo en partes, la cual está sin acabar, por estar el pueblo recién fundado.*

SANTO CORAZÓN DE JESÚS: *La iglesia es espaciosa, pero cubierta de rastrojo, igual que el colegio y casas de los indios que rodean la plaza.*

Inventario: *Por la iglesia con sus paredes de adobes, con teja de palma, su retablo de altar mayor, nuevo, sin dorar, el cual tiene en sí una efigie de Cristo crucificado y cuatro cuadros.*

SAN JUAN BAUTISTA: La misión que visitó D'Orbigny ya no era la que fundaron los jesuitas, pues había sido trasladada a otro sitio después de la expulsión, por lo cual nada dice respecto al tema que nos interesa.

Inventario: *Primeramente, una iglesia con sus paredes de adobes y tejado todo de teja.*

Por último, otra descripción que conceptúo de interés es la que hiciera el Obispo Don Francisco Ramón Herboso[12] a raíz de una visita pastoral realizada al año siguiente de la expulsión: *Las iglesias son espaciosas y de bella arquitectura, haciendo las maderas su principal adorno porque forman tres naves, siendo únicamente de adobes los muros exteriores con algunos arcos de ladrillos, y aunque pase el pueblo de dos mil almas tienen todos lugar en su recinto. Sin duda tuvieron los jesuitas algunos coadjutores inteligentes que las dirigiesen, pues serían estimables en las ciudades del Perú, y no se pudiera*

[12] RENÉ-MORENO: op. cit., pág. 601.

formar una igual para catedral en la ciudad de San Lorenzo sin el consumo de muchísimo dinero. Se exceptúa la del pueblo de Santa Ana que es muy reducida por que es interina, y estaban prevenidas las maderas para levantar otra al mismo modelo, la que no tendrá efecto en mucho tiempo por haberse quemado las que se habían juntado, con las tres partes del pueblo, por Septiembre de este año (1768). La del Santo Corazón, como población moderna, carece igualmente de iglesia de la misma suntuosidad, y la de Santiago tiene su templo muy adelantado, pero no está concluido. No tienen más alhajas de plata que las precisas; los ornamentos, aunque en número bastante, no son costosos, y algunos de brocado de poca cuenta están deslustrados por antiguos. Las albas son bien ordinarias, y varios curas las han hecho de bretaña, con las que se les han dado de las remitidas el año inmediato por el receptor general.

La falta de conocimiento directo me impide hacer juicios críticos exactos sobre la arqritectura de las misiones de Mojos y Chiquitos, pero por los datos transcriptos, los grabados de D'Orbigny y algunas fotografías que poseo, podemos formarnos una idea acerca de ellas. Como en las del Paraguay, la población se agrupaba alrededor de una vasta plaza, en cuyo frente principal se hallaba el templo, teniendo a un costado el colegio o residencia y talleres, y probablemente al otro el cementerio. Aun cuando en ninguno de los documentos transcriptos se habla de este último, es casi seguro que estuviese ubicado allí, como lo hace sospechar esa capilla de muertos de que habla el viajero francés, reproducida en uno de sus dibujos, por cierto muy pintoresco pero con más fantasía que veracidad. El caserío indígena estaba distribuí do en filas paralelas, y ya se ha visto cómo en el único caso en que se apartaron de este trazado ello se debió a una innovación del administrador real, nombrado

después de la expulsión de la Compañía. Sin embargo, algunas diferencias con las misiones guaraníes se deducen de las descripciones, tales como las capillas en los cuatro ángulos de la plaza, exactamente como las que se usaron en los grandes templos fortificados del siglo XVI en México y en algunas iglesias de Bolivia, y luego esa capilla para muertos, en San José de Chiquitos, único caso de que tengo noticia.

De cómo eran los campanarios nada se sabe, a excepción del de San José, descripto y dibujado por D'Orbigny. Precisamente la fachada de este templo nos plantea un problema, pues en tanto que los inventarios no dicen nada al respecto, sabemos que era la única de piedra en todas las misiones, así como que los locales del colegio eran abovedados. Es curioso que los inventarios no acusen detalles tan importantes y distintos a las restantes misiones, cuando por un memorial del Padre Lizain, para el pueblo de San José, fechado 28 de agosto de 1752, sabemos que *los indios principales de el Pueblo instan, q[u]e se les permita trabajar la casa de el P[adr]e con cal y piedra: supuesto q[u]e Dios les ha dado estos materiales a mano; alegan q[ue]ellos ya están bastantemente diestros en manejar estos materiales: q[ue] la obra q[ue] una vez se haze, es casi eterna, siendo de esta calidad: q[ue] no se hallan ya palos proporcionados para fabricar con madera, sino con mucha dificultad y distancia: razones tan conformes a toda buena administración q[ue] no se puede dexar de aprobarlas, y encargar se les dexe trabajar assi: quando se huviesse de hazer nuestra casa: y será bien se haga quanto antes commodamente se pudiere, pues La pared q[ue] aora tiene es muy débil para reparo de los excessivos calores q[ue] hay en este Pueblo*[13]. Por lo tanto, ya los indios habían construido otros edificios de piedra, puesto que confesaban ser diestros; resta averiguar si esa fachada fue

[13] ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN, División Colonia, *Misiones de Chiquitos*, legajo 54.

hecha durante la administración jesuítica, o si fue levantada por las autoridades españolas luego de la expulsión.

Probablemente, todos los templos estaban construidos con el sistema que relata el Padre Cardiel[14] al referirse a las misiones del Paraguay, es decir, hincando en el suelo troncos íntegros de árboles, escuadrados, con las raíces ligeramente quemadas para hacerlas imputrescibles. En las misiones guaraníticas se prefirió revestir esos troncos simplemente desbastados con tablas para formar así las pilastras; en cambio, en Mojos y Chiquitos los troncos se dejaron aparentes, cilíndricos, tallándolos ya sea con estrías, ya con espirales. Sobre estas columnas apoyaban las cabria das o cerchas, ya que los muros, por ser de adobe, no podían soportar el peso de los tejados. Una vez armados esos tinglados, se levantaban las paredes, englobando en su espesor a las columnas laterales.

Un enorme techo, de teja por lo general, a dos vertientes o faldones, cubría las tres naves. Salvo el caso anotado de San José, en los restantes edificios dicho tejado se prolongaba por delante del muro de fachada, formando un porche abrigado por ese alero, que apoyaba sobre columnas de madera. En una de las láminas de D'Orbigny puede verse uno de tales porches, apoyando su tejado sobre dos enormes columnas helicoidales.

Por las borrosas fotografías que poseo, parecería que el templo de San Ignacio de Chiquitos, destruido hace pocos años, estaba muy ornamentado interiormente. Las columnas centrales se vinculaban entre sí y con las laterales por arcos de madera, en tanto que unos curiosos capiteles con cabezas de querubines decoraban esos colosales pies derechos. La columna salomónica o

[14] Transcripto en P. GUILLERMO FURLONG: *Artesanos argentinos durante la dominación hispánica*, Buenos Aires, 1946, pág. 59.

torsa fue usada con preferencia a las lisas o estriadas, aun cuando sus espiras estaban trazadas tosca y arbitrariamente; así, en el claustro de San Rafael unas columnas tienen siete espirales, en tanto que otras solo tienen cinco.

En cuanto a los arquitectos autores de las misiones, no cabe duda de que fueron Hermanos Coadjutores, como en todos los casos de edificios jesuíticos americanos. Solo conocemos el nombre y apellido de uno de ellos, el Hermano Martín Schmidt, que aparece citado como Smid o Esmit en algunos de los documentos que he transcripto. Era Un habilísimo coadjutor, suizo de nacimiento, especialmente diestro en arquitectura y ebanistería. Dicho sea de paso, no debe confundírsele con el Hermano José Schmidt (1717-1752), alemán, también arquitecto y carpintero, que actuó en Salta y Buenos Aires en tareas similares.

Si a los edificios descriptos se agrega la enormidad de altares tallados, imágenes y. cuadros ejecutados en las propias misiones[15], a que se refieren los inventarios recogidos por Brabo, es preciso reconocer que estamos frente a un verdadero tesoro de arte, poco menos que desconocido. Desgraciadamente, el estado de abandono en que se encuentran muchas de las misiones, es casi total, e incluso sabemos de algunas -como la de San Ignacio- que han sido recientemente demolidas, lo mismo que dos templos de Santa Cruz de la Sierra

[15] Entre las obras que deben reivindicarse para los artistas indígenas de Chiquitos figura la famosa lámina o grabado de San Juan Nepomuceno, que perteneciera a la colección González Garaño. Siempre se la tuvo por proveniente de las misiones guaraníes, al estar firmada por el indio Thomas Tilcara en San Ignacio, Provincia de Paraguay. Una vez más se repite el consabido error de confundir la provincia jesuítica con el país. Para distinguir las tres misiones de igual nombre que había en dicha Provincia, se las nombraba siempre San Ignacio Miní (en la Argentina), San Ignacio Guazú (en el Paraguay), y simplemente San Ignacio (en Bolivia, misión de Chiquitos). Por otra parte, el apellido Tilcara es típicamente norteño y no guaraní.

que repetían idéntica arquitectura. El estudio y la divulgación de estas obras de arte es indispensable, no sólo por lo que completarían el cuadro general americano, sino también porque acaso se conseguiría así evitar su destrucción. Hasta tanto pueda el Instituto de Arte Americano enviar una misión que se encargue de dicho estudio, sirvan estas notas de anticipo para una labor tan necesaria y urgente.

MARIO J. BUSCHIAZZO
Universidad Nacional de Buenos Aires.

Mate de madera tallada; Colección Maguire. Buenos Aires, Argentina.

Detalle de un luneto; Iglesia de Saniago, Pomata, Perú.

Detalle de una columna de la fachada; Iglesia de Santa Cruz, Juli, Perú.

Detalle de una caja de madera tallada; Colección Schenone.

Buenos Aires, Argentina.

UNA NOTA SOBRE PINTURA COLONIAL Y ESTAMPAS EUROPEAS

Es un engaño, demasiado simple, creer que haya dos Américas muy nítidamente separadas: la latina y la anglosajona. En ocasiones nos llaman la atención factores que producen similaridad es básicas, y así por ejemplo nos damos cuenta de que no sólo la América del Norte sino también la del Sur pueden ser consideradas crisoles de naciones. Contribuciones muy importantes en Norte América hicieron, por d ejemplo, los españoles en la Florida, Luisiana, Arizona, Nuevo México, California y en general en todo el sudoeste; los franceses en el Canadá, en Nueva Inglaterra y en el valle del río Mississipi; los alemanes y escandinavos en el centro. Menos frecuentemente comprendemos que la América hispana, tampoco es de una sola raza, y que de ningún modo es un dominio cultural exclusivamente español. Argentina ha creado uno de los niveles más altos de civilización general en el mundo entero, gracias a la frugalidad, auto-suficiencia y sentido de honor de los españoles, gracias al duro trabajo y al genio inventivo de los italianos, a los conocimientos técnicos y el fair play dé los ingleses, y al sentido de belleza y de razón derivados de Francia. El visitante extranjero no puede menos de admirar el justo equilibrio y la pujanza que son el feliz resultado de esta mézclade razas. Sin embargo, el crisol hispanoamericano no se limita a la Argentina, ni a la época después de la Independencia. Durante toda la era colonial y por toda Hispanoamérica llegaron influencias e inmigrantes de muchos países europeos y hasta del Lejano Oriente.

En el campo de las artes estas influencias derivan en parte de la importación directa de artistas y objetos artísticos de Europa y del Oriente. Otro

medio importantísimo de penetración extranjera lo constituyeron los grabados y las telas. Pesando poco y ocupando poco espacio se transportaron fácilmente a través de los mares y después a espaldas de indios y a lomo de mula por los altos Andes a Bogotá, a Quito, al Cuzco, Potosí y Sucre, y por otra parte a Salta y Tucumán, y por el río Paraná a Asunción. La mayoría de las pinturas coloniales hechas en Sud América se basaban en grabados europeos, principalmente de Amberes, y además los de Italia, Alemania y Francia. La documentación para esta afirmación algo rotunda, que no se extiende a México, debe dejarse para investigaciones futuras. Hay que añadir que la mayoría de las pinturas en España durante la época de la expansión colonial también se basaban en grabados, especialmente de los Paises Bajos, y otros de Italia, Alemania y de Francia[1].

Generalmente, los grabados se copiaron varias veces y en distintos lugares, y este es el caso presentado en este artículo. Además, el interés particular de nuestro ejemplo (uno de varios similares en mi fichero) reside en el hecho de que una de las copias sudamericanas es muy fiel, mientras que la otra presenta

[1] Sobre la utilización de estampas extranjeras por los grandes pintores españoles, véase F. PACHECO: El arte de la pintura, Sevilla, 1649, pp. 159-162; A. PALOMINO: *El parnaso español pintoresco laureado*, Madrid, III, 1724, p. 390; O. HIRSCHMANN: *Monatshefte für Kunstwissenchaft*, VII, 1914, pp. 295-297; H. KEHRER: Zeitschrift für bildende Kunst, IV, 1920/1, pp. 248-252; P. JAMOT: *Gazette des Beaux Arts*, serie 6, XI, 1934, pp. 122-123; D. ANGULO: *Archivo español de arte*, VI, 1931, pp. 65-67; idem: 1944, pp. 1, 279, 327; idem: 1945, pp. 233-235, 381-384; idem: 1946, pp. 18, 63; idem: 1949, p. 255; idem: *Velázquez como compuso sus principales cuadros*, Sevilla, 1947; F. J. SÁNCHEZ CANTÓN: *Revista de ideas estéticas*, julio-diciembre 1946; E. LAMBERT: *Archivo español de arte*, 1949, p. 105; E. LAFUENTE FERRARI: *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Gaya*, Madrid, 1948; M. S. SORIA: *Art Bulletin*, xxx, 1948, pp. 249-259; idem: XXXI, 1949, pp. 74-75.

una transformación a un estilo colonial típico, en este caso al de la escuela popular cuzqueña. Vamos a sugerir que este estilo, que parecerá autóctono a algunos, también deriva del arte europeo.

Antes de analizar las características de los dos cuadros, conviene tratar del grabado (fig. 1). Representa a San Pedro Nolasco en el acto de ser llevado, al morir, por dos ángeles al coro para rezar el Oficio divino[2]. Este acontecimiento en la vida del santo fundador de los Mercedarios ocurrió en 1256. Fue grabado por el francés Claude Mellan, paisano de San Pedro Nolasco, en 1627 en Roma. Mellan nació en 1598 en Abbeville, en Picardía, al norte de París, y murió en 1688 en la capital francesa a los noventa años. Así, él fue contemporáneo de Callot (nacido en 1592), Poussin (1594), Pietro da Cortona y Bernini (1596), Zurbarán (1598), Velázquez y Van Dyck (1599), Claudio Lorenés (1600), Alonso Cano (1601), y Felipe de Champaigne (1602), todos menos el primero representantes de la fase más clásica del barroco.

Mellan se formó en Italia, junto con Simón Vouet y bajo su influencia. Los dos llevaron a Francia todo el repertorio de la tipología de la Contra-Reforma, incluso su sensualismo místico. Tuvo gran influencia, popularizando en sus grabados la representación de figuras devotas en el acto de meditación, contemplación, visión y arrebatos místicos. El crítico alemán Werner Weisbach, al cual debemos estas observaciones, añade que Mellan concibe estas representaciones en una manera típicamente francesa, es decir ennobleciéndolas y figurándolo todo dominado por el buen sentido y la buena forma, de acuerdo con el anhelo francés por la *bienséanse*. Weisbach admite que el arte español

[2] El ejemplar reproducido lo es por cortesía del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York en el cual ingresó en 1949 con fondos Whittlesey. Fué reproducido por A. Hyatt Mayor en el *Bulletin* de este Museo, febrero de 1950, p. 162.

era incomparablemente más serio y más profundo en la penetración psicológica del ensimismarse místico. Dice que en el arte francés *el elemento irracional siempre es postergado a favor del elemento racional*, y que *la fantasía francesa 'nunca abandona la base certera de la realidad*[3].

En cuanto a la técnica de Mellan podemos decir con Hind [4] que la manera abierta y audaz del artista *se originó con Cornelis Cort, y continuó en los Países Bajos con Goltzius y en Italia con Agostino Carracci*. Mellan usaba un esquema de tonalidades claras, y un método sencillo de dar sombra con líneas paralelas y no con líneas cruzadas. Por cierto abandonó las líneas cruzadas sólo después de su vuelta a Paris en 1637, de manera que todavía las observamos en nuestro grabado hecho diez años antes. Vemos en las figuras principales que Mellan variaba sus tonos llenando o disminuyendo la espesura de sus líneas grabadas, como lo hacía también Callot en sus aguafuertes. En el grabado de San Pedro Nolasco hay gran variedad de medios gráficos, y gran riqueza de sombrea dos. Según la costumbre, Mellan, no usa líneas en contorno. Muy interesante es el nicho atrás del santo, porque está indicado por una sola línea contínua en forma de espiral. Hind recuerda que en un grabado de la Santa Faz, de 1649, Mellan se sirvió de este manierismo hasta el extremo de sombrear el grabado entero con una sola espiral contínua que empezaba en la nariz.

En el grabado de San Pedro Nolasco admiramos el énfasis y la variedad de contexturas, que le dan casi el aspecto de una obra pintada. Esta impresión está reforzada por el sentido del aire ambiente, de la atmósfera, y por la sensación de

---

[3] W. WEISBACH: *Die frazösische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Berlín, 1932, pp. 220, 222, 223.

[4] A. M. HIND: *A history of engraving and etching*, London, 1908 (tercera edición, 1923), pp. 122, 142, 160.

espacio. La perspectiva y la diversidad de tonos parecen llevarnos muy hondamente adentro de la composición. Comprendemos que este grabado se prestó muy bien a una traducción al cuadro pintado al óleo, y casi insinúa tal traducción.

Así, no nos extrañamos de que el pintor cuzqueño Marcos de Rivera haya elegido este grabado para servir de modelo a un cuadro de gran tamaño (303 x 365 cm.), que pintó en 1666 para el convento de la Merced en el Cuzco (fig. 2) [5]. Sería quizás más acertado decir que los Mercedarios cuzqueños eligieron el grabado como modelo y ordenaron al pintor copiarlo fielmente. Rivera llevó a cabo su tarea con exactitud, presentando a las tres personas principales precisamente en las mismas posiciones y con las mismas expresiones como en el grabado. También aparecen en su lugar los cinco mercedarios del fondo aunque los dos de la derecha están casi del todo borrados por la acción del tiempo. Por poco ya no se ve la arquitectura del fondo pero se divisa bastante para poder asegurar que también sigue al grabado. Abajo a la izquierda aparece en igual lugar la firma: *Cl. Mellan Galls inven. et f. Romae*, en el grabado, y *Marcos de Rivera me pintaba año de 1666*, en el cuadro. Es el cuadro ejemplo típico de la pintura cuzqueña destinada a las clases cultas de abolengo europeo

[5] Debo las fotografías de este cuadro (nº 676/56) y del siguiente (nº 745/25) a la cortesía del Touring Club Peruano y de Don Alberto Santibáñez, del Consejo de Restauración de Monumentos en Lima. Se sacaron por el servicio de catalogación y restauración de la Corporación Nacional de Turismo en el Cuzco, bajo la dirección del Sr. Acosta. Este servicio que desgraciadamente ha cesado de funcionar, llevaba a cabo una tarea conservadora del más alto valor artístico y patriótico, salvando de ruina certera iglesias enteras y millares de obras de arte. Sus negativos se guardan en el Touring Club en Lima. Estoy muy agradecido al Dr. Alberto Giesecke, de Lima, y a los Dres. Humberto Vidal y Domingo Velasco Astete, del Cuzco, por su ayuda que grandemente facilitó mi tarea.

y ejecutada por pintores europeos, criollos o mestizos españolizados. Hasta el hecho de que el lienzo está firmado es típico de esta clase de pinturas, que en su mayoría copian e imitan secamente y casi sin variación a la pintura europea. La firma denota el orgullo de los conquistadores y de sus descendientes, e irónicamente es lo principal que estos cuadros tienen de rasgo individual.

Según J. Uriel García [6], Marcos de Rivera pintó en 1694, es decir 28 años más tarde, trece escenas jesuíticas, la mayoría de la vida de San Ignacio, para el Colegio jesuíta del Cuzco. Parece que se perdieron con la expulsión, en 1767.

Por otra parte, el pintor anónimo del segundo cuadro (fig. 3) de San Pedro Nolasco, también de la Merced del Cuzco, seguramente era mestizo o indio y creaba sus obras para las clases populares mestizas e indias. El hecho mismo de que el cuadro no esté firmado es representativo para este género de pinturas: son del pueblo y para el pueblo.

Veamos ahora los muchos cambios introducidos por el artista. Para hacer el cuadro apaisado, corta el suelo a la altura de los pies y la pared no muy encima de las cabezas, y añade a la derecha una vista del claustro principal de la Merced cuzqueña, incluso la fuente. Este rasgo de realismo local es bastante típico. Multiplica el número de figuras. A la izquierda, copia al primer fraile mercedario del grabado, aunque quitándole el bigote y reemplazando su melena desordenada por una tonsura bastante suave. A su lado aparece la Virgen entre dos ángeles y otro mercedario, y encima de este grupo unos angelitos en una gloria. A la derecha copia al primer fraile del fondo, pero introduce otros cuatro mirando desde varios puntos del claustro.

En el grupo principal como en las demás figuras notamos una expresión. dieciochesca, mucho más suave, dulce y menos barroca que en el grabado. Los

[6] Notas sobre la pintura colonial del Cuzco, *La Prensa*, Bs. Aires, 2 de mayo 1937.

pliegues del ropaje son más estilizados y angulares y a la vez menos envueltos y plásticos, además de estar bastante simplificados. Las caras tienen menos individualidad y menos fuerza, pareciendo más idealizadas. En vez de las alas realistas de Mellan, se destacan en el lienzo unas alas decorativas y prominentes, medievales y simbólicas.

El cambio más característico para la escuela popular cuzqueña se refiere a. la representación del espacio. Mellan, como artista del barroco europeo, puso especial énfasis en un espacio hondo y mesurable, y en una atmósfera palpable. El cuzqueño hizo todo lo que pudo para negar la profundidad de espacio y para acentuar los planos paralelos a la superficie del cuadro. Es una tendencia básica de muchas artes primitivas y del arte pre-colombiano. También es tendencia básica de las escuelas más originales de la pintura colonial hispanoamericana. Así el artista suprimió el enlazado y la pared en diagonal con su nicho plástico. Introdujo, como lo hizo Zurbarán, angelitos echando flores por el suelo, dando la impresión de una alfombra persa de diseño decorativo y llano. Además, las flores subrayan la sentimentalidad y el sentido festivo, típicamente indios, de la escena. La pilastra del medio fondo y la arquitectura del claustro están netamente paralelas a la superficie del cuadro, y esto, en verdad, también puede apreciarse en cuanto a las alas del primer término.

En el grupo central se nota.. un esfuerzo especial para allanar las figuras, de manera que los pies de los ángeles están casi a la misma distancia del primer plano y la planta del zapato del santo se ve de frente curiosamente torcida. Para quitarle profundidad a la composición, también se cambió la desproporción entre las figuras principales y las del fondo: en vez de la gran diferencia de tamaño en el grabado vemos en el lienzo las figuras secundarias aumentadas. Mientras que Mellan contrastó fuertemente los blancos y negros del grupo

principal, destacándolo así del resto del grabado, el pintor igualó la intensidad colorística y luminosa de la superficie entera.

Lo que ha cambiado sobre todo es el espíritu. Mellan insinuó el silencio, la aridez, el ensimismamiento místicos. El pintor cuzqueño ideó una procesión, una fiesta religiosa, y la: entrada de la Virgen sugiere un milagro. El grabado parece un reportaje dramático y verídico de un hecho actual de la vida monástica diaria, mientras que el cuadro nos lleva a un mundo delicioso y decorativo de cuento de hadas, de fantasía ingenua y casi infantil, de distorsiones deliberadas e imposibles, de división abstracta de una superficie llana como en la pintura moderna. Esta aproximación a las predilecciones estéticas de hoy, es la razón principal de por qué el cuadro nos cautiva y nos encanta.

Podemos considerar a los dos cuadros cuzqueños como representantes característicos de dos modos de la pintura cuzqueña: la imitación de la pintura artística europea, como se ve en la gran mayoría de las obras que quedan en el Cuzco hoy día y la escuela popular indígena, que se ve sobre todo en colecciones particulares en el mismo Cuzco, en Lima, y en la Argentina.

Se ha observado muy acertadamente que estos dos estilos se deben a diferencias sociales de .los artistas y de su público. La división de estilos en el arte colonial por clases sociales ha sido propuesta entre otros por J. Uriel García [6], y por Carlos Massini Correas [7]. Estos escritores, de pensamiento agudo, han sugerido que debemos distinguir tres clases de arte colonial: arte europeo, arte mestizo y arte indio. Creo sinceramente que tienen razón porque han habido pocas sociedades en el mundo que han sido más celosas de sus castas sociales. Sin embargo, hasta que haya podido adentrarme más

[7] Introducción al arte colonial, *Crear*, Buenos Aires, n. 22, abril de 1943, p. 5.

hondamente en la materia, me faltan personalmente elementos para distinguir más de dos estilos: europeo y mestizo, siendo los indios o europeizados o mestizados.

Por otra parte creo que hoy día ya es posible y hasta necesario distinguir además entre épocas y entre escuelas. La separación por siglos y la precisión entre la escuela quiteña, la del Cuzco y la de Potosí y Sucre me parecen factibles a base de nuestros conocimientos actuales. Es un problema que espero poder algún día ayudar a esclarecer.

Volviendo a la cuestión de las diferencias de estilo *sociales*, quiero sugerir que posiblemente estas diferencias se desarrollaron y se acentuaron a causa de la diversidad de fuentes europeas utilizadas por las dos clases de artistas. Creo que en general los artistas europeos, criollos y mestizos trabajando para las clases cultas se basaron en grabados europeos relativamente caros, artísticos en la pretensión y en general en la calidad. Por otra parte los artistas mestizos e indios trabajando para las clases populares no sólo apreciaron las tablas arcaicas de fines de la Edad Media sino que probablemente muchas veces utilizaron las estampas populares a bajo precio y anónimas que se imprimieron en forma de grabados al boj e iluminados a mano en los talleres flamencos, franceses y catalanes[8]. Estas xilografías, llamadas en Francia *imáges populaires* y a las cuales pertenecen las aleluyas y los gozos[9], tenían marcado sabor medieval y poseían las características estilísticas que hemos observado en el cuadro

[8] CHAMPFLEURY: *Histoire de l'imagerie populaire*, París, 1869; J. M. GARNIER: *Histoire de l'imagerie populaire et des cartes a jouer*, Chartres, 1869; EMILE VAN HEURCK y G. J. BOKENOOGEN: *Histoire de l'imagerie populaire dans les Flandres*, Brussels, 1910, J. SUBIAS GALTER: *El arte popular en España*, Barcelona, 1948, p. 141.

[9] Las famosas *auques* y los *goigs* en Cataluña

apaisado de San Pedro Nolasco (fig. 3). Continuaron a imprimirse por todo el siglo XIX y bien entrado el siglo XX, y a venderse por ferias, vendedores ambulantes y en tiendas de chucherías.

Así creo que el estilo popular cuzqueño –y lo mismo vale para la escuela popular de Potosí y Sucre más primitiva aún–, no es creación netamente indígena y original americana, sino también, como el estilo culto, de derivación europea. Ambos estilos, el culto y el popular, tienen sus propias leyes y sus valores positivos que los apartan de los estilos europeos. Me parece que los indios y los mestizos andinos adoptaron y tan imaginativamente desarrollaron la manera de las estampas populares no sólo por razones económicas, sino en primer lugar porque para ellos estas *imáges* tenían una poderosa atracción psicológica. El estilo de las estampas hablaba directamente a la sensibilidad artística y decorativa, a la fuerza creadora, y al sentido de diseño de los indios. Sus fuertes colores, su sencillez e ingenuidad les encantaba. Representan lo que podemos llamar la hermandad universal entre las artes populares del mundo.

MARTÍN S. SORIA

Fig. 1. – C. Mellan, Roma, 1627. San Pedro Nolasco, llevado al coro por dos ángeles antes de su muerte. Cortesía del Museo Metropolitano, Nueva York.

Fig. 2. – Marcos de Rivera, Cuzco, 1666. San Pedro Nolasco llevado al coro por dos ángeles. La Merced, Cuzco.

Fig. 3. – Anónimo Cuzqueño. San Pedro Nolasco llevado por dos ángeles. La Merced, Cuzco.

PINTURAS DE LAS MÓNICAS DE POTOSÍ, BOLIVIA

A comienzos del presente año, tuve ocasión de efectuar un rápido viaje a Bolivia con el fin de recoger nuevo material sobre las obras de arte existentes en dicho país desde la época virreinal y especialmente para visitar regiones muy poco conocidas como las de Santa Cruz de la Sierra y Cochabamba.

Otra de las causas que me incitaron a efectuar ese nuevo viaje era la de conocer el interior de los monasterios de religiosas sujetos a clausura[1].

La búsqueda fue fructífera pues el material recogido en rápidas visitas fue abundante a pesar de la premura requerida en tales casos en que no es posible vedo todo y con el detenimiento necesario.

El monasterio de Carmelitas de Potosí, por ejemplo, es sin duda uno de los más grandes repositorios de pinturas americanas que he tenido ocasión de conocer. Las llamadas *ermitas* que según las costumbres carmelitanas se erigen en el interior de los monasterios sujetos a la reforma de S. Teresa, tienen en el caso de las potosinas un ejemplo bellísimo, verdaderas joyas coloniales en las que se atesoran piadosamente pequeños retablos, imágenes y pinturas que cubren prácticamente las paredes desde el techo al suelo.

El monasterio de Agustinas conocido con el nombre de Mónicas, si bien no posee la cantidad de lienzos que adornan el anterior, carmelitano, luce en sus

[1] Deseo expresar aquí mí reconocimiento por la generosa comprensión del Exmo. Sr. Nuncio y de los Exmos. Sres. Obispos diocesanos así como de las Rmas. Madres que tan amablemente nos mostraron sus respectivos monasterios.

paredes pinturas de calidad artística elevada dentro del nivel de la pintura boliviana conocida hasta ahora.

Fue fundado este convento en el siglo XVII, *en tiempo del señor Oçon Arçobispo de la Plata y del Presidente Nestares con la cantidad de limosna que dexó la ilustre señora Da. Ana María de Casía*, nos dice Orzúa y Vela[2]. Ya en 1648 *tenían fabricada iglesia decente y cassa cómoda para vivienda de las religiosas*[3].

Esta iglesia que tenía cincuenta y nueve pasos de largo por veinticuatro de ancho [4], se arruinó y fué necesario levantarla nuevamente a principios del siglo XVIII, si nos atenemos a la palabra de Arzanz [5]. Se erigió a expensas de D. Martín Asencio Chavarría quien, además, hizo *otro claustro y porterías*[6]. Para poder construirla fue necesario quitar en 1701 un muladar vecino y por fin se pudo colocar el Santísimo Sacramento el 30 de agosto de 1721[7].

A pesar de que el citado cronista alaba mucho la obra de este templo, no tiene en la actualidad ni interior ni exteriormente nada relevante. Es simplemente de una sola y vasta nave, sin capilla lateral alguna que mueva su

---

[2] JOSÉ DE MESA Y TERESA GISBERT: *Noticias para la Historia del Arte en Potosí*; separata del tomo. VII del Anuario de Estudios Americanos, Sevilla, 1951, pág. 14.

[3] ENRIQUE MARCO DORTA: *El Barroco en la Villa Imperial de Potosí*, en Arte en América y Filipinas, publicación del Laboratorio de Arte de la Universidad, cuaderno 3, tomo II, pág. 45, Sevilla, 1949.

[4] ENRIQUE MARCO DORTA: *ibid*. El tamaño al parecer es el mismo al de la iglesia actual a juzgar por las medidas insertadas en el informe del licenciado Esquivel.

[5] JOSÉ DE MESA Y TERESA GISBERT: *ibid*.

[6] JOSÉ DE MESA Y TERESA GISBERT: *ibid*. Al decir *otro claustro y porterías* ha de referirse a. los que actualmente subsisten adjuntos a esa dependencia.

[7] JOSÉ DE MESA Y TERESA GISBERT: *ibid*.

contorno, y cubierta con un artesonado de madera de pares y nudillos, sin decoración, de factura idéntica a la de otros templos de la misma ciudad. Un arco triunfal separa la nave del presbiterio.

De los adornos poco queda; los retablos son de fines del siglo XVIII o primeros decenios del XIX. Sólo se conserva el púlpito y el cuerpo bajo del retablo mayor, oculto hoy por un horrible templete seudogótico.

Mucho más interesante, en cambio, es el amplio claustro principal, de dos pisos con arcadas y pilares adornados por placas cuadrangulares. El resto del monasterio, que cubre una vasta área, no tiene mayor interés a no ser algunas pequeñas casas, hoy arruinadas, presentando sus puertas decoraciones de mampostería.

Pero como ya dije, posee un conjunto de pinturas sumamente interesantes y a ello me referiré de inmediato, comenzando por una reproducción de la devota y sevillana Virgen de la Antigua venerada en la catedral hispalense; pintura de discreta realización al temple sobre tabla de no gran tamaño [8] exornada por un marco tallado y dorado de factura local. El procedimiento empleado en su realización nos permite situar esta pintura a mediados del siglo XVI.

La humedad del lugar donde la hallamos ha deteriorado lamentablemente esta imagen que exige una restauración para evitar su pérdida total.

Nicolás Chávez de Villafañe faciebat año 1661 es la inscripción que ostenta en su cara posterior otra pintura sobre tabla, representando a Jesús con la cruz a cuestas[9].

Su fecha de 1661 desconcierta en un primer momento pues utiliza este artista una técnica pulida y minuciosa propia de pintores de una época anterior;

[8] Mide 0,80 x 0,40 metros, aproximadamente.

[9] Mide 1,05 x 0,82 metros.

es un manierista retrasado y refleja todos los defectos y virtudes de tal momento. Dibujo limpio y correcto, pincelada tersa, colorido rico e intenso, dramatismo afectado y convencional son las notas que así, a grandes rasgos, podemos consignar. Son dignas de especial mención las manos de hermosa configuración y donde se delatan con mayor interioridad el manierismo de este pintor.

Un Ecce Horno, en el refectorio, es otra buena pintura que deseamos dar a conocer[10]. Lleva la firma siguiente: *D. Fran[cis]co de Herrera y Belarde faciebat Et inventor abril año 1663*. Aunque se encuentra en deficiente estado de conservación, se destaca este artista por su realismo vigoroso y dibujo ajustado; de color es igualmente rico a pesar de la lamentable suciedad que no nos permitió estudiado debidamente como era nuestro deseo.

Una gran aureola con querubines esfumados, rodea la cabeza del Salvador, grave y austera que contrasta con la expresión algo dulzona y afectada de los ángeles de la parte inferior; uno sostiene un cáliz, el otro porta la lanza. Las vestimentas de estas figuras ricas de color, contrastan con el rojo del manto de Cristo.

Una de las sorpresas que deparó la visita a este monasterio, fue el hallar en el coro bajo, una nueva tela de Antonio Mermejo, el pintor que dimos a conocer en otro número de ANALES. Representa a San José llevando de la mano al Niño Jesús. La firma aparece claramente en un costado, pudiéndose leer: *Antonio † Mermejo faciebat Lima 1625*.

Se destaca este grupo sobre un hermoso paisaje, acabado y rico de matices, en los que nuestro pintor hace gala de maestría.

En esta tela, como en la Magdalena, de Sucre, se nos muestra Antonio Mermejo como un artista correcto, buen dibujante, colorista ajustado y al

[10] Mide 1,00 x 1,30 metros.

parecer con formación en talleres del Bajo Renacimiento. Sus figuras quizás demasiado vigorosas, se tornan por momentos algo pesadas y contrastan con los ricos fondos del paisaje.

El estado de conservación es bueno aunque debemos lamentar las coronas y la vara de metal postiza y cosida a la tela[11].

En la sacristía se puede ver una obra de Gaspar Berrio, seguidor de Melchor Pérez de Holguín de quien también posee este convento varias telas[12]. Es una pintura netamente local de compleja e infantil concepción. Representa el Patrocinio de San José mostrándonos a este Santo, vestido con rica túnica y gran manto sostenido por ángeles, bajo el cual se cobijan los Grandes Santos Evangelistas y Doctores de la Iglesia. En lo alto, la Santísima Trinidad figurada como tres personas idénticas, tiene a los lados a la Virgen y otros Santos. Filacterias con versículos tomados de los Oficios de las festividades del Santo traban la composición.

Debajo de la figura del San José, una cartela con la inscripción: *Sub umbra illius quem desideraveram sedi* aparece la firma: *Gaspar Berrio me fecit*. Termina la pintura la siguiente leyenda: *Este lienzo del Patrosino [sic] de mi S[eño]r S[a]n Joseph lo mando haser el D[octo]r D[o]n Bernardo Lopes de Sagues año de 1737*.

Por último, debemos destacar entre la cantidad de cuadros anónimos que atesora el convento, dos que han de interesar al especialista. El primero, es una curiosa Magdalena de modelado tan franco y definido que pareciera más bien una pintura moderna. La ingenuidad y fuerza de este lienzo tienen sin duda

[11] Mide 1,50 x 2,20 metros.

[12] Los daremos a conocer en otro trabajo en preparación.

especial interés. El otro, es una tela de gran tamaño representando a la Virgen del Rosario rodeada de Santos de la Orden Dominica.

Es una réplica exacta de una obra que se conserva en Santa Catalina. del Cuzco, firmada por Lorenzo Sánchez en 1669, aunque debida a otra mano [13] e invertida. Las similitudes en la composición hacen ver que un mismo grabado ha servido de patrón a ambos pintores.

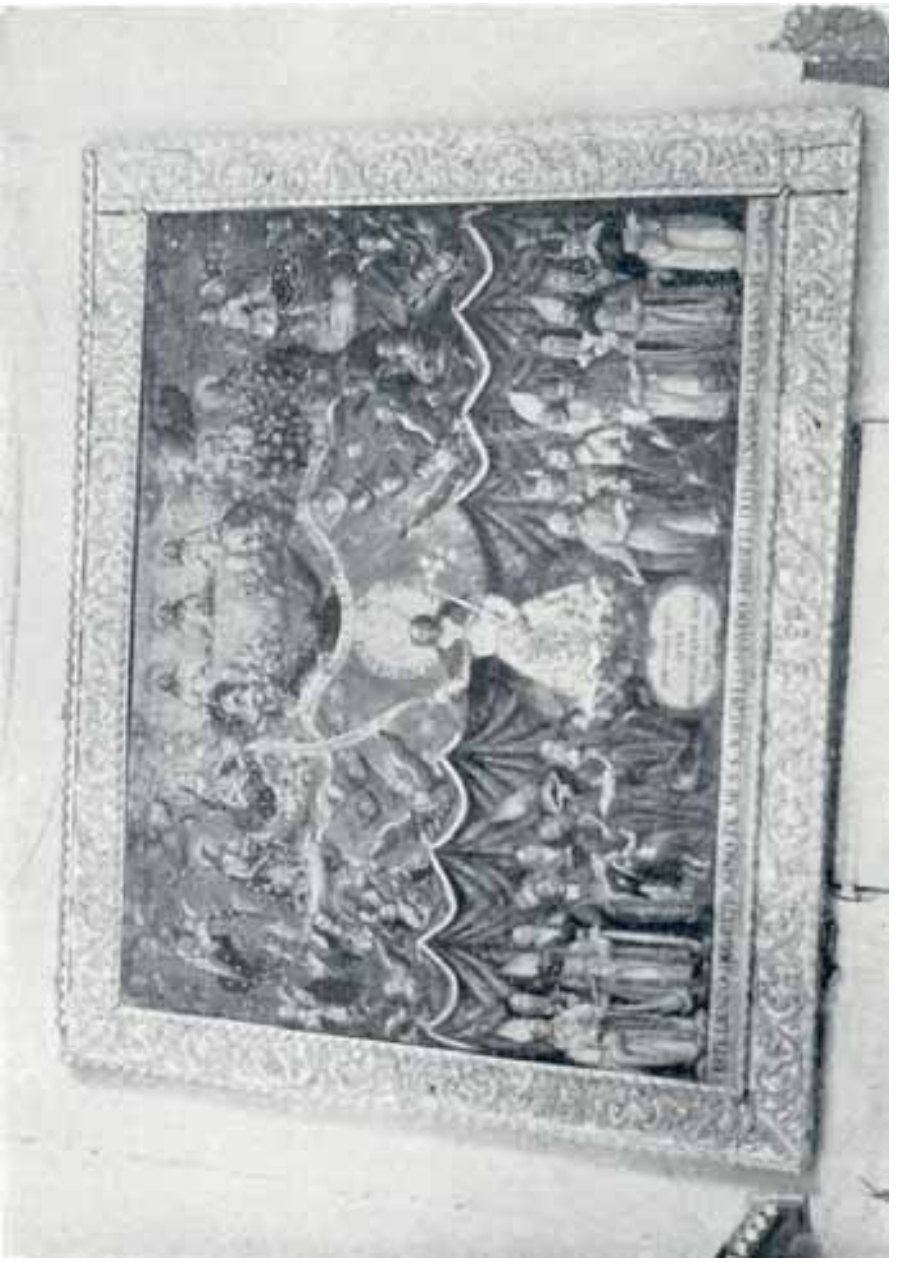
HECTOR H. SCHENONE

[13] Reproducida por F. COSSIO DEL POMAR en *Pintura Colonial* (Escuela Cuzqueña), Cuzco (Perú), 1926.

Nicolás Chavez de Villafañe, 1661. Jesús con la Cruz a cuestas;
Las Mónicas, Potosí. (Foto I. A. A.)

Francisco de Herrera y Velarde, 1663. Ecce Homo;
Las Mónicas, Potosí. (Foto I. A. A.)

Antonio Mermejo, Lima, 1625. San José;
Las Mónicas, Potosí. (Foto I. A. A.)



Gaspar Berrio, Potosí 1737. El Patrocinio de San José;
Las Mónicas, Potosí. (Foto I. A. A.)

PLANTAS CURVAS BARROCAS AMERICANAS

La reivindicación del barroco es una de las conquistas más importantes de la historia del arte en lo que va de este siglo, así como el redescubrimiento de los valores del gótico por los románticos fue el hallazgo del siglo XIX. El suizo Wölfflin, con su extraordinaria sensibilidad, fue uno de los primeros en enfocar el barroco como un movimiento separado del renacimiento, si bien cargó el acento sobre la morfología, puesto que consideraba a la historia del arte como una historia de las formas, como una evolución inmanente de la historia de los estilos[1]. Eugenio D'Ors, con su teoría de los eones, extendió el concepto del barroco a las más apartadas épocas y culturas, dándole el sentido de una constante histórica de aparición y desaparición más o menos periódica[2]. Weisbach profundizó el barroco del período de la contrarreforma, llevando el análisis al campo psico-histórico, al sostener que no basta para comprenderlo decir que representa el dinamismo frente a lo estático, o lo pictórico frente a lo lineal, y que es necesario e imprescindible estimarlo sobre todo como expresión del momento crucial en que se produce la escisión más profunda de las religiones cristianas[3]. Bruno Zevi ha insistido sobre el barroco como reintegración de los elementos que el renacimiento había descompuesto y separado, como un proceso de unificación

[1] WÖLFFLIN, ENRICO: *Rinascimento e Barocco*, Firenze, 1928; WÖLFFLIN, ENRIQUE: *Conceptos fundamentales en la historia del Arte*, Madrid, 1924.

[2] D'ORS, EUGENIO: *Lo Barroco*, Madrid, s/fecha.

[3] WEISBACH, WERNER: *El barroco, arte de la contrarreforma*, Madrid, 1942.

de los factores desmenuzados, independizados durante el período precedente[4]. Esto mismo ya lo había sostenido Wölfflin en su Barroco y Renacimiento, aun cuando no con tanta claridad y energía como aquél.

Pero lo cierto es que, cualquiera sea el enfoque con que se juzgue esta extraordinaria categoría estilística, siempre aparece como elemento dominante, como característica esencial, como denominador común, el movimiento, el dinamismo, la distorsión y bizarría de las formas. Claro está que esto, referido a la arquitectura, se aprecia más fácilmente en .las plantas o en la decoración de los edificios; especialmente, el barroco se ve en la búsqueda de perspectivas ininterrumpidas que se expanden hacia lo infinito, en la liberación de la antítesis entre espacio interno y espacio externo, en la negación de toda división matemática y rítmica del vacío y su reemplazo por la interpenetración espacial en procura de la unidad volumétrica interior.

Pero he aquí que todo esto carece de aplicación inmediata y exacta si nos referimos al barroco español, y por ende, al americano, que es prolongación suya. El dinamismo, la violencia, el muro ondulante borrominesco desaparecen por completo en los edificios barrocos españoles, y si lo vemos en la iglesia madrileña de los Santos Justo y Pastor (1739-1746), es debido a que su autor fue un italiano, Giacomo Bonavia, o en el excepcional caso de San Marcos (1749-1753), también en Madrid, como una explosión aislada del genio de Ventura Rodríguez en momentos en que actuaba bajo la influencia italiana del abate Juvara y de Juan Bautista Saccheti. Los investigadores españoles no han insistido suficientemente en la persistencia de los ángulos rectos y las formas cuadradas o rectangulares que dominan en las plantas de los edificios hispanos

[4] ZEVI, BRUNO: *Saber ver la arquitectura*, Buenos Aires, 1951; ZEVI, BRUNO: *Architettura e Storiografía*, Milán, 1950.

en toda época, como si existiera un absoluto divorcio entre la parte tectónica y su decoración. El barroco español y el americano se manifestaron furiosamente en planitud, no en profundidad; cubrieron totalmente las fachadas, los interiores, los retablos y obras accesorias, pero sin alterar las rígidas y sobrias estructuras tradicionales.

Recientemente F. Chueca Goytía[5] ha estudiado con extraordinario acierto las constantes -que él llama invariantes- que informan la arquitectura española, llegando a la conclusión de que los elementos dominantes, los denominadores comunes, son en gran parte de origen oriental, islámico. Así, el espacio perspectivista o fugado de concepción occidental, es reemplazado por el espacio compartimentado, fragmentado, por una serie de pantallas sucesivas. En la volumetría exterior, la tendencia al cubo, al volumen de forma cuadrada o prismática es también una característica constante. El encuadramiento llega a ser una pesadilla en la arquitectura española: volúmenes cúbicos netos, secos, predominio de la proporción cuadrada, aparición permanente del arrabá musulmán disimulado bajo la vestimenta decorativa del gótico isabelino, del plateresco, del barroco. Y en lo que a la decoración se refiere, es dominante su carácter atectónico, los cubrimientos totales o parciales de las fachadas, pero siempre desentendiéndose de lo que hay detrás de esa floración adventicia, superficial. El movimiento, la curvatura, el dinamismo que en otros barrocos son dominantes y forman la espina dorsal de su morfología, en lo hispano se concreta a lo decorativo, alcanzando grados de paroxismo pero sin penetrar en lo constructivo, que permanece firmemente plantado en su cubismo máclico, en

[5] CHUECA GOYTIA, FERNANDO: *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Madrid, 1947.

su fragmentación espacial, en su predominio de los planos rectos y de los volúmenes prismáticos.

Todas estas características pasaron, como es lógico, a nuestro continente, siendo fácil ver cómo, bajo la vestimenta decorativa que cobra valor local en lo mexicano o en lo perú-boliviano, se mantienen firmes las constantes esenciales anotadas. Observemos, por ejemplo, que después de los ábsides poligonales de persistencia medieval –catedral de Santo Domingo, de México, templos-fortalezas del siglo XVI en México, etc.–, aparece el presbiterio rectangular profundo, típicamente español, que continúa dominando durante los tres siglos de la colonia, sin dar lugar al ábside semicircular de tipo italiano. Como rarísimas excepciones de ábside semicircular sólo pueden citarse la iglesia del Hospital Real de Indios, de México (1744), y el templo de San Francisco de Arequipa.

La prueba más concluyente de todo esto la tenemos en que, en el copioso repertorio de edificios coloniales que conocemos, sólo se registran tres plantas notoriamente curvas en México, una en El Salvador, dos en Perú y una en Argentina. Y aun hemos de agregar que ese curvamiento de los muros se nota en planta y no en elevación, exceptuando la Capilla del Pocito, caso insólito por muchos conceptos en lo americano. Desde luego, no tengo la pretensión de hacer un inventario exhaustivo, pues seguramente han de existir otros ejemplos que ignoro o escapan a mi memoria en este momento, pero indudablemente han de ser muy pocos y escasamente significativos.

El ejemplo más notable es la citada Capilla del Pocito (1777-1791), en Guadalupe Hidalgo, México (*fig. 1*), obra del arquitecto español Francisco Guerrero Torres. Su planta está lograda por la sucesiva penetración de un círculo, una elipse y un octógono curvilíneo. El deseo de romper abiertamente

con las formas prismáticas es evidente y logrado, tanto en planta cuanto en elevación. Pero el valor de rebeldía que pueda tener se aminora un tanto desde que Diego Angulo[6] ha probado terminantemente que se inspira en un templo romano desaparecido, publicado por Serlio. Es claro que, a pesar de esto, la Capilla del Pocito es una de las joyas más originales de la arquitectura americana, pues el talento de Guerrero Torres transformó la planta de Serlio en un extraordinario juego volumétrico de cúpulas, en las que el color y la dinámica decoración mexicana alcanzan grado superlativo.

La iglesia del Carmen, en Santo Ángel, México D. F. (*fig. 2*), obra del monje arquitecto Fray Andrés de San Miguel (1577-1644), tiene una capilla llamada del Señor de Contreras, cuya colocación a continuación del brazo izquierdo del crucero .y planta trebolada indican a las claras que es un agregado posterior a la época en que se levantó la iglesia. Pero desgraciadamente, esa forma triconque, tan rara en América, solo se acusa muy tímidamente por fuera, en tanto que interiormente desaparece tras los retablos barrocos, que no siguen la curvatura de los muros.

El tercer ejemplo mexicano es el de la desaparecida iglesia de Santa Brígida (1740-1744), en México D. F., obra del ingeniero Luis Díez de Navarro, terminada por Bernardino de Orduña. Su planta constituía un óvalo, de triple curvatura, típicamente barroco, que se disimulaba dentro de la masa prismática del templo (*fig. 3*), con lo que una vez más se prueba la persistencia del volumen máclico, como una constante española. En cambio, es interesante observar que al cubrir el templo con una sola cúpula ovoide, se logra la unidad

[6] ANGULO IÑIGUEZ, DIEGO: *La Capilla del Pocito de Guadalupe*, en Arte en América y Filipinas, n° 2, Sevilla, 1936.

espacial interior sin esos parcelamientos o cortes tan frecuentes en lo hispano-americano.

En la República de El Salvador existe el Hospicio de San Vicente, cuya iglesia (*fig.4*) repite casi exactamente la de Santa Brígida de México, al extremo de suponerse fundadamente que su autor fue también Luis Díez de Navarro, de quien sabemos que pasó de México a Guatemala para trabajar allí como arquitecto. Como en el caso mexicano, el óvalo se esconde tras el prisma de la masa general del templo. Interesantísimo es observar que Santa Brígida, el Hospicio de San Vicente y la iglesia del Hospital Real de Indios, ésta última con ábside semicircular, son obras todas de Navarro, con lo cual cobra relieve la figura de este técnico que rompió abiertamente con la rigidez de las formas españolas.

Una pequeña iglesia limeña (*fig. 5*), dedicada al Corazón de Jesús (1758-1766) y atribuida a Cristóbal de Vargas[7], repite por tercera vez la planta ovalada, cubierta por una cúpula de idéntica forma. Nuevamente esta pretendida fuga hacia el movimiento barroco queda aprisionada por el prisma del volumen, que no alcanza a disimular la suave curva de la cúpula o las dos torres octogonales achaparradas que flanquean la portada principal. La unidad espacial interior se rompe aquí con el coro colocado a los pies, sobre un arco carpanel, coro cuya baranda de ondulante forma pone una nota francamente barroca en esta pequeña joya arquitectónica.

En la misma ciudad de Lima se encuentra otro caso insólito: el del Colegio de Santo Tomás (*fig. 6*), edificado en 1783. El claustro es un círculo perfecto, sin precedente ni paralelo en toda América. En España solo se conocen el patio

[7] HARTH-TERRÉ, EMILIO: *La iglesia del Corazón de Jesús*, en El Arquitecto Peruano, n° 54, Lima, enero, 1942.

del Palacio de Bellver en Mallorca, y el del Palacio de Carlos V en Granada. Aun más, diremos que el patio o claustro circular es raro en la arquitectura de todo el mundo y de todas las épocas, pudiendo citarse como ejemplos dignos de mención el patio del Palacio Farnesio en Caprarola, obra de Viñola, el Palacio de Whitehall, de Inigo Jones, que solo se realizó parcialmente, y el claustro de San Pedro en Montorio, del Bramante, que tampoco se construyó. Citemos, de paso, un original patio elíptico, de notoria filiación borrominesca: el de San Antonio Abad, en Palma de Mallorca.

En Cochabamba, Bolivia, la primitiva iglesia del convento de Sta. Teresa, construída hacia 1753 por un arquitecto jesuíta cuyo nombre se ignora, plantea un caso de lo más curioso de planta barroca de que se tenga noticia en América. Por las descripciones que me facilitara el Sr. H. Schenone y los documentos que transcribe Enrique Marco Dorta[8], parecería que tuvo su nave rectangular, con el crucero y prebisterio triconque, *en forma de un tomate* según decía el presbítero arquitecto Pedro Nogales, en un informe de aquella época. Por deficiencias constructivas se cayó la techumbre que cubría la nave, cuando aun no se había abovedado el crucero, y en esas circunstancias se requirió la intervención del mencionado arquitecto Nogales, quien propuso dos soluciones: una respetando la forma trebolada, y otra dando al templo una simple forma rectangular al prolongar las crujías y desentenderse de los muros curvos del crucero. Se aceptó la segunda solución propuesta, y así se hizo; actualmente pueden verse aún los

[8] En ocasión de un viaje de estudios que realizara a Bolivia el Sr. Héctor H. Schenone, en enero de 1952, tuvo oportunidad de observar los muros curvos de Santa Teresa a los que me refiero en este artículo, tomando fotografías que se conservan en los archivos del Instituto de Arte Americano. MARCO DORTA, ENRIQUE: *Iglesias del siglo XVIII en Bolivia*, en Arte en América y Filipinas, n°. 4, Sevilla, 1952.

muros curvos formando algo así como unos pequeños patios contra las paredes del templo, que ha quedado así semiescondido entre los brazos del proyectado crucero curvo.

Finalmente, en la iglesia jesuítica de la estancia de Alta Gracia, Córdoba, Argentina (*fig. 7*), encontramos un curioso caso de muro ondulante producido por una inflación del crucero. Este movimiento, aun cuando tímido, basta para imprimir al templo una delicada belleza, suave, mórbida, reflejada exteriormente por la ondulación de los tímpanos que coronan esos muros, e interiormente por la sensación de amplitud espacial lograda con la cúpula, algo más ancha que la nave única.

Pero he aquí que lo que en la América española reviste caracteres de excepción y rareza, en el Estado de Minas Gerâes, del Brasil, se convierte en algo dominante y típico. No es este el momento de extendernos acerca de la originalidad y bizarría de las formas portuguesas en América, pero sí cabe referirnos en particular a algunos templos, como el del Rosario en Ouro Preto (*fig. 8*), que iguala en audacia a las más desenfrenadas obras de Borromini. Dos elipses y un círculo, que se van penetrando unos a otros, forman el narthex, nave y presbiterio respectivamente. Este movimiento no se encierra en un prisma a la manera española, sino que se traduce en una violentísima ondulación de la plástica exterior, acentuada por dos torres circulares y colocadas en diagonal respecto del eje longitudinal del templo. Solo falta a esta iglesia la interpenetración de bóvedas que tienen los grandes ejemplos del barroco alemán, como Vierzenheiligen, para alcanzar categoría universal; desgraciadamente su arquitecto, Manuel Francisco de Araujo, siguiendo la costumbre local, no la abovedó, concretándose a colocarle un cielorraso plano de madera, similar al que tienen gran parte de los templos brasileños.

En Marianna, también en el Estado de Minas Gerâes, existe otro templo de violentas curvas, el de San Pedro dos Clérigos (*fig. 9*), pero el movimiento ondulante lateral se aquieta al llegar a la fachada, casi recta. San Francisco de Asís (*fig. 10*), en Sâo Joâo d'El Rey, Minas Gerâes, tiene su alargada nave con muros curvos y torres circulares, logrando un aspecto exterior de blandura y suavidad de poco común belleza. Digamos, de paso, que los campanarios circulares son muy frecuentes en el Brasil y rarísimos en la América hispana; solo aparecen en Venezuela, sobre todo en iglesias parroquiales del Estado Portuguesa, lo que no deja de ser un indicio o una casualidad curiosa e intrigante.

Acerca de cómo se produjo esa arquitectura tan violentamente barroca en Minas Gerâes, el investigador inglés J. B. Bury[9] ha emitido recientemente la opinión de que arranca directamente de la arquitectura del norte de Portugal, mencionando como ejemplos o antecedentes los templos de Nossa Senhora dos Remedios, en Lamego, y Nossa Senhora de Consolaçâo, en Guimarâes. Pero el arquitecto brasileño Paulo F. Santos[10] ha ido más allá en su búsqueda, remontándose a las fuentes de donde pudo haber nacido esa arquitectura portuguesa, que a su vez habría incidido sobre la del Brasil.

En efecto, los primeros ejemplos de plantas elípticas barrocas los encontramos en Roma, especialmente en la obra de Borromini. Arquitectos italianos habrían sido los divulgadores de esas formas, y entre ellos debe citarse muy especialmente a Nicolás Nazzoni, autor de la iglesia de San Pedro dos

---

[9] BURY, J. B.: *Estilo Aleijadinho and the churches of eighteenth century in Brazil*, en The Architectural Review, n°. 662, Londres, 1952.

[10] SANTOS, PAULO F.: *Subsidios para o estudo da arquitetura religiosa em Ouro Preto*, Río de Janeiro, 1951.

Clérigos, en Porto (1732-1758). El influjo de este templo en el norte de Portugal fue muy grande, y nada de extraño tendría que de allí hubiese provenido ese entusiasmo por las plantas elípticas y circulares en Minas Gerâes. Otra posibilidad, aún más interesante si se la pudiera documentar, es que la iglesita de Nossa Senhora da Gloria do Outeiro, en Río de Janeiro, hubiese sido el antecedente directo de las iglesias mineras. Pero esto queda sujeto a un problema a dilucidar: la fecha exacta de construcción de la bonita y conocida iglesia carioca. Si data de 1781, como sostiene el canónigo Freire, perdería toda posibilidad de haber servido como fuente original .de inspiración, puesto que sería posterior a la iglesia de Porto citada. Si en cambio datase de 1714, como sostiene la Dirección del Patrimonio Histórico y Artístico del Brasil[11], cobraría extraordinario valor, dado lo temprano de esa fecha en relación a la audacia de sus formas. Y aun cabría citar como otro posible antecedente el de la iglesia de San Pedro dos Clérigos, de Río de Janeiro, del año 1733, cuya curiosa planta publicó Giuria hace ya años. De todos modos, y hasta tanto una prolija y afortunada investigación documental aporten más datos concretos, continuará siendo un misterio ese brote de desenfrenado barroco en una zona alejada del mar, prácticamente aislada en aquellas épocas, con escasísimos contactos con las ciudades de la costa y por lo tanto, con las de Portugal.

MARIO J. BUSCHIAZZO

[11] PEIXOTO, AFRANIO: *A igreja de Nossa Senhora da Gloria do Outeiro*, Río de Janeiro, 1943.

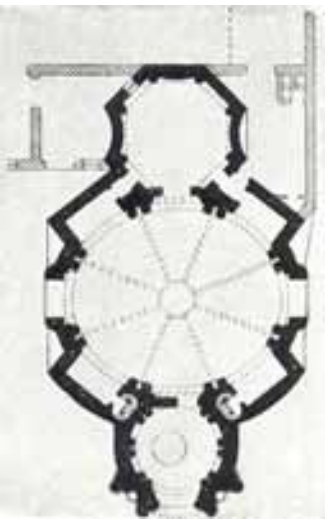


Fig. 1 – Francisco Guerrero Torres; Capilla del Pocito, Guadalupe Hidalgo, México D. F. Relevamiento de S. Baxter.

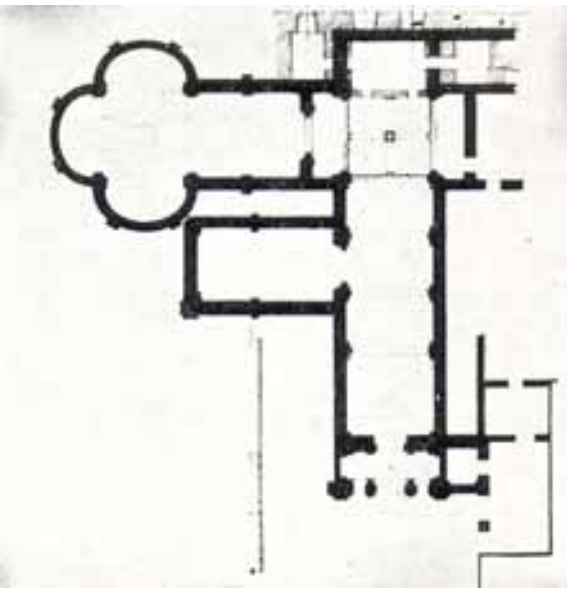


Fig. 2 – Fray Andrés de San Miguel; Planta del Carmen, Santo Angel, México D. F.

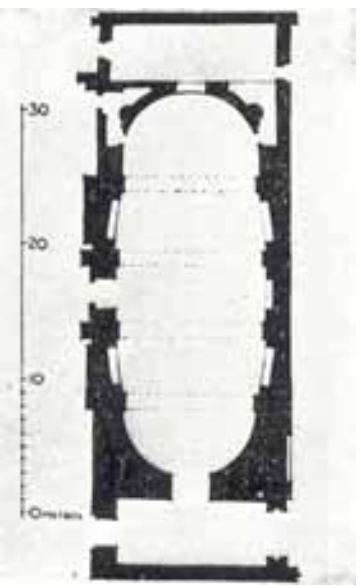


Fig. 3 – Luis Diez de Navarro; Iglesia de Santa Brígida, México D. F.

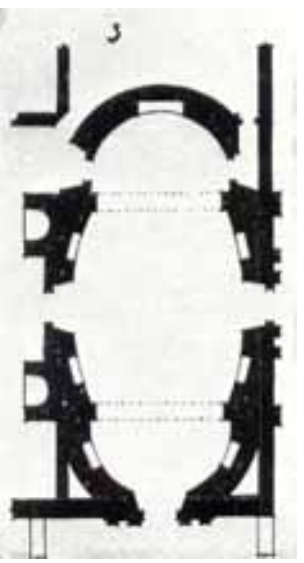


Fig. 4 – Luis Diez de Navarro(?); Iglesia del Hospicio de San Vicente, El Salvador, C. A.

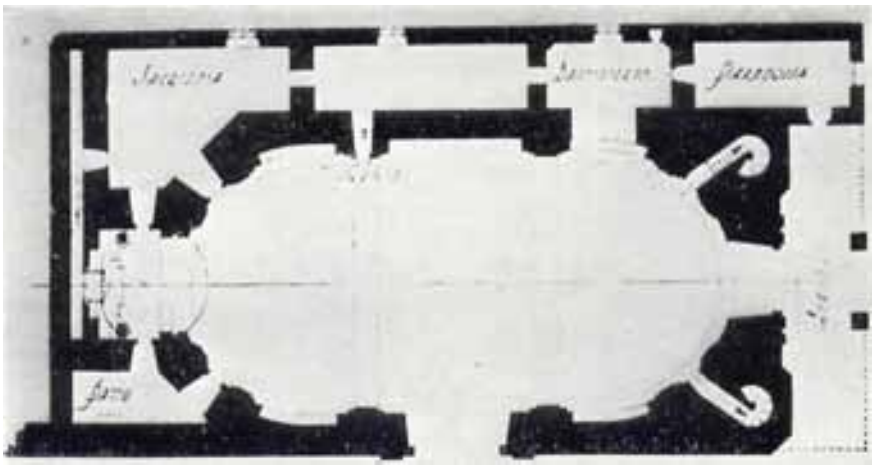


Fig. 5 – Cristóbal de Vargas; Iglesia del Sagrado Corazón de Jesús, Lima, Perú. Relevamiento de E. Harth-Terré.

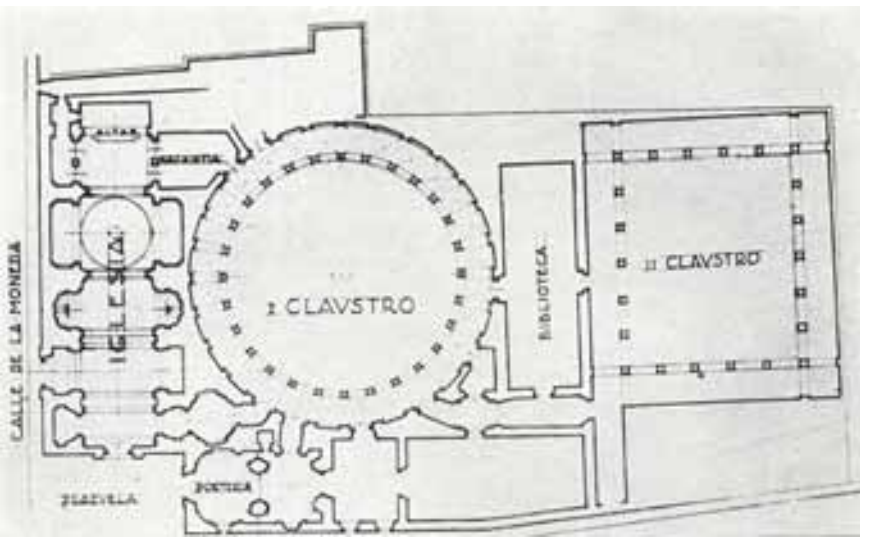


Fig. 6 – Colegio de S. Tomás; Lima, Perú. Relevamiento de E. Harth-Terré.

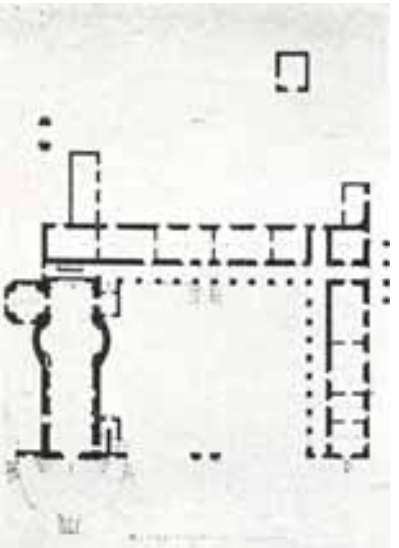


Fig. 7 – Estancia Jesuítica de Alta Gracia; Córdoba, Argentina

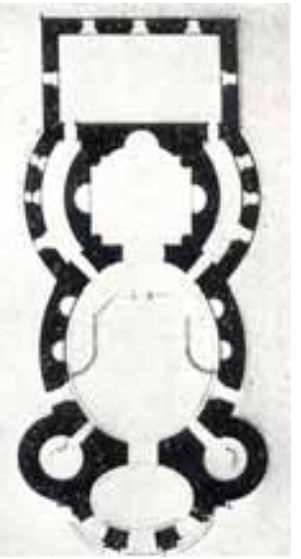


Fig. 8 – Manuel Francisco de Araujo; Iglesia del Rosario, Ouro Preto, Brasil.

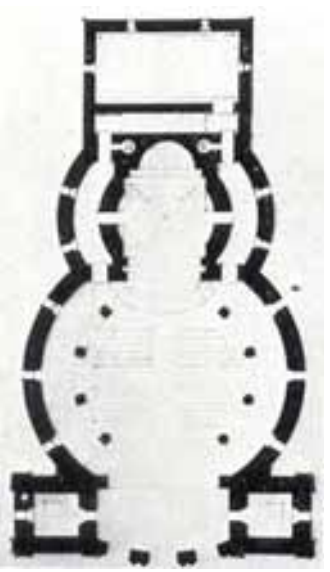


Fig. 9 – Iglesia de San Pedro dos Clérigos; Marianna, Brasil.

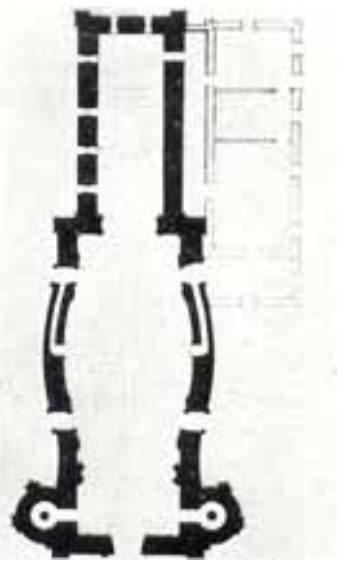


Fig. 10 – Iglesia de San Francisco de Asís; San Juan del Rey, Brasil.

LUIS GONZAGA CONY Y EL AULA ACADÉMICA DE LA CONCEPCIÓN EN CÓRDOBA

UNA de las instituciones oficiales que más contribuyó en Córdoba a la formación de artistas y del gusto colectivo por la plástica, fué sin lugar a duda el Aula Académica de la Concepción. Este centro funcionó primeramente en la Universidad, donde se lo creó por ley nacional, y luego en el Colegio de Nuestra Señora de Monserrat, donde más tarde se transformó en las cátedras de dibujo que ahora frecuentan los alumnos del establecimiento.

Dos nombres hállanse ligados a los orígenes de la Academia: el del jurista cordobés Juan del Campillo y el del pintor lusitano Luis Gonzaga Cony (*fig. 1*). Campillo amaba las más bellas expresiones de la cultura*; su gusto literario era delicado, casi ático. . .; ... solía recitar largos trozos selectos de poetas clásicos, y hacía gala de apoyar sus opiniones con aforismos o axiomas de los antiguos*[1]. Cony, cuya biografía ofrezco al final de este ensayo, manejaba los pinceles con buena voluntad; conocía los secretos del modelado; gustaba de la arquitectura y era práctico como litógrafo[2].

---

[1] Cfr. LUCIO V. MANSILLA: *Retratos y recuerdos*, t. 1, p. 97. Buenos Aires, 1894.

[2] Sólo dos investigadores han aportado referencias para el *curriculum vitae* de este pintor: MONSEÑOR PABLO CABRERA en su monografía *Ciencias y artes en el pretérito cordobés. El profesor Cony y su Academia* (*Misceláneas*, t. II, pp. 179-190) Y el Arquitecto MARIO J. BUSCHIAZZO en su colaboración *Dos monasterios de clausura en Córdoba* (*Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, nº 3, 1950, pág. 36).

El Congreso creó el Aula Académica porley del 14 de agosto de 1857[3]. Y el 12 de setiembre de ese año, el Rector de la Universidad daba cuenta al Claustro de la fundación; anunciaba que sería dotada con seiscientos pesos anuales; y comunicaba que su Director y Profesor era el artista Cony, a quien se lo había nombrado por esos días[4].

A fin de refaccionar el local donde se instalaría la Academia, el portugués obtuvo la suma de ciento quince pesos. En un principio ella contó con una sala únicamente, a la cual se agregó otra más adelante.

Cony, quizás a solicitud del Rector, elaboró los estatutos por los que se rigió la vida del establecimiento, ordenanza que constaba de las siguientes partes: *Capítulo 1°: Denominación y objeto de la institución; Capítulo 2°: De los discípulos, disciplina de la aula y deberes del profesor; Capítulo 3°: Deberes del profesor; Capítulo 4°: Gastos generales; Capítulo 5°: Premio del mérito; Capítulo 6°: Educación moral y Capítulo 7°: Educación intelectual*. En una alocución insertada al final de la regla, el pintor exhortó a sus alumnos con estas palabras: *Levantáos de la relajación de los tiempos en que habéis vivido y ved que tenéis un Gobierno que sabrá atender vuestro mérito; llegaos a él y decidle: Señor: estamos pronto para los estudios, haced las aulas felices y la*

---

[3] *Archivo de la Universidad Nacional de Córdoba*, Sección Documentos, lib. 21, 1880-1883, f. 40.

[4] Casi un mes antes -el 19 de agosto-, el Dr. del Campillo informó al Rector de la Universidad acerca de la creación del curso susodicho. *Me es grato adjuntar á V. S. -le dijo- copia legalizada de la Ley que ha sancionado el Congreso Federal, creando una clase de dibujo natural en ese Establecimiento, y del decreto expedido por el P. E. nombrando Director de dicha aula al señor D. Juan Bautista* [sic] *Cony. Se servirá V. S. comunicarlo al nombrado y avisarme el día en que entre á desempeñar el empleo, desde cuya fecha empezará á gozar el sueldo que la Ley le ha acordado.* (Atención del Sr. Oscar Cony).

Patria y nuestros padres vivirán contentos, y nosotros estudiaremos con seguridad; dos cosas, Señor, sean las protectoras de las bellas artes: vuestra protección y el diseño[5].

El Aula Académica de la Concepción –nombre aplicado al organismo por Cony–, al poco tiempo de su apertura ofrecía un agradable espectáculo de laboriosidad. De un extremo a otro de la sala, por entre las hileras de bancos ocupados por los alumnos y los dispositivos para los modelos, aquél iba y volvía con su negro levitón. Los papeles comunes, de Holanda e Imperial cubríanse mientras tanto de diseños, y las puntas de carbón y los lápices de palo y de Francia se consumían en esa tarea casi cotidiana.

Hermann Burmeister, que visitó la Academia en el invierno de 1859, refirióse a ella en su obra Viaje por los Estados del Plata. *Encontré en este patio* –cuenta el sabio alemán, aludiendo al Colegio de San Carlos– *al profesor de dibujo de la Universidad, un señor portugués, quien me condujo a las salas de dibujo ubicadas en los altos. Allí estaba todo muy bien ordenado y dispuesto con conocimiento técnico; también lo que he visto en los trabajos de los alumnos, acusaba buen método y mucho talento por los que seguían sus dictados. Modelos de yeso de la antigüedad u hojas francesas de dibujo, eran los patrones por los que se instruía a los* discípulos[6].

Aunque el Gobierno Nacional estableció un sólo curso de dibujo natural al fundar el Aula Académica, Cony, acicateado por su entusiasmo, prometió en esos días no detenerse en los umbrales de la enseñanza y continuar ésta hasta que se completasen los estudios plásticos. Para ello aseguró que dictaría, como efectivamente lo hizo más tarde, las siguientes asignaturas: pintura de Historia

---

[5] Cfr. MONS. PABLO CABRERA: *Op cit*., t. II, p. 190.

[6] Cfr. *Op. cit*., t. II, p. 65. Buenos Aires, 1944.

Sagrada y Universal; pintura de paisaje y productos naturales; modelado en barro y cera; arquitectura civil y litografía.

En el curso de dibujo natural, los alumnos copiaban en primer término estampas antiguas y modernas, tarea durante la cual se les indicaba a los niños los aciertos y errores de la composición, la buena o incorrecta posición de las figuras y otros pormenores semejantes. Una vez que habían adquirido la destreza suficiente en dicho ejercicio, obligábaseles a usar bajorrelieves y objetos naturales como modelos, para luego completar el curso con la copia gradual de cabezas, manos, pies y otros miembros del cuerpo humano fabricados con yeso.

No había en el país figuras hechas con sulfato de cal deshidratado para 1857, pero el lusitano inició de inmediato las gestiones correspondientes a objeto de que se adquiriesen en el extranjero. El Dr. Juan del Campillo encargó varios modelos a Francia, como se desprende del oficio elevado el 30 de diciembre de 1860 por el Rector de la Universidad al Ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública. *Hemos elegido también con el Dr. Cortés cinco estatuas* –manifestó aquél al funcionario de Buenos Aires.– *No se ha completado el número de seis, porque las únicas dos que quedaban son la Venus de N. y la de Z., que están completamente desnudas. Y no obstante que son modelos admirablemente bellos, nos hemos abstenido de elegir alguna de ellas, por no reunir la condición de honestidad que V. E. nos prescribe* [7]. .

[7] *Archivo de la Universidad Nacional de Córdoba*, Sección Documentos, lib. 25, 1860-1888, f. 557.

El estudio de la pintura abrazaba desde la explicaciones acerca de la naturaleza, mezcla y combinación de los colores, hasta la copia al óleo de los modelos propuestos. Aunque si bien es verdad que Cony recomendaba el traslado fidelísimo del objeto que ponía ante los ojos de los niños, aconsejábales, sin embargo, corregir todo aquello que juzgasen imperfecto. Una libertad ilimitada, tal como se admite en nuestros días en los institutos similares al del pintor portugués, era inconcebible por esos años de casi riguroso acatamiento al modelo.

La enseñanza de la escultura y arquitectura era menos extensa, según se desprende del plan elaborado por el artista. La primera comprendía el modelado en barro, yeso, cera, etc., de obras antiguas y modernas, luego del aprendizaje de la composición; y la segunda, el conocimiento de los órdenes y estilos usados en los diferentes países.

El estudio de la litografía, sistema que se hallaba muy en boga a la sazón, interesó de un modo particularísimo al Director y Profesor de la Academia. La forma de diseñar sobre el papel de seda; la manera de transportar el dibujo a la piedra; el secreto de evitar los empastamientos; las indicaciones respecto al uso de buriles y productos químicos, etc., demandó no poco trabajo y proporcionó no escasas satisfacciones a uno de los cultores en Córdoba del arte descubierto por el bávaro Senefelder.

¿Qué discípulos tuvo Cony en el Aula Académica de la Concepción? Además de Jenaro Pérez y Andrés Piñero, casi los únicos que se conocían hasta la fecha, otros muchos cuyos nombres he logrado recoger en búsquedas pacientes por archivos y periódicos del siglo XIX.

En 1859, en efecto, asistían a sus clases Mariano Echenique, José Ignacio Navarro, Tadeo Duarte, Santiago Beltrán, Cipriano Argüello, Agustín Gigena, Juan B. Campillo, Manuel J. Pinto, Nicolás Castellano, Abdón Ahumada, Benjamín Pacheco, Basilio M. Gordillo, Alfredo Montenegro, Victorio Olmos, Juan Bautista Gil, José Casiano Duarte, Triunfo Lucero, Manuel Soria, Pascual Peña, etc. [8]; en 1860, además de algunos de los ya citados, concurrían Bernabé Gigena, Clemente Correges, D.T. Argüello, Tomás Casas y José G. García [9]; en 1862 cursaban bajo su dirección Epifanio Argüello, Esteban Bobone, Narciso Tejerina, Cipriano Soria, Abraham Rivero y Nicolás Gigena [10]; y en 1877, finalmente, veíanse en los bancos de su aula a Carlos Cuadro, Juan Sosa, Servando Eguiluz, Eloy Garayzábal, Antonio Possi, Rogelio Forzani, Pío Capdevila, Carlos Achával, Mardoqueo Zelaye, Juvenal Herrera, Pedro Larvaise, Miguel Ferreyra, Antonio Lozada, Rafael Ferreyra, Ignacio Allende, Fernando Narvaja, Manuel Freytes, Máximo Montenegro, Antolín Torres, Salvador Cámara, Benjamín Barcos, Manuel Pasos, José Viso, Jacinto Rinaldi, Juan Montenegro, Juan Ojeda, Ciriaco Sosa, Fernando Zavalía, Manuel J. Alvarez, Marcelino Ojeda, Manuel Argañarás, Amaranto Ocampo, Aurelio Romero, Indalecio Figueroa, Antonio Lucero, Manuel Moscoso, Serafín Orihuela, Argentino Lascano, Benigno Páez, Medardo Quintero, Nicolás Ramallo, Andrés Posse, Camilo Dominguez, Abraham Molina, Pedro Vella, Félix San Millán, Nicolás Lucero, José C. Figueroa, Ramón Gil Navarro, Ramón J. Cárcano, Jerónimo Amuchástegui, Roberto Laspiur, Roberto Agüero,

---

[8] *El Imparcial*, año v, n° 1044, 17 de diciembre de 1859.

[9] *El Eco Libre de la Juventud*, año I, n° 33, 20 de setiembre de 1860.

[10] *La Unión Argentina*, año I, n° 23, 16 de diciembre de 1862.

Félix Garzón, Alejandro Roca, Domingo Linche, Marcial Catalán, Jesús R. Bustos, Pedro Funes, Carlos G. Robles, Miguel Duarte, David Villafañe, Tomás Castellanos, Emilio Achával, Marcial Montagne, Jerónimo del Barco, Alejandro Funes, Carlos Ordóñez, Ricardo Achával, Carlos García, José del Barco, Luis Irigoyen, Antonio García, Juan D. Moscoso, Isaac Ahumada, José M. Centeno, José A. Lastra, Juan Alba, Fidel Novillo, Carlos Pizarro, Fernando Allende, Miguel Aráoz, León Lastra, Aníbal González, Salustiano Lascano, Marcos Fernández, Justo Hernández, Rodolfo Posse, Pedro Irigoyen, Agustín Aguirre, Carmen Astrada, Gregorio Chacón, Fernando Raffo, Tristán Agüero, Carlos Thiriot, Justo Santillán, Luciano del Viso, Antonio Fernández, José C. Funes, Carlos Allende, Diego Catalán y Froilán Ferreyra [11].

En un principio, a fin de estimular a sus alumnos, Cony organizaba anualmente una exposición, cuya apertura efectuábase el 8 de diciembre, día de la Patrona y Titular del Aula Académica. Cuatro meses antes, los jóvenes ya comenzaban a preparar sus dibujos y pinturas.

Tres premios se adjudicaban a los mejores alumnos de cada una de las clases, consistentes en medallas de oro que ostentaban en el anverso esta inscripción: *Gracias a las Artes* y en el reverso, una figura alegórica con la siguiente leyenda: *Este premio destina la Patria a los jóvenes estudiosos y para la dulce satisfacción de los padres de familia amantes de las virtudes de sus hijos.*

En acto público que se realizaba en el propio local de la Academia y donde presidía el Rector de la Universidad, el Rector del Colegio de Nuestra Señora

[11] *Archivo del Colegio de Nuestra Señora de Monserrat*, Libros de calificaciones, 1877-1882.

de Monserrat y el Director del Aula, y que además contaba con la presencia de alumnos y miembros de las familias de éstos, entregábanse los lauros a los ganadores del concurso.

Cony solía usar de la palabra en aquella circunstancia. Nombres de ilustres pintores extranjeros y de alumnos de la Academia que prometían alcanzar un sitio de honor en las artes plásticas de Córdoba, a veces sucedíanse en sus discursos. En 1859, a raíz de ciertas críticas expedidas a propósito de un paralelo que esbozó de los más célebres maestros del siglo XVI con sus discípulos Jenaro Pérez, Mariano Echenique, José Ignacio Navarro y otros, vióse en la obligación de defenderse desde las columnas de El Imparcial. *Si en el siglo 16 principiaron y florecieron aquellos grandes hombres de Roma –argumentó–, en el siglo 19 principian también en Córdoba mis humildes y distinguidos discípulos, y en todo lo que resta de dicha centuria, ¿no podrán sus talentos florecer gloriosamente si el genio sigue premiando sus nobles desvelos? Es claro que sí, si, como espero, los gobiernos tanto local como nacional protegen y premian sus trabajos con estímulos que los impulsen a profundizar su bella arte* [12].

Una vez clausurada la exposición, los trabajos premiados remitíanse al Ministerio de Justicia, Culto e Instrucción Pública de la Nación para que se apreciasen los adelantos alcanzados por los alumnos de la Academia. Cuando los diseños y las pinturas eran devueltos, ellos, de conformidad a uno de los artículos del reglamento, destinábanse a la galería pública del instituto. Dicha galería, que se conservó durante varios años en la Universidad y de la que

[12] Cfr. *El Imparcial*, año v, n° 1044, 17 de diciembre de 1859.

actualmente existen algunas obras en poder de particulares, fué, en cierto modo, el primer museo de bellas artes con que contó la ciudad de Córdoba.

Numerosas exposiciones se llevaron a cabo en vida de la Academia, de las cuales se hizo eco la prensa local. El 8 de diciembre de 1859 inauguróse la primera de ellas. En la víspera se reunió el jurado a objeto de proceder a la selección de las obras y adjudicación de los premios, tarea que cumplieron satisfactoriamente Federico Sick, Ignacio Baz y Federico Pérez. Resultaron laureados en dicha oportunidad, estos alumnos: Primera categoría: primer premio, Jenaro Pérez; segundo, Mariano Echenique; y tercero, José Ignacio Navarro; segunda categoría: primer premio, Tadeo Duarte; segundo, Santiago Beltrán; tercero, Cipriano Argüello; y cuarto, Agustín Gigena [13].

Al año siguiente, para la misma fecha procedíase a la apertura del segundo salón. Esta vez integraron el jurado Joaquín Silva y Federico Sick. El Gobernador y sus Ministros presenciaron el acto de la clasificación. Obtuvieron recompensas en dicha circunstancias, los alumnos que se nombran a continuación: Primera clase: primer premio, Bernabé Gigena; segundo, Clemente Correges; y tercero, Santiago Beltrán; segunda clase: primer premio, D. T. Argüello; segundo, Tomás Casas; y tercero, José G. García.

Cony expuso en la muestra un óleo intitulado *Judith vistiéndose para decapitar a Holofernes*, obra que había obsequiado a la Academia; Jenaro Pérez, dos lienzos con temas religiosos: *Nuestra Señora de los Dolores* y *La Purísima*; y Mariano Echenique, igual cantidad de pinturas, una de las cuales era el *Retrato del Iltmo. Sr. Obispo Diocesano de Cuyo.*

A propósito de la exposición, *El Eco Libre de la Juventud* refirióse elogiosamente al Director del Aula, con estas palabras: *El señor Cony, como*

[13] Ibid.

profesor de dibujo, ha trabajado asiduamente para mejorarla y a él se le debe todo su adelanto; él ha tenido que luchar con todos los inconvenientes y obstáculos que opone un país como el nuestro en donde no se conocen, y, por consiguiente ni se estiman, las bellas artes, y en donde pululan Doctores que fuera del Derecho, reniegan de todo lo que no conocen [14].

El 8 de diciembre de 1862 realizóse la inauguración de otra de las exposiciones, luego de expedirse el jurado que componían el Ing. Albano M. de Laberge, Félix Revol, Jerónimo Sappia y Joaquín Silva. En primera categoría resultaron galardonados Bernabé Gigena, con el primer premio; Clemente Correges, con el segundo; y Epifanio Argüello, con el tercero; en segunda categoría: Esteban Bobone, con el primero; Narciso Tejerina, con el segundo; y Tomás Casas, con el tercero; y en tercera categoría: Cipriano Soria, con el primero; Abraham Rivero, con el segundo; y Nicolás Gigena, con el tercero.

Como numerosas alumnas particulares de Cony habíanse presentado al concurso (entre otras, las señoritas Juana y Luisa del Campillo, Manuela Echenique, Zenobia Moscoso, Matilde Maldonado, Efigenia y Genoveva Castellano y Azucena de la Lastra), y éstas no obtuvieron lauros, un periodista interrogó al Profesor:

–Y esto ¿cómo se comprende?

A lo cual respondió Cony:

–¡Qué quieren Vdes.! Yo soy el primero en deplorar esta falta; pero sin autorización para otorgar premios a las señoritas que trabajan en sus casas, me tengo que privar de este dulcísimo placer. Veré si el Gobierno Nacional me

[14] Cfr. *El Eco Libre de la Juventud*, año I, n° 33, 20 de diciembre de 1860.

autoriza hoy para llenar mis más ardientes deseos, cumpliendo, a la vez, con un deber de justicia [15].

El Aula Académica de la Concepción mantuvo su carácter originario hasta varios años antes de 1877[16]. Cuando ésta se transformó en una o más cátedras de dibujo en el Colegio de Nuestra Señora de Monserrat, Córdoba perdió un centro en el que se formaron artistas de real significación, uno de los cuales, el Dr. Jenaro Pérez, es un acabado exponente de la cultura plástica de la Provincia mediterránea. La Escuela de Bellas Artes y Artes Aplicadas Dr. José Figueroa Alcorta, cuya fundación data del año 1896, vino a reanudar la obra interrumpida bajo los claustros centenarios de la Universidad y a constituirse en un permanente semillero de artistas.

No se conocía hasta hoy el *curriculum vitæ* de Cony, para el cual aportaron valiosas referencias los fecundos investigadores Mons. Pablo Cabrera y Mario J. Buschiazzo. El primero refirióse a la fundación del Aula Académica y difundió sus estatutos; y el segundo demostró la participación del lusitano en la obra de altares y púlpitos de un histórico monasterio cordobés.

Luis Gonzaga Cony nace en Lisboa el 22 de enero de 1797 [17]. Su padre es el francés Diego José Cony (para su muerte, Teniente Coronel del regimiento de Artillería nQ 1) [18] y su madre, la portuguesa Bernardina Luisa Roza Souza,

---

[15] Cfr. *La Unión Argentina*, año I, n° 23, 16 de diciembre de 1862.

[16] Para esta fecha, el curso de dibujo natural se dividía en tres secciones.

[17] Archivo de la Parroquia de Nuestra Señora de la Pena (Portugal), lib. 22, f. 27.

[18] Por documentos que me facilita el señor Oscar Cony, conozco éste y otros detalles acerca del militar, como su ascenso al grado de Capitán de Bomberos de Artillería de la Corte,

quienes ocupaban una morada en la *rua da Cruz a Rilhafoles* con sus otros hijos: Jaime Augusto, que más adelante luce los entorchado s de Brigadier Asistente en el Brasil; Cristián Federico, que alcanza el grado de Teniente Coronel y desempeña el cargo de Sub Inspector del Arsenal Real del Ejército; Livia Virginia Hirculana; y Susana Laura Flora [19]. Como en seguida del alumbramiento inspira serios temores la salud del futuro pintor, el sacerdote Joaquín José de Fonseca le bautiza junto a su cuna. Más tarde, fuera ya de todo peligro, se le conduce a la parroquia de Nuestra Señora de la Pena para la imposición de los óleos. La ceremonia tiene lugar el 3 de julio; son padrinos Luis Pereyra de Motta y María Apolonia del Espíritu Santo; y esta vez actua de oficiante el Pbro. Juan Antonio Salvador Leao. .

Por espacio de más de treinta años, Cony dedícase a estudiar las artes plásticas –según propia confesión– [20], y durante unos veintidós años, a enseñarlas en algunos centros europeos. He aquí el nombre de uno de sus maestros: Joaquín Rafael, primer pintor de Real Cámara, a quien secunda en la Academia de Ajuda y en la decoración de la Capilla del Carmen [21].

Para 1828, el artista ya se encuentra casado; acepta la plaza de voluntario en la 1ª Compañía del 2° Batallón Real, y presta servicios en la Secretaría. A la sazón es de cabellos castaños y ojos pardos; y mide sesenta y dos polgadas de

---

producido el 20 de octubre de 1778; y su designación como Sargento Mayor Graduado, que la Reina extiende el 19 de setiembre de 1793. Diego José Cony deja de existir antes de 1825, a los setenta y seis años de edad.

[19] Los nombres de los hijos aparecen en una pieza documental suscrita por la descendencia femenina el 20 de julio de 1825. (Atención del señor Oscar Cony).

[20] En la introducción del programa para el Aula Académica de la Concepción (MONS. PABLO CABRERA, *Op. cit*., t. II, p. 182).

[21] Documento que me facilita el señor Oscar Cony.

estatura [22]. No conozco el nombre de su consorte, pero sé que ellos dejan esta descendencia: tres mujeres y un varón. Las mujeres llámanse Mercedes, la cual casa con Horacio Himber; Belisaria, que contrae matrimonio con el Ing. Federico R. Dirck; y Amelia, que es conducida al altar por Vicente S. de los Santos; y el varón, Augusto, elige por esposa a Honoria Córdoba Lasarte [23]. Amelia hereda la vocación paterna, como lo acredita un óleo que posee el señor Oscar Cony, hijo de Augusto[24].

Por encargo de la Reina de Portugal, Luis Gonzaga trabaja pinturas para los palacios de Lisboa (así lo manifiesta en varios documentos que tengo a la vista y quizás lo diga en su autobiografía, pieza que dedica al Rector del Colegio Nacional de Monserrat, Dr. Filemón Posse)[25], y hace otro tanto en Brasil, adonde pasa con no pocas ilusiones y esperanzas.

De Río de Janeiro es invitado a Campos de Guaitacasas. Una comisión trabaja allí para erigir un teatro, al cual se lo llama San Salvador. Cony interviene en la obra como arquitecto y pintor. Cuando finaliza la construcción, el *Monitor Campista* ocúpase de su doble labor. Oigase al periódico citado:

El techo, por el primor de la pintura, es el que sobre todo llamó nuestra atención. En el Febo gobernando el carro del sol, tirado por cuatro caballos, se representan las diferentes faces del día. El sol ilumina el mundo entero,

---

[22] Idem. Para 1825, Cony desempeña el empleo de picador de la Casa Real

[23] Referencias que me proporciona la señora Margarita Bisso de Cony, ex alumna de la Escuela de Bellas Artes y Artes Aplicadas Dr. José Figueroa Alcorta.

[24] En la exposición que el Ateneo realiza en 1896, Amelia Cony presenta las siguientes obras: *Una madre* (dibujo), *Amor maternal* (dibujo), *Rembrandt* (dibujo) y *Después del baile* (dibujo). (Cfr.. *Ateneo. Exposición Artística. Catálogo del Salón de 1896*, passim. Córdoba, 1896).

[25] No he logrado dar con esta pieza.

haciendo partir sus rayos de luz sobre las cuatro partes del globo terráqueo, como lo indican los cuatro rayos que parten sobre unas figuras que se hallan sobre la línea de la tierra, la Europa, el Asia, el Africa y la América. Sobre el centro se halla Diana, representada como la luna, rodeada del velo de la noche, queriendo hacer las veces de sol. En el lugar de zodíaco se hallan ninfas y genios derramando flores.

Más adelante agrega:

El telón, que separa el salón del tablado, merece una descripción particular. En él se desarrolló todo el genio y el talento del señor Cony; y eso tanto más cuanto que las separaciones, por más ricas que fuesen, quedarían siempre inferiores a los ojos fascinados, por la vista de tan magnífico telón de boca. La más grande de las figuras representa al Genio de la Nación Brasileña defendiendo la bandera nacional. Cerca de él, la Ley que le hace ver el tino conque deben desempeñar sus funciones. La Verdad ofreciéndole la Paz. La Historia marca en sus páginas el sincero amor y reconocimiento del pueblo campista. Más hacia un lado está la figura del Brasil, que, reconociendo la vasta sabiduría de la diosa Minerva, la conduce de la mano para pedirle que devuelva las Bellas Artes a su seno. Del otro lado Ceres, como protectora de las mieses, ofrece las primicias y frutos que el país tan liberalmente le concede. En fin, la figura de la Paz, la del Amor a la Patria, la Cornucopia derramando frutos, la del Río Parahiba reclinando su taza, alrededor de la ciudad de Campos, los retratos de los hombres más ilustres en el arte dramático, que adornan las márgenes del telón de boca, serán siempre gratos recuerdos del inspirado artista, el señor Cony [26].

[26] Cfr. *El Eco de Córdoba*, n° 1993, 19 de octubre de 1869.

Cony traba relación con Tomás Guido, colaborador del General San Martín cuando el prócer libera países americanos, y que es a la sazón embajador argentino ante el gobierno de Brasil. Al decidir su viaje al Río de la Plata, el portugués solicita del diplomático una carta de recomendación. Este se la da para don Mariano Lozano, persona muy servicial con los amigos y harto vinculado en Buenos Aires y las otras provincias de la Confederación. Guido redacta su epístola el 6 de noviembre de 1848. y en ella dice*: El conductor de ésta, D. Luis Gonzaga Cony, pintor de profesión y de muy distinguida familia de Portugal, pasa a esa ciudad buscando trabajo para sostener a su numerosa familia. Si U d., entre sus relaciones, puede hallar alguna que tenga necesidad de ocuparle, creo que quedará contenta de la capacidad del Sr. Cony. No dudo de que la bondad de Ud. se prestará en favor de un extranjero industrioso. Le agradeceré cualquier servicio que le dispense*[27].

Un barco endereza poco más tarde rumbo a Buenqs Aires. Cony viene en esta nave, seguro de encontrar favorable acogida en el nuevo país que habrá de conocer. Ya en la hermosa ciudad portuaria, el extranjero visita a Lozano y le entrega la carta de Guido. Don Mariano ayuda en seguida al artista.

Por esos días, el señor Juan Roquet llega del interior a Buenos Aires (vive en Córdoba desde 1824), el cual embárcase con destino a Francia en las postrimerías de 1850. Roquet se encuentra con Lozano y éste le presenta a Cony. Los tres conversan amigablemente. El primero aconseja al portugués radicarse sobre las márgenes del Suquía, donde le anuncia que será utilísimo. Las monjas Catalinas –le dice– se hallan dispuestas a decorar su templo y refaccionar los altares y el púlpito del mismo. A él precisamente, cuando se enteran de su partida a Francia, le encargan para el altar mayor una pintura de

[27] *Biblioteca Nacional*, manuscrito n° 7958/3. (Atención del Dr. José M. Mariluz Urquijo).

diecinueve varas de alto por catorce de ancho. Roquet confía esta obra a su pincel, pero le recomienda hacer antes un boceto y despacharlo a Córdoba.

Cony enciérrase en su taller y elabora el bosquejo. Cuando termina la pintura, Lozano y Guido (éste ya se encuentra en Buenos Aires) admiran el óleo. Don Mariano escribe entonces a su hermano Cayetano, vecino de Córdoba, anunciándole que dentro de unos días llegará a esa ciudad un lienzo para las monjas. Cony *se propone ser muy acomodado en el precio*, le informa. Y agrega que empleará alrededor de seis meses en el trabajo definitivo[28].

Para el 17 de marzo de 1851, Cony ya pasea por las calles cordobesas[29]. Y al poco tiempo de residir allí, los gobernadores Alejo Carmen Guzmán, Roque Ferreyra y Mariano Fragueiro solicítanle esquemas para un monumento que desean levantar en la plaza principal. Como el pintor declara más tarde, los anteproyectos quedan bajo carpeta a resultas de las *circunstancias poco favorables* [30].

Un órgano de la prensa local se ocupa en 1856 de estas dos obras del artista lusitano: un cuadro de Santa Catalina y la pintura del altar mayor, donde la imagen recibe la veneración de los fieles. Ambas producciones se estrenan, al parecer, para Semana Santa. Hombres, mujeres y niños las contemplan con devoción y placer. *Las Madres de Santa Catalina deben estar complacidas –*

---

[28] Archivo del Instituto de Estudios Americanistas, documento n° 7658.

[29] En la fecha anotada, en efecto, Mariano escribe a su hermano, y le manifiesta: *en medio de los afanes de mi Ministerio de la defensura de Pobres y Menesterosos, te escribo esta tan solamente para decirte que digas a Dn. Luis Cony que entregue las seis onzas de oro que debe aquí a los señores Corti Franciscueli Fierrario*. (*Archivo del Instituto de Estudios Americanistas*, documento n° 7655).

[30] Véase la nota 21.

comenta el periodista– *de que se expongan en su iglesia una de las preciosidades que encierra Córdoba*[31].

Cony alterna su empleo de Director del Aula Académica de la. Concepción, con dos actividades que no discrepan entre sí: escribe monografías acerca de pintura y compone bocetos para monumentos públicos. Redacta los primeros en su lengua propia y luego confía su traducción al castellano a personas expertas en uno y otro idioma. A veces colabora en la tarea, como deja constancia en dos impresos, el señor Luciano Lozada del Viso.

Entre las monografías que redacta, mencionemos: *Ilusión óptica*. A esta la dedica *al genio pintor cordobés* y tal vez ella se conserva inédita hasta nuestros días. En la breve introducción, Cony declara que *es de innegable utilidad* para quienes desean consagrarse al arte, como así también, de modo preferente, para las personas que visitan exposiciones, conversen acerca de pintura y quieren hacer una buena elección de cuadros. En la primera parte del manuscrito –el cual se halla trunco–, ocúpase de los colores presentados por el cielo y -las nubes desde que el sol aparece, y proporciona recetas para pintarlos correctamente, sin prescindir, como es de suponer, del astro rey. *El sol, en el punto de 45 grados* –observa Cony– *es de un color de oro emblanquecido; el cielo azul sin mezcla; las nubes blancas y doradas; todo el aire es risueño y brillante.* En la segunda y tercera parte, aborda los temas siguientes: *Calmaría o calmeria, o calma y trueno y Vientos y vapores. Cuando querramos figurar el buen tiempo* –anota el portugués– *acordémonos que en ese sentido el viento obra como un adorno de la naturaleza sobre los cuerpos atmosféricos, terrestres y marinos. Ellos ponen los cuerpos flexibles, líquidos y vaporosos, de modo que nos parece sensibles querer hablar. Pero cuando nos figuramos el*

[31] Cfr. *El Imparcial*, n° 91, 6 de abril de 1856.

mal tiempo o la tempestad, hagamos conque los cuerpos atmosféricos y terrestres se mezclen y cuasi nos parezcan precipitados; para esa representación figuremos el mar como un guerrero colosal: y juzgando en nuestro cuadro ser día, pues si juzgamos ser noche, tendremos el cuadro borrado de negro [32].

Cuando el Ministro Dr. Nicolás Avellaneda visita Córdoba, el lusitano obtiene una audiencia con el alto funcionario y en el curso de ésta le ofrece para los tórculos uno de sus manuscritos acerca de pintura. Avellaneda acepta los originales, los que se intitulan *Tratado sobre Bellas Artes* [33]. Quizás forma parte de esta obra, que no llega a estamparse, su monografía denominada *Ilusión óptica* y unos apuntes biográficos de Leonardo da Vinci, Rafael de Urbino, Bartolomé Esteban Murillo y el valenciano José Ribera, que conserva en su poder el señor Oscar Cony.

He dicho que además de ocuparse del Aula Académica y de la redacción de escritos acerca de cuestiones plásticas, el artista esboza proyectos para monumentos públicos. En los archivos hállanse las pruebas confirmatorias de lo expuesto. Alzar una o más estatuas como las que se contemplan en paseos extranjeros, es una de sus más halagadoras ilusiones. Nunca, sin embargo, cúmplese este anhelo del viejo Profesor.

Para 1875 se quiere honrar la memoria de fray Fernando de Trejo y Sanabria. El Rector de la Universidad y los catedráticos animan los diálogos. Al efecto se desea emplazar en el centro del jardín, donde la rodeen los claustros jesuíticos y naranjos en flor, la figura en bronce del insigne prelado. Es un homenaje al fundador del instituto, o sea a quien concibe la idea de crear la

[32] Véase la nota 21.

[33] Véase la nota 21.

Universidad y entrega los primeros fondos para su realización. Cony y José Allio, un marmolista con negocio en la ciudad, elaboran un croquis [34], el cual, como ya se sabe, no pasa de ésta condición [35].

Una vez que esboza el proyecto, escribe una *Breve reseña sobre el principio de la erección de un monumento público*, que quizás se inserta por esos días en las columnas de un periódico local. En el manuscrito refiérese a la ceremonia que precederá a la inauguración de aquél, para lo cual recomienda construir un pedestal y depositar encima una azada y una caja de hierro (en ésta, el Rector debe guardar un poco de tierra, que más tarde bendecirá el Obispo) . Verificada la bendición, *caben todas las expansiones y demostraciones de júbilo* –anota el portugués–, *alternando los alardes de las músicas con los alegres vítores, salvas, repiques de campanas, cohetes, etc*. Finaliza el acto con la conducción de la caja a uno de los salones, donde su contenido se reserva hasta el momento de colocarse la primera piedra del pedestal definitivo [36].

Tres años después, cuando se procura erigir una estatua al Brigadier General José María Paz, Cony examina los bosquejos presentados y no se muestra satisfecho con ninguno de ellos. En seguida trabaja dos, a imitación de los monumentos de Portugal, y los envía a la Municipalidad. En el primero, el prócer aparece en actitud de mando, a la vez que presenta la bandera de la victoria; en el segundo, de pie, reposando por sus fatigas y recibiendo los

[34] Que elevan al Claustro, para su aprobación, el 6 de diciembre. (*Archivo de la Universidad Nacional de Córdoba*, Sección Documentos, lib. 18, 1874-1875, f. 439).

[35] El monumento que ahora se contempla en la Universidad, constrúyese de acuerdo a un proyecto del escultor Víctor de Pol.

[36] Véase la nota 21.

honores de su Patria [37]. Como sus proyectos anteriores, éstos se traspapelan en las oficinas comunales.

Cuando el portugués arriba a los ochenta y cinco años de edad, se le acuerda una pensión a fin de que pueda retirarse del Aula Académica de la Concepción. Cony sufre hondamente, en vez de alegrarse por ello. Piensa que ha de extrañar a sus discípulos, los cuales le llaman papá, le rodean con su afecto y disimulan sus chocheces. Fidel Pelliza –el sucesor en la cátedra– comprende el drama del artista y permite continuar al frente de los cursos a condición de él poder ser uno de sus alumnos. El anciano llora de gratitud y regocijo.

Ni en el ocaso de su larga existencia, abandona los pinceles. Cuéntase que horas antes de morir, él pinta una imagen de María [38]. Es ésta su mejor y última plegaria. Córdoba guarda sus cenizas y los renuevos de su sangre.

Muchas obras deja el modesto artista, de las cuales unas se conservan y otras piérdense con el rodar de los años. Pinta la *Llegada del primer ferrocarril a Córdoba*, óleo que conserva la familia Maiz Casas (fig. 2); *Dr. Manuel Lucero*, retrato que ofrece a la Universidad Nacional de Córdoba en 1880 y ésta no acepta por falta de recursos [39]; *Judith vistiéndose para decapitar a Holofernes*, copia que él dona a su Academia y ahora pende de los muros del Colegio Nacional de Monserrat; *Dr. Ignacio Duarte y Quirós*, retrato que se contempla en una de las salas del histórico establecimiento fundado por dicho

[37] Véase la nota 21.

[38] Así me informa la señora Margarita Bisso de Cony.

[39] *Archivo de la Universidad Nacional de Córdoba*, Sección Documentos, lib. 21, 1880-1883, f. 40.

sacerdote*; Fray Fernando de Trejo y Sanabria*, retrato al óleo que hasta 1918 ornamenta el testero principal del Salón de Grados de la Universidad y cuando estalla un movimiento izquierdista se lo destruye en nombre de los enemigos del oscurantismo; *Flora*, copia que se conserva en el Colegio Nacional de Monserrat*; Santa Catalina*, lienzo expuesto a la veneración pública en el templo homónimo, según se informa en esta biografía; *Coronación real*, producción que guarda el señor Oscar Cony, descendiente del artista; *Flagelación*, copia que puede verse en el Colegio Nacional de Monserrat; *Colación de grados*, óleo que tiene el mismo fin del retrato del fundador de la Universidad; *Creación del Aula Académica de la Concepción*, tela en la que aparece el Dr. Juan del Campillo con el decreto de fundación en su diestra, el Presidente de la República aceptando el escrito y la protectora de las ciencias y las artes en el momento de abrir las puertas del estudio a la Divina Providencia [40]; y *Luis I, Rey de Portugal*, retrato que poseen los herederos de

---

[40] A propósito de esta obra, Mons. Cabrera refiere*: El buen auspicio que había encontrado la idea y el poderoso estímulo que recibió su realización, de parte del Dr. del Campillo, inspiraron a Cony el cuadro de composición clásica, que ya he recordado. La iniciativa del pintor despertó los escrúpulos del Dr. Campillo, quien, en un rasgo de delicadeza, se opuso, en un principio, a ser inmortalizado por el pincel del artista. Fue necesario vencer la resistencia del digno funcionario. Nadie halló excesivo el homenaje.* El Diario, en su edición de 13 de noviembre de 1857, traducía la opinión pública, en un grave editorial en que decía, entre otras cosas, para decidir al Ministro: *Como hombre público el señor Campillo no puede hacer oposición a que se realice una parte tan principal de la obra útil a su patria que como primer ministro en su ramo ha proyectado y ordenado su ejecución, cual es la toma de razón en el archivo público de esa misma aula, tan sólo porque él ha contribuido a su creación. Tampoco*

Andrés Piñero. Pinta, además, el telón del Teatro Progreso, un transparente que se exhibe el día 25 de mayo de 1869 en la plaza principal de Córdoba [41] y varias

---

debió entonces firmar el decreto de ésta ni dejarlo publicar. Tampoco debió entonces permitir se llevase a cabo su realización, lo que implica la más clara contradicción. ¡Qué diferencia! Napoleón no permitió se erigiesen monumentos de esta clase sino para él sólo, cuando concibió que él era la nación; no obstante que por medio de sus diputados él mismo, como emperador, tomaba parte en sus propios negocios de Estado. El principio general es todavía más fuerte en las Repúblicas. Es necesario confesarlo, el señor Campillo se equivoca en su modesta oposición a que figure su persona y su nombre en un cuadro cuya obra es de estricta justicia. Los intereses nacionales así lo reclaman, así lo piden. De lo contrario, el bien adquirido de esa aula se pierde, porque se coarta la libertad, el talento, el gusto y el genio del artista, cuyas cualidades forman los principales fundamentos de ella. Por el contrario, con estas luces su espíritu académico brillará, las bellas artes marcharán en todo y a todos respectos. Ante las exigencias de los grandes intereses generales, el interés o las preocupaciones de la modestia del hombre privado callan. Finalmente, el Dr. del Campillo depuso sus reparos y Cony pudo dar rienda suelta a su inspiración. Vencida la dificultad, el aula siguió viviendo en su ambiente propicio. (Cfr. *Op. cit*., t. II, p. 181).

[41] Varios días después de su exposición, *El Eco de Córdoba* comenta en sus columnas: *Recién hemos sabido que este patriota artista hizo a su costa el transparente que se ostentó en la plaza el 25 de mayo pasado, sin que la Municipalidad ni la Policía hayan desembolsado un centavo. Actos como estos merecen la gratitud del pueblo, y el Gobierno ha debido agradecerle como correspondía; tanto más cuanto que el que ha hecho esa demostración es un laborioso e inteligente extranjero, que quiere esta patria hospitalaria, porque vive en su seno desde hace bastantes años. De la Municipalidad no decimos nada, porque el que entonces presidía a la corporación era incapaz de comprender lo que significaba esa prueba desinteresada de un honrado artista que de suyo contribuía a que el pueblo se alegrara y el día memorable de la Patria no pasara tristemente desapercibido, como si él nada importara a los argentinos. Con olvidos semejantes no se estimula a las bellas artes ni a la ciencia; por el contrario, se matan los impulsos patrióticos en el corazón de los hombres generosos, que muchas veces hacen grandes sacrificios en holocauto de un pueblo que no es ingrato ni desconocido. Un artista de*

obras de asuntos místicos que sus descendientes obsequian a las comunidades religiosas [42].

LUIS ROBERTO ALTAMIRA

---

mérito, no se fija ni en el oro que ha ganado con su genio, sino en el número y clase de demostraciones que le han hecho y los testimonios que le otorgan. Esa es la gloria del artista y esa también su única y más grande satisfacción. Aun no es tarde para que se agradezca al señor Cony su acto patriótico. (Cfr. *Periódico citado*, 14 de julio de 1869, p. 3, col. 1).

[42] Según me informa la señora Margarita Bisso de Cony.

Fig. 1. – Luis Gonzaga Cony.

Fig. 2. – Luis G. Cony. Llegada del primer ferrocarril a Córdoba. Propiedad familia Maiz Casas, Córdoba.

PIEZAS DE PLATERÍA MEXICANA EN SUCRE, BOLIVIA

ENTRE los restos de lo que fuera riquísimo tesoro de la Catedral chuquisaqueña, hemos hallado una serie de piezas de plata ejecutadas en México de las cuales ya dimos a conocer oportunamente una cruz renacentista[1].

Los objetos que publicamos ahora, formaron parte de los bienes del Arzobispo de La Plata, don Benito María de Moxó y Francolí, figura que se destaca en el panorama de nuestra cultura durante la época virreinal por sus relevantes dotes, espíritu refinado y profundidad de conocimientos. Fué este prelado Catedrático de la Universidad de Cervera y Diputado a la Corte de Madrid; recibió también el grado de Poeta Laureado, realizando viajes por Italia y México. En este último país recibió las órdenes episcopales con el título de Asura en el año 1803 y luego, fué elevado a la cátedra de La Plata, tomando posesión de este cargo en 1807. Murió en Salta dejando sus bienes, una escogida biblioteca y un museo al cabildo catedralicio. Los canónigos y los presidentes republicanos que vivieron en el palacio episcopal, se encargaron de dilapidar lo que con tanto afán y cultura había reunido Moxó y Francolí.

Restos de ello son las piezas que pasamos a detallar así como otros objetos valiosos entre los que se destacan dos cajas enconchadas, hermosos ejemplos de esta clase de taraceado.

---

[1] HÉCTOR SCHENONE: *Notas sobre el arte del renacimiento en Sucre. Bolivia*, en Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, n° 3, pág. 61, fig. 17, Buenos Aires, 1950.

Todas las piezas de plata, están conformes con las tendencias neoclásicas impuestas en México por los profesores de la Academia de San Carlos a fines del siglo XVIII, que suplantaron a aquellas formas barrocas, tan mexicanas y con tanto sabor local por otras frías, elegantes y extrañas al colorido ambiente del país. Ejecutadas como podemos suponer, entre 1803 y 1806, la influencia de la Academia era ya predominante, pues desde hacía ya tiempo los aprendices de platería tenían obligación de asistir a las clases de dibujo según la iniciativa de Bonilla, superintendente de dicha institución[2].

Las marcas registradas en las mencionadas piezas son las siguientes:

F C D A

AREAGA

y la marca personal del Arzobispo:

MOXO
OBISPO

DESCRIPCIÓN DE LOS OBJETOS HALLADOS

[2] LAWRENCE ANDERSON: *El Arte de la Platería en México, 1519-1936*, t. I, pág.239-240, New York, Oxford University Press, 1941.

Bandeja ovalada con acanaladuras; mide 37 x 24 cm., presenta en el reverso los punzones consignados y en el borde de su cara anterior el propio del obispo.

Bandeja redonda; mide 44 cm. de diámetro, no tiene la marca de Areaga, que no hemos podido establecer a que platería pertenece. En el borde ha sido cincelada una hermosa cenefa neoclásica que la realza. Su estado de conservación es lamentable.

Dos bandejas grandes y una menor del mismo formato; miden 80 x 58 cm. y 38 x 26 cm. respectivamente. En el borde superior se lee la marca de Moxó; las otras, en cambio, están muy perdidas; en el fondo han sido grabados dos báculos cruzados. El estado de conservación es también muy deficiente.

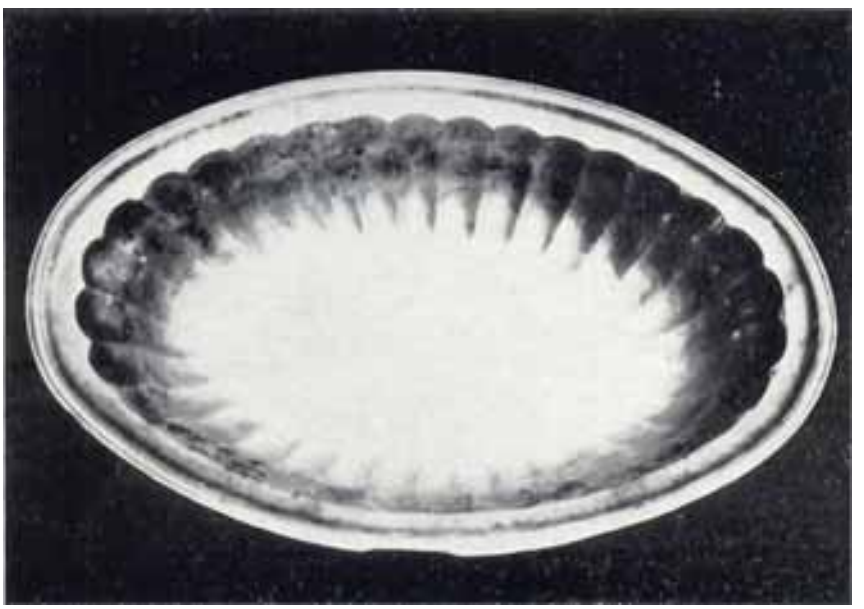
Jarra con tapa; muy sencilla y de elegante forma, mide 32,5 cm. de alto. Punzones ilegibles casi; no presenta decoración alguna.

Jarra con tapa; de forma muy similar a la anterior con los punzones impresos en el cuello. Falta el de Areaga.

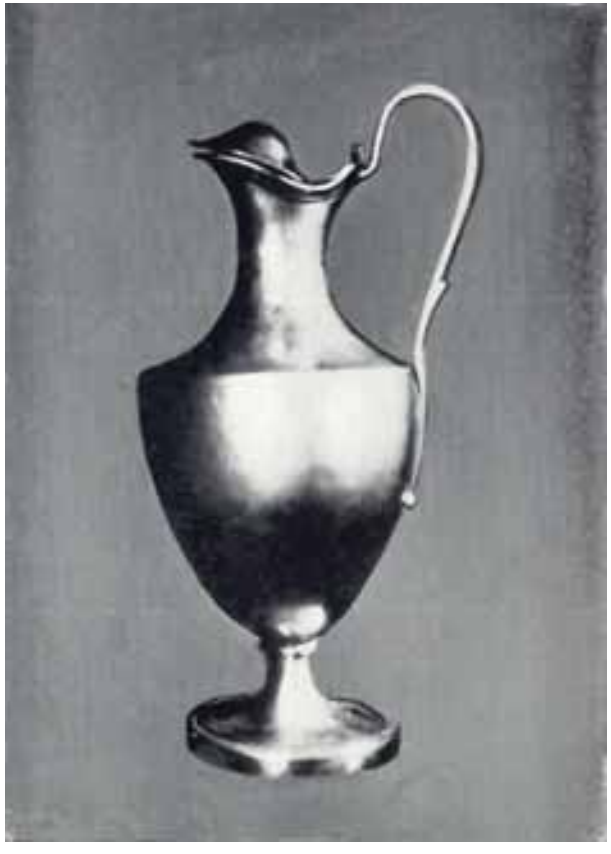
Dos ánforas con asas; miden 32 cm. de alto, decoradas con guirnaldas neoclásicas muy finamente grabadas, punzones muy perdidos. Falta el de Areaga.

HÉCTOR H. SCHENONE

Bandeja de plata procedente de México; Catedral, Sucre, Bolivia. (Foto I. A. A.)



Bandeja de plata procedente de México; Catedral, Sucre, Bolivia. (Foto I. A. A.)



Jarra de plata procedente de México; Catedral, Sucre, Bolivia. (Foto I. A. A.)

Jarra de plata procedente de México; Catedral, Sucre, Bolivia. (Foto I. A. A.)

ARQUITECTURA DE SANTA CRUZ DE LA SIERRA, BOLIVIA

CUANDO la arquitectura es ejecutada espontáneamente por los habitantes de una región resulta la expresión fiel de los elementos constructivos a su alcance y la adaptación a sus condiciones climatéricas, bajo la influencia del paisaje.

Esto lo he podido comprobar una vez más en las composiciones arquitectónicas religiosas y privadas que construyeron los primitivos colonizadores y sus descendientes en el Chaco Boliviano.

La ciudad de Santa Cruz de la Sierra, fundada a fines del siglo XVI por el capitán Nuflo de Chaves con habitantes provenientes de Asunción del Paraguay, se encuentra emplazada en una zona de características netamente tropicales. Temperaturas elevadas, épocas de lluvias copiosas, diarias, con continuas intermitencia s de un sol agobiador, vegetación exuberante y colorida; son todos ellos factores que han determinado su arquitectura.

Ubicada en el llano, rodeada de montañas y bosques, más bien jungla, que la aíslan marcadamente del resto del país, sus manifestaciones artísticas ofrecen una visión totalmente opuesta a la que acostumbramos imaginar como representativa del arte de Bolivia, generalmente circunscripto al Altiplano y las escuelas de él dependientes. La zona se vincula topográficamente con el Brasil y el Paraguay y formaba parte de las antiguas Misiones Jesuíticas.

La ciudad de Santa Cruz ofrece al viajero un aspecto curioso y nuevo; distribuida de acuerdo al tradicional damero, conserva aún en su apariencia general las peculiaridades propias de los períodos correspondientes al Virreinato hispánico.

Según la descripción geográfica y estadística de la provincia de Santa Cruz de la Sierra por Don Francisco de Viedma, documento que data aproximadamente del año 1787, recopilado más tarde por Pedro de Angelis, tuvo la ciudad un origen pobre y deslucido en cuanto a edificación y apariencia urbana, pero ya en él se dice que *las casas principales se hallan en el centro de la ciudad: sus paredes son de adobe, unas cubiertas con teja, otras con una especie de canal de tres varas de largo y una cuarta de ancho, que labran de la madera de palma*; esto es, tal como se ve hoy día.

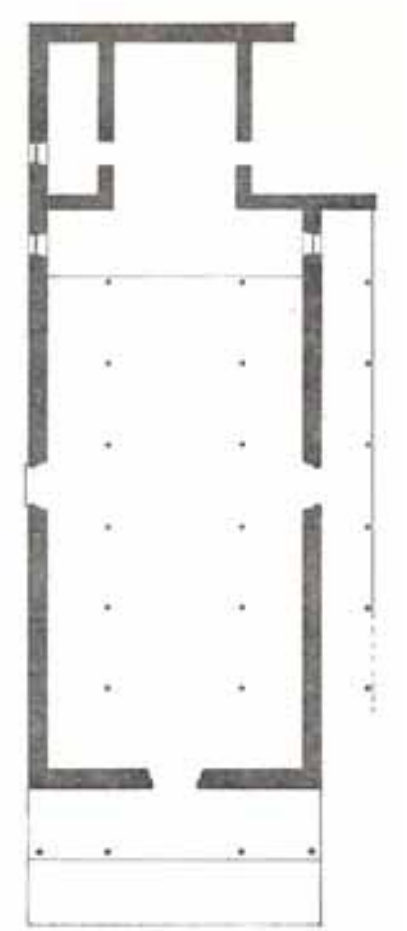
La edificación civil ha sido encarada en la forma más práctica para resolver los dos problemas primordiales del lugar: el sol tórrido y chubascos copiosos y periódicos. Para ello resolvieron construir sus viviendas con amplias galerías sobre las veredas, que producen la sombra que alivia el calor tropical y protegen de las lluvias.

Este elemento comunica a su arquitectura una personalidad inconfundible que incide directamente en el conjunto ciudadano. Se logra así una apariencia de frescura y reparo, recurso también adoptado en nuestra ciudad de Corrientes, de clima similar, donde aún pueden verse algunas viviendas de este tipo.

Nada más acertado puede concebirse del punto de vista estético como del funcional. La velada visión de los muros, semiocultos por estas galerías, permite una compenetración sin obstáculos del espacio interno y del externo. Exuberante éste de color, de un barroquismo de número y formas en los elementos que componen su naturaleza, recortándose contra un cielo unas veces

de azul definido, diáfano, y otras gris violado, amenazante y pesado de sus tormentas tropicales, y el espacio interno de sus habitaciones, de dimensiones amplias, siempre calurosamente abiertas sobre el soportal y hacia el patio, donde invariablemente irrumpe la fuerza de la selva. Nada impide el continuo entremezclarse de la obra de Dios y la humana, simple adaptación esta última de las enseñanzas de la naturaleza: la única manera de sobrellevar el tórrido clima era construir tendidos de sombra que no impidieran la libre circulación del aire. No es otra cosa el bosque inmediato sino colosal reparo contra el sol y la lluvia donde los árboles y su follaje recuerdan los pilares de madera soportando el tejado protector. ¿Y los pies derechos con su remate de zapatas talladas sosteniendo el techo de generosas tejas de palma donde crece libremente una curiosa vegetación, no reproducen monótonamente repetidos a lo largo de las calles la selva vecina?

Las viejas iglesias de Santa Cruz fueron proyectadas sobre la base de un amplio tinglado bajo el cual se pudiera reunir el concurso de los fieles para cumplir las ceremonias religiosas sin verse molestados por los extremos de un clima excepcional. Desgraciadamente quedan escasos ejemplos de la arquitectura religiosa que hizo escuela en el lugar.



Planta del Templo de San Andrés; Santa Cruz de la Sierra. Bolivia. Relevamiento del autor.

Viedma en la citada descripción expresa: *A más de la iglesia Catedral, tiene Santa Cruz una ermita que llaman de la Misericordia, donde se entierra la gente pobre; y el convento de la Merced; La iglesia* [de la Merced] *tiene una regular capacidad, está aseada y decente. Su fundación fue cuando la de la ciudad.* De acuerdo a lo transcripto pareciera que sólo tres iglesias, de las cuales una era ermita, existían en la ciudad, pero en un párrafo más adelante escribe:

En los conventos de religiosos que tiene esta ciudad, a excepción del de mi padre San Francisco..., es decir que en realidad había otras construcciones religiosas a más de las mencionadas.

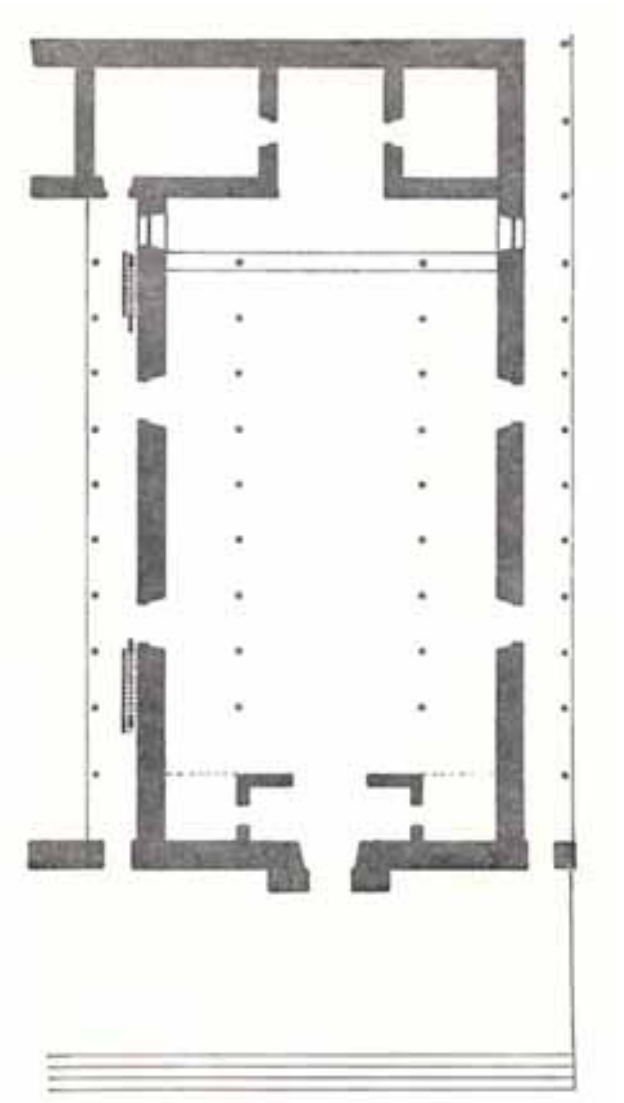
Un mal entendido progreso y el afán de reproducir los inimitables ejemplos europeos, ha hecho que personas sin real cultura víctimas de un lamentable complejo de inferioridad destruyeran aquello que debieron restaurar y conservar con esmero, pues era la enseñanza práctica para la posteridad y la captación de un ambiente manifestada por antepasados verdaderamente cultos y no simplemente civilizados.

En la ciudad de Santa Cruz sólo dos ejemplos sobreviven a esta furia iconoclasta contra todo lo que pudiera simbolizar tradición y arraigo. Maltrechas, adulteradas en muchos de sus aspectos y arrastrando una penosa existencia, las iglesias de San Roque y San Andrés; muestran aún en su sencillez una exacta interpretación arquitectónica.

A San Andrés se la puede considerar como ya perteneciente al pasado, pues su noble estructura desaparecerá definitivamente dentro de poco tiempo para ser reemplazada por una pretenciosa y absurda iglesia de lineamientos románicos.

San Roque conforma un vasto recinto rectangular de aproximadamente 13m. x 18m.; a ambos lados del eje central una hilera de pilares de madera salvan la luz excesiva de su ancho para ser techada de un solo vuelo. Se encuentra aquí nuevamente el concepto temático en la región: la defensa al clima. Los muros perimetrales de tapial están sólo para aislar los elementos del culto del contacto inmediato del exterior, pero es esa arquitectura netamente tectónica de pilares y cubierta la estructura básica, la que conforma y modela el espacio interior del edificio y dado el material empleado para ejecutada, la

madera, pareciera surgir de la tierra y crecer con la exageración propia de la naturaleza tropical cerrando sobre el terrado su follaje de tejas. Los pilares terminan en zapatas de moldurado sencillo; el fuste galibado no es más que el tronco desbastado del árbol de la selva vecina.



Planta del Templo de San Roque; Santa Cruz de la Sierra. Bolivia. Relevamiento del autor.

El techado lo componen dos faldones a cumbrera central acusados limpiamente tanto interna como externamente, que se prolongan en sus fachadas laterales en amplias galerías para proteger a los fieles al salir del templo; probablemente deberían completarse en la fachada principal, al igual que como veremos en San Andrés, por amplio pórtico, como pareciera indicado el atrio actual que le precede.

Primitivamente las dimensiones de esta iglesia eran menores, fue ampliada en su testero y terminada en ábside recto; afortunadamente el arquitecto argentino Bustamante que tuvo a cargo suyo las obras en el último cuarto del siglo pasado, respetó interiormente las características de la arquitectura original, limitándose a repetir tramos similares a los existentes.

La madera sirvió tanto para tallar las rejas de sus ventanas como para reforzar el borde de los escalones o mampernales que preceden al presbiterio. El solado, de baldosas de arcilla, pone una nota de color en el conjunto a la par que prolonga dentro del recinto sagrado la apariencia propia del suelo de la región. La fachada totalmente reconstruí da carece de interés.

La iglesia de San Andrés a pesar de su estado ruinoso, aún conserva un sabor más autóctono que la anterior. Las reparaciones de conservación realizadas en el transcurso del tiempo sólo han reforzado en lo imprescindible la vieja estructura.

Al igual que San Roque se compone de un salón de 20m. x 11m., de menores pretensiones volumétricas que aquélla. Transversalmente ha sido fraccionada por filas paralelas de pilares que la convierten en un templo a tres naves. Cubierta a dos aguas con cerchas aparentes, se prolongaban en galería solamente sobre una de sus fachadas laterales continuando el claustro que

existía alrededor de un patio interno. El testero termina en profundo ábside rectangular del ancho de la nave central.

Exteriormente la iglesia conserva su fachada original con amplio pórtico sobre el que se ve componiendo a modo de tímpano esculpido, el vacío resultante entre los elementos formativos de la armadura del techo, acusada francamente, una decoración de madera tallada.

Un viejo imaginero cruceño me confirmó la existencia en la ciudad de otras dos iglesias desaparecidas no hace mucho, de idéntica arquitectura y probablemente superiores a las estudiadas; serían la antigua iglesia de la Compañía sobre la Plaza Mayor y la Merced.

En la primera sus pilares de madera constaban de dos piezas; debido quizás a la magnitud del templo, una actuaba como base y profundamente enterrada en el suelo sostenía la segunda parte o fuste por medio de un hueco tallado en aquélla. También al decir del mencionado vecino fue muy artístico su Sagrario de forma circular con una decoración en base a columnas salomónicas.

La iglesia de la Merced ha sido actualmente reemplazada por un templo pseudo-gótico. Como muestra de lo que debió ser el trabajo de talla que la adornaba se conservan aún algunas columnas; una de ellas sirve actualmente de base al púlpito del nuevo templo.

La Catedral de Santa Cruz de la Sierra es un edificio completado en el siglo XIX, lo que me induce a pensar que la Catedral que menciona Viedma sería la vieja iglesia de la Compañía, pues este destino se dio con frecuencia después de la extradición a muchos de los excelentes templos que los Jesuitas construían para su Orden. Su ejecución, según se me informó, nunca fue completada y sólo hasta unos 12m. de altura sus muros son antiguos, detalle observable en la fachada y portada lateral. Pero si nada de interés muestra el

edificio desde el punto de vista arquitectónico, en cambio conserva extraordinarias piezas de plata que indudablemente pertenecieron a los Jesuitas, como lo indica el monograma que tienen estampado.

La técnica arquitectónica maderera llega en Bolivia hasta la ciudad de Cochabamba; el claustro principal del Convento de San Francisco, de dos pisos soportados ambos por pilares rematados en zapatas, ha sido ejecutado totalmente con este material.

Respecto a la antigüedad de estas iglesias de tipo salón, no me es posible dar datos sobre fechas, pues no pude investigar sobre este punto por la brevedad de mi estadía. Pero sus características arquitectónicas son indudablemente similares a varias iglesias paraguayas como las de Yaguarón y Capiatá, de las cuales podrían ser éstas o bien contemporáneas de ellas o simplemente haber seguido en épocas posteriores una escuela profundamente enraizada en la zona chaqueña.

JORGE M. SANTAS

Aspecto parcial de una de las calles de la ciudad, Santa Cruz de la Sierra.

(Foto I. A. A.)

Calle de la ciudad, Santa Cruz de la Sierra.

(Foto I. A. A.)

Corredor Lateral. Iglesia de San Roque, Santa Cruz de la Sierra.

(Foto I. A. A.)

Fachada. Iglesia de San Andrés, Santa Cruz de la Sierra.

(Foto I. A. A.)

Interior. Iglesia de San Roque, Santa Cruz de la Sierra. (Foto I. A. A.)

Nave del Evangelio. Iglesia de San Andrés, Santa Cruz de la Sierra. (Foto I. A. A.)

Aspecto parcial del claustro. San Francisco, Cochabamba.

(Foto I. A. A.)

Antigua casa. Corrientes, Argentina.

(Foto I. A. A.)

RELACIONES DOCUMENTALES

LOS ROQUER

Los hermanos Jaime, Ramón y Antonio Roquer, conjuntamente con su primo Juan Roquer, oriundos todos de Cataluña, llegaron hacia el año 1780, al Río de la Plata, donde trabajaron unas veces juntos, otras separados, ya en Montevideo, ya en Buenos Aires, ya en Córdoba, y sobre todo, en las Provincias de Cuyo[1].

El mayor de ellos, primero en venir a estas regiones y quien ostentaba mayores galones era Jaime Roquer, *Arquitecto de Profesión y Maestro de Obras Públicas* según manifestaba; había hecho oposiciones en la Real Academia de San Fernando, y tenía sus vinculaciones con los componentes de la Academia de Arquitectura existente en Madrid. Antes de venir al Río de la Plata había trabajado en la fábrica de Guadalajara[2] y en obras del común, en la ciudad catalana de Vich[3], como él mismo nos informa.

---

[1] En los archivos parroquiales de Buenos Aires no hemos hallado antecedentes algunos de los Roquer, y este apellido no aparece en dichos libros hasta mediados del siglo pasado. No se confunda a Roquer con Roquet, profesor de dibujo en la Universidad de Córdoba, a principios del siglo XIX. Este era francés, mientras los Roquer eran catalanes.

[2] La Fábrica de Guadalajara a que se refiere Jaime Roquer, en uno de sus escritos, debe ser la parte antigua de lo que es ahora la Academia de Ingenieros, cuya construcción es de fines del siglo XVIII.

[3] Vique escribe Roquer, pero no puede referirse sino a la ciudad de Vich, en la provincia de Barcelona.

Fue en 1782 que, por primera vez, según nuestras noticias, aparecen los hermanos Roquer en Buenos Aires. Se ofrecieron, en ese año, a hacer la obra de la Universidad, o sea, el edificio que se quería levantar en Buenos Aires para albergar a lo que se creía de inminente establecimiento: la Universidad de San Carlos, en la ciudad de Buenos Aires[4].

Con fecha 28 de noviembre de 1782, elevaron los Roquer esta nota al Sr. Virrey[5]: *Jayme Roquer, residente en esta Ciudad, y Maestro Consumado de Arquitectura, como consta de la Real Provisión que, en debida forma, presento expedida por S. M. (que Dios guarde) en la Villa y Corte de Madrid, en 5 de Septiembre del año de ochenta; por mi y en nombre de dos hermanos y un primo mío, y de la misma facultad; ante V. E. digo: que habiendo sido y, al presente lo es, sumamente aplicado á dirigir las obra que se ofrecen á S. M., concernientes a la expresada su facultad, lo hace presenta a su justificación para que se sirva aplicarlos en alguna ó algunas obras que puedan ofrecerse, tanto á las pertenecientes a S. M. como de algún Individuo particular, respecto que, a cuya gracia, quedaremos sumamente agradecidos.*

El Virrey se hallaba en Montevideo y, con fecha 28 de diciembre, ordenaba: *Preséntese el suplicante en Buenos Ayres al Brigadier Don José Custodio de Sá y Faria, encargado de las obras pertenecientes a la Universidad, y hallándole idóneo para colocarle en su ejercicio, le empleará según corresponda y haya lugar*[6].

---

[4] Sobre las vicisitudes de esa proyectada Universidad, véase nuestra monografía: *Notas y aclaraciones sobre la enseñanza pública superior en Buenos Aires, durante la época colonial*, en *Homenaje al Dr. Emilio Ravignani. – Contribuciones para el estudio de la Historia de América*, Buenos Aires, 1941; pp. 249-270.

[5] Archivo General de la Nación: Temporalidades de Buenos Aires, 1781-1782, IX; 23-6-5.

[6] Archivo General de la Nación: Temporalidades de Buenos Aires, 1. c.

Como José Custodio de Sá y Faría[7] se mostrase negligente o reacio, Jaime Roquer, en su nombre y en el de sus compañeros, elevó una expresiva nota a la Junta Provincial de Temporalidades, que era la que tenía a su cargo el financiar la obra de la Universidad. La vamos a transcribir íntegramente, pues nos ofrece noticias desconocidas respecto de los Roquer:

Jaime Roquer, Maestro de Arquitectura, dice: que habiéndose aplicado a esta Facultad en Theórica y práctica, mediante el estudio y trabajo que en ello impendió[8]*, y precedidos los informes de obras acabadas por su dirección y ejecución, obtuvo el Despacho, de que hace manifestación, librado por el Real Consejo, en cinco de Septiembre de ochenta. Obtenido este Documento, y Título de su profesión consideró que, en este nuevo Mundo, sería más obvio el encontrar obras en que poder emplear y explicar su talento: y, en efecto, comunicado el pensamiento con Antonio Roquer y Ramón Roquer, y con otro primo Juan Roquer, todos hábiles y capaces de ayudarle a la perfección de cualquiera obra y sacarle de cualquier empeño, se condujeron los cuatro, a fines del año pasado, en el Buque nombrado la Concepción.*

Arribados que fueron a Montevideo los Compañeros, presentó su Despacho con el Memorial que acompaña a su Excelencia, quien por el Decreto que a su margen parece, se sirvió, en 23 de Diciembre del año próximo, remitirlo al Brigadier Don José Custodio de Sá é Faria, como encargado de las obras pertenecientes á la Universidad, para que hallándole idóneo para

---

[7] Sobre la personalidad y labor de este lusitano al servicio de España, véase nuestra monografía *José C. de Sa y Faría, ingeniero, arquitecto y cartógrafo (1710-1792),* en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, Buenos Aires,1948, t. I, pp. 9-48.

[8] Consumió, gastó

colocarlo en su ejercicio, lo emplease según corresponda, y hubiese lugar; se presentó a este Oficial, de quien entendió no haberlo tenido en esta Junta; o porque estuviesen ya tomadas las Providencias necesarias, o por otro motivo, que no ha investigado. Más como posterior y casualmente, haya comprendido que la original idea de los Señores vocales y de su Exelencia fué siempre hacer un Asiento así de Materiales, como de manos y operarios, de manera que pudiese saberse a punto fijo, si los fondos, que tienen las Temporalidades, pueden cubrir el Costo que tendrá la obra acabada, y perfecta, y que el no haberse así practicado, sino con respecto a los Materiales, ha sido en consideración de no haber en el País Peritos idóneos con quien se pueda hacer contrato, así por lo que hace á manos y obra, como con respecto al tiempo en que ha de darse hecha y acabada, conferenciado el punto con sus Consortes, han meditado que visto el Plano que se ha formado para la obra, podrán acaso hacer algún partido que resulte no solamente útil a sí sino también al Público, y que cuadre a las Justas ideas de esta Ilustre Junta y de todos los amigos del bien común, señalando tiempo fijo, y obligándose por el, como también, ajustándose, por lo que hace a obra de manos; de modo que pueda contarse, sobre seguro, el tiempo y costo de la Obra íntegra y acabada, y proponiendo las seguridades que a sus proporciones y condición correspondan. Para entrar en este asunto con la buena fe y limpieza que corresponde, necesita el Suplicante y sus Consortes examinar el Plano formado de dicha Obra, reconocer la existencia de Materiales, y calcular los que faltan para ponerla en su punto de perfección. Esto último pueden practicarlo a vista de ojos; pero con el requisito de informarse de dicho Plano. Y para poder con vista de éste, formalizar sus cómputos, y escudriñar si cabe propuesta correspondientes a sus condiciones y proporción, a Vuestra Señoría pide y suplica se sirva mandársele

dar una copia de dicho Plano, para con su vista, proceder y proponer lo que haya.

La resolución de la Junta fué terminante, aunque no del agrado de Sá y Faria: *Siendo la idea que se propone conforme a la formada por esta Junta, y por su Exelencia aprobada, para la Obra de la Universidad y fundaciones redituantes, que se edifica en la Isla*[9] *en que se halla situado el Colegio de San Carlos, que fué de los ex-Jesuitas, suspendiéndose por ahora y hasta que se evacue este expediente, lo que en nueve de Abril, se resolvió informar a su Excelencia sobre sus respectivas órdenes; se entregará al Suplicante y Consortes, todos los Planos formados para dicha Obra, o sus copias, para que, con su inspección, hagan las propuestas que les acomoden; a cuyo fin se hará saber al Señor Brigadier don José Custodio de Saa, para que los exhiba.*

En el mismo día que los componentes de la Junta se expidieron en esta forma, se notificó lo resuelto a Sá y Faría, pero éste respondió que *los primeros Planos, que hizo, se aprobaron, los que tiene en su poder prontos, y los entregará si fuesen necesarios; pero que habiendo el Excelentísimo Señor Virrey mandado variarlos en mucha parte, los está formando de nuevo, según su orden, y no los ha concluido.*

Los miembros de la Junta, después de reconocer la exactitud del aserto del Sr. Brigadier, de que se le había ordenado variar los primitivos planos, agregaban algo que a éste no debió gustarle mucho. Como *por la mera necesidad y estimada falta de Peritos idóneos, se omitió la de hacer Asiento para las obras, y expensas de operarios; con cuyo respecto, y consecuencia, y el de precaver la insuficiencia de fondos, cuyo caso és el de la ruina de tan*

[9] Isla = cuadra o manzana de terreno.

justa, y arreglada idea, se ha estimado oportuna, é importante la proposición del Maestro Jaime Roquer, en el caso de hacerla conveniente, y moderada dentro los límites de buena razón, y fondos suficientes, para que pueda hacerse lugar a tan recomendable ocasión de beneficiar, y consumar el proyecto: y en consideración á expresar el Brigadier don José Custodio, que de orden de su Excelencia se halla ocupado: Dése noticia á su Excelencia con copia de este expediente, para que, siendo servido, le dé orden de que, concluído el nuevo plano, lo entregue con el antecedente en esta Junta, para que en ella se fomente, y lleve adelante la idea primordial, oyendo las proposiciones que hagan los Maestros, examinando sus condiciones y Capítulos, y aceptando los convenientes, al fin propuesto de verificar la Obra, y poder contar con tiempo cierto de su perfección.

Entretanto los activos Roquer, con prescindencia de los deseados planos, elaboraron uno y lo presentaron juntamente con un presupuesto de toda la obra, tal cual ellos, bien o mal, entendían que habría de ser la obra proyectada. Así lo indicaría la resolución de Vertiz, datada en Montevideo el 18 de junio de 1783: *Examinada la Propuesta del Maestro Alarife Jaime Roquer, y compañeros, que V. S. me acompaña, en testimonio, con carta de 5 de corriente, hallo que puede procederse por la Junta al examen de la contrata que hiciesen para la obra de Universidad, previniéndoles que deben afianzar el cumplimiento de ella, a satisfacción de la misma Junta, que oirá el dictamen del Brigadier don José Custodio de Sá y Faría, a quien, con esta fecha, prevengo facilite los Planos por mi aprobados, para que sirvan de arreglo al Proponente, y de conocimiento á los vocales, que han de entender en las condiciones de dicha contrata, que se me pasará para mi aprobación.*

Después de esta resolución del Virrey, acudió nuevamente Jaime Roquer a la Junta Municipal, para que se le constriñera al Brigadier, a presentar los planos *a fin de que por la demora de aquel, no se perjudique una obra que tanta falta hace al público y manifestaba que él presentaría otros planos, unos que en mucha parte sigan la misma idea, y otros de muy diversa.*

Conminado severamente, entregó el Brigadier los planos, y así lo notificaba a la Junta, el Escribano de la misma: *En Buenos Aires, a veinte y dos de Julio de mil setecientos ochenta y tres, yo, el Escribano, hice saber el Decreto antecedente al Sr. Brigadier Don José Custodio de Sá y Faría, en su Persona, quien, en su inteligencia, dijo: que los Planos, aprobados últimamente por su Excelencia, y que le remitió de Montevideo, los tiene entregados á Jaime Roquer, más ha de ocho días, que los primeros así por lo respectivo a la Universidad, como a Casas redituantes, me los entrega ahora, y son los siguientes.*

Primeramente el Prospecto de el Frontispicio principal de la Universidad, y el de la elevación que corresponde al Patio de ellos.

Item el Plano del Piso alto de la Universidad.

Item el de el Piso bajo.

Item el prospecto de las ocho Casas, que hacen frente á la Calle de el Pino.

Item el Plano Superior de las cinco Casas, en la Calle de el Pino.

Item el Plano inferior de las mismas cinco Casas.

Y para que conste haberme hecho Señor entrega de los referidos Planos, los pongo por diligencia. [fdo] Herrera.

Con anterioridad al recibo de esos planos, había Roquer labrado uno, por su cuenta, como ya dijimos, puesto que, al día siguiente, 23 de julio, reconocía

haber recibido su Título Original y el Plano, que yo había formado del todo de la obra.

Cuando a fines del año 1784 advirtió que la Universidad era una obra utópica y que no había voluntad sincera de que se llegara a construir, ya que los que usufructuaban las Temporalidades, se oponían a la tal obra, solicitó Roquer que se le satisfaciera el *importe de un plan, que formé para la dirección de la obra de la Universidad*, y no alude a aquel plano primitivo, sino a otro que *se me ordenó que, a presencia de todos los borradores, papeles y Planos, que se me mandaron entregar. formase el que había de servir para la dirección de la obra.*

Como la Junta declaró que el tal plano había sido ejecutado por Roquer sólo con la idea de autorizar su idoneidad y manifestar utilidades en favor de la obra, lo que se desaprobó, acudió el señor Roquer al mismo Virrey: *Don Jaime Roquer, Arquitecto de profesión, como más haya lugar, ante la Superior Justificación de Vuestra Excelencia parezco, y digo: Que el Excelentissimo Señor Don Juan José de Vertiz, antes de Vuestra Excelencia, con acuerdo de la Junta de Temporalidades, me ordenó formase un Plan, que designase la Obra de la Casa que debía servir, para la Universidad. que se intentaba erigir: Y cumpliendo yo con este Superior encargo, formé el que, en debida forma, presento con arreglo a la dimensión de el Terreno, que se destinó á este fin: en la inteligencia, que, según la intención de dicho Señor Excelentissimo, que en diversas ocasiones me manifestó se entregaría la obra a mi dirección, ó según el presente Plan, ú otros, que se me mandasen formar; en atención a que le hice constar por mis títulos, y oposiciones en la Real Academia de San Fernando, mi suficiencia en el arte de Arquitectura. Pero sin embargo de ésto, y de que para la formación de esta obra fuí solicitado por la Junta de*

Temporalidades, como lo acreditan las diligencias que existen en la Escribanía de ella, se me devolvió el referido Plan, rubricado por Don José Zensano, Escribano de los negocios pertenecientes a Temporalidades, separando lo de los autos obrados sobre la materia; sin que hasta el presente se me haya gratificado el Trabajo de cerca de tres meses, que impendí para formar el Plan, ni confiado a mi dirección dicha obra, aunque me había ofrecido concluirla con mayor utilidad o menos gastos, de los que entonces se proyectaban.

El Plan demuestra una obra formada según reglas de Arquitectura, que, aunque no haya sido adoptado, no por eso debe quedar sin la correspondiente gratificación, respecto a que no se desechó por contener algún defecto, pues en caso que se le oponga estoy pronto que se remita al Juicio de Vuestra Academia Matritense de Arquitectura, y que según su censura se forme el que meresca. En estos términos ocurra á la Superior bondad de Vuestra Excelencia, a fin de que se sirva mandárseme satisfagan dosientas y cinquenta pesetas, en que estimo mi trabajo o lo que sea de su superior arbitrio. Por tanto a Vustra Excelencia pido y suplico que, habiéndome por presentado con el citado plan, se sirva proveer como he pedido por ser de justicia.

Aquí termina cuanto sabemos sobre la actuación de Jaime Roquer y sus adláteres, en lo concerniente a la obra de la Universidad, y aunque es muy probable que el fracaso se debiera a la índole misma de la obra, es posible también que se debiera a la mala voluntad que, desde el primer momento, mostró el Brigadier lusitano, don José Custodio de Sá y Faría.

Debió ser a raíz de su fracaso en el asunto de la Universidad, que Roquer pretendió establecer una Escuela de Arquitectura, en la ciudad de Buenos Aires

y, al efecto, elevó al entonces Virrey, Marqués de Loreto, una solicitud. El Sr. Virrey lo pasó a informe de un varón tan sagaz como Carlos Cabrer[10]:

Dirijo a V. S. la adjunta representación de D. Jaime Roquer, en que, presentando su Título Real, con que se le permite tomar a su cargo obras de Arquitectura, solicita licencia para abrir Escuela de ella en esta Capital, para la enseñanza, ofreciendo para el caso de concedérsele formar la Instrucción metódica de los actos, que haya de celebrar en ella; en cuya vista me informa V. S. lo que se le ofreciese y pareciese, devolviéndome dicha representación y título – Noviembre 13 de 1784.

Dos días después don Carlos Cabrer se expidió en términos delicados y expresivos, pero contrarios a las aspiraciones de Roquer:

Excmo. Sr.: Enterado de la solicitud de Jaime Roquer, que le vuelvo, y que se ha servido pasarme a informe, con fecha 13 del presente mes: digo que no admite duda que el saber edificar con firmeza, hermosura y conveniencia proporcionada al fin, es arte necesario en cualquiera Provincia, y que sería muy útil una Escuela en esta ciudad. Si Jaime Roquer se siente con las dotes correspondientes para Comunicarlas a la juventud, hallo propio de la bondad de V. E. que le permita la Enseñanza, pero para acreditar su inteligencia exhibe el título de Alarife, que se le concedió por un informe del maestro Director de las Obras de la fabricación de Guadalajara y por haber hecho constar con testimonio de Escribano, que fué elegido maestro de obras del común de la ciudad de Vique.

Aquí solicitó, Señor, por asiento la obra de la Universidad y presentó un Plano, que, en substancia, el repartimento era copia del que había formado el Brigadier Don José Custodio de Sá y Faría, pasó a la Junta de Temporalidades

[10] Archivo General de la Nación, IX; 18-2-22.

y no acomodó la firmeza ni la hermosura del frontispicio, y creo que el dicho Plano para en la Secretaría de V. E., a fin de devolverlo al referido Jaime Roquer, y a su vista conocerá la penetración de V. E. si podrá o no esperarse algún fruto de la enseñanza del expresado Jaime Roquer. Que es cuanto puedo informar a V. E. sobre este particular.

Aunque el voto de Cabrer no era favorable a Roquer, parece que el Virrey aceptó su propuesta y así, en una nota del 22 de noviembre, se determinó que *Para mejor proveer esta parte, formará el método que ofrece*, pero ignoramos las ulterioridades de esta decisión y las de este proyecto. El señor Trostiné, que fué el primero en dar a conocer los antecedentes indicados, escribe que esta escuela de Roquer fue *la primera de su índole, de que tenemos noticias, y en el caso de haberse verificado su establecimiento habría contribuído notablemente a la enseñanza del dibujo. si bien no artístico propiamente, pero sí en una de sus ramas más útiles*[11].

El fracaso de los hermanos Roquer fue tal en la Capital del Virreinato, que llegaron a endeudarse de suerte que los acreedores, cuarenta y tres en número, los llevaron a la cárcel, de la que fugaron, pero fueron nuevamente apresados en Arrecifes y vueltos a la reclusión carcelaria, en la que se les obligó a trabajar, y entregar la mitad de las ganancias, para satisfacer a los acreedores[12].

Allí se hallaban y allí seguirían estando, durante no pocos meses, si otro catalán, don Francisco Serra y Canals, que acababa de tornar a su cargo la Real Obra del Puente del Desaguadero, no les hubiese obtenido la libertad,

---

[11] *La enseñanza del dibujo en Buenos Aires desde sus orígenes hasta 1850*; Buenos Aires, 1950, pp. 103-104.

[12] Todos estos pormenores, tan poco honrosos para los Roquer, se hallan en un expediente judicial: Archivo General de la Nación, IX, 30-9-3.

pagándoles las deudas. Aun más: se comprometió a llevarlos a Cuyo, sacándolos de Buenos Aires, donde Jaime y Ramón eran tenidos por tramposos, según aseveraba después Serra y Canals, aunque Jaime Roquer sostenía que *estaban bien acreditados y no nos faltaban ocupaciones, en que lo menos que ganábamos diariamente eran dos pesos*. Lo cierto es que Serra y Canals no contento con pagarles las deudas, les entregó 139 pesos al contado, y los vistió *desde pies a cabeza, muy decentemente*.

Francisco Serra y Canals, que así los auxilió en tan apretado trance, los contrató, el 28 de julio de 1789, para que los Roquer, Jaime, Ramón y Juan, y un tal José Clavel se ocuparan en la construcción del ya recordado puente, desde la dirección de mandar hacer los ladrillos y cal, hasta su construcción. Serra y Canals debía costearles el viaje, corno lo hizo, y una vez en el lugar de la obra, tenerlos *comiendo en su mesa y dándonos todo lo necesario para nuestra manutención, hasta el hacer lavar y remendar la ropa*, y debía hacerse cargo de las deudas, que tenían en Buenos Aires, descontando esas cantidades de los sueldos que Serra debía pagarles, y debía dar los peones, carriles y aperos necesarios, y la obra habría de ser en conformidad con el Plano firmado por ambas partes.

Llegaron los alarifes al lugar y *pensando encontrar acopiados ya todos los materiales*, hallaron que nada se había preparado. Serra sostuvo que primeramente había que hacer un puente de madera, pero Jaime Roquer se negó a ello. Aun más: opinó que el que existía, acababa de ser maliciosamente destruido. Como escribían después los alarifes contratados: *allí no había ni vestigios de preparo alguno, antes por el contrario, en cinco meses que han corrido, hemos conocido muy de fondo la escasez de medios de don Francisco y, de consiguiente, la imposibilidad para principiar una obra de aquella*

naturaleza y el engaño manifiesto que, por su causa, hemos padecido, por haber faltado a todas sus promesas.

Sabemos que llegaron al Desaguadero, el 11 de octubre de 1789, y mientras esperaban iniciar la obra, Jaime Roquer pasó a la ciudad de San Luis, para hacer unos planos y a divertirse, y Ramón se trasladó a Mendoza, donde agenció trabajos en la Capilla de Nuestra Señora del Buen Viaje, gracias a la remuneración que le dio un tal Pedro Céspedes. Desde principios de enero de 1790, hasta el 18 de febrero, se ocupó en esta obra. También se ocupó en la construcción del templo de los Padres Agustinos, aunque en época posterior, pues es de 1800 la solicitud de Fray Francisco Moratón, pidiendo que no se permita la salida de Ramón Roquer, sin que antes termine el templo[13].

En abril 8 de 1790, Serra y Canals hizo un nuevo contrato con los hermanos Roquer, para la construcción del puente sobre el Desaguadero, dos de cuyos artículos eran éstos: *que Serra sea obligado a darles lo que es bastimento regular para los cuatro sobredichos* [esto es, los tres Roquer y Clavel] y a *abonar los días en que no trabajan, con arreglo* por falta de materiales, y otras ajenas a la voluntad de ellos[14].

Construyeron el puente sobre el Desaguadero y, al propio tiempo que llevaban a cabo esa obra, sabemos que ya Jaime, ya Ramón, pasaron a San Luis para la dirección o construcción de la Iglesia principal, y uno y otro tuvo que ver con la construcción en Mendoza del primer teatro que hubo en esa ciudad, y sabemos también que se pensó encargarles la construcción del colegio, cuya fundación inició Sosa y Lima. Antes de participar en la construcción o refacción

[13] Tomamos todas estas noticias del pleito que los Roquer promovieron contra Serra y Canals: Archivo General de la Nación, IX, 30-9-3

[14] Archivo General de la Nación: Interior, 28-7.

de la Matriz de San Luis, había Jaime elevado un informe, en 1750, sobre el estado ruinoso de ese templo.

La labor de los hermanos Roquer, en Mendoza, debió ser considerable ya que Eusebio Videla, en la relación que sobre Mendoza publicó en el Telégrafo Mercantil, del 31 de enero de 1802, aseveraba de esa ciudad andina que *su población consta de buenos edificios e Iglesias que, en el día, se van cada vez mejorando, con ocasión de residir en ella cuatro buenos arquitectos, a saber: los dos hermanos catalanes, Don Jaime y Don Ramón Roquer, y los dos Romanos, D. Santiago y D. Cayetano Ayroldi, bajo cuya dirección se han construido y se continúan formando, de nuevo, otros edificios y Templos, al estilo moderno, de la más bella arquitectura, con preciosas portadas, cornisas y antepechos, que presenta al público un delicioso aspecto*. Nombra a continuación los principales edificios públicos, entre ellos los colegios e iglesias, y agrega que *con todos estos edificios y casas particulares hay la comodidad y recreo de jardines, huertos de árboles*[15], etc.

Mientras Jaime y Ramón Roquer actuaban en Cuyo, aun después de 1800, Juan Roquer pasó a Córdoba y, en esta ciudad, parece haber intervenido en algunas construcciones. A lo menos trabajó en la construcción del techo de la Iglesia de las Catalinas. Bien lo comprueba el contrato que, con este objeto, hizo con el doctor Pedro Ignacio de Castro Barros, y cuyo texto reproducimos[16]:

El Dr. D. Pedro Ignacio de Castro, y D. Juan Roquer, de profesión Arquitecto, decimos: que por el presente contrato nos obligamos mutuamente a poner la bóveda, que forma el techo de la Iglesia, que se fabrica en el

---

[15] De la labor de los Roquer y de los Airoldi pudimos ofrecer algunas noticias en *Arquitectos argentinos durante la dominación hispánica*, Buenos Aires, 1946, pp. 279-280.

[16] Instituto de Americanistas, Córdoba: N° 1303.

Monasterio de Religiosas de Sta. Catalina, de esta Ciudad, en los términos siguientes:

1°) Habiéndose computado por el mismo D. Juan Roquer, que con un costo de cuatro mil quinientos a cinco mil ps., inclusos los materiales existentes, que deben importar de ochocientos a mil ps., y en el término de diez y ocho meses, podrá concluirse en todas sus partes la enunciada bóveda; se compromete el Dr. Castro a dar esta cantidad para la compra de materiales, y demás necesario para dicha obra, oblándola mensualmente en las cantidades que se fueren necesitando a discreción de Roquer.

2°) El expresado D. Juan Roquer se compromete a dirigir esta obra como Arquitecto, desde el estado de arranques de bóveda, en que se halla, hasta la total conclusión de ella, asistiendo en persona, cuando no todos los días, la mayor parte de aquellos, en que se trabaje; y repitiendo sus visitas a los artesanos, empleados en aquel trabajo, dos o tres ocasiones en cada día, si la obra lo exigiere así.

3°) El Dr. Castro satisfará quinientos ps. al referido D. Juan Roquer por su dirección y trabajo, a saber: cien ps. a los tres meses, después de principiada la obra: doscientos ps. más, a los seis meses siguientes; y los últimos doscientos ps. a la conclusión del trabajo, que será cuando se haya quitada la simbra, y se haya vista la perfección y firmesa de dicha abra.

4°) D. Romualdo García hará voluntaria y graciosamente de sobre-estante de la referida abra, como la ha prometido, y estará en esta clase, a órdenes del Director Roquer, en cuanta lo permita su principal obligación, para con el Monasterio, así para la compra de materiales, como para la cotidiana asistencia de la obra en general.

El Dr. D. José Saturnino de Allende acepta voluntariamente comisión de velar, promover y exigir par su parte que ambas contratantes, que lo han elegido a este fin, cumplan exactamente, en los tiempos prefijados, sus mutuas estipulaciones; y que el sobre-estante García procure el acopio de materiales, de la calidad que le designe el Director.

Y al cumplimiento de este convenio nos obligamos los otorgantes en toda forma de derecha, par el presente documento extrajudicial, que queremos tenga fuerza de escritura pública. Es fechado, par triplicado, en Córdoba, a diez y siete de Marzo de mil ochocientos veinte y ocho. [fdo.] *Doctor Pedro Ignacio de Castra; Juan Roquer; Doctor José Saturnino de Allende; Romualdo García.*

No podemos precisar cuál era el estado de la bóveda y media naranja de las Catalinas, cuando Roquer comenzó su labor en las mismas, pero no debió hacer poco, ya que, en un documento sin fecha, escribía a Castro Barros que había notables goteras: La mayor no es gatera, escribía don Juan, sino una filtración de las aguas de la capilla caída, por el tabique de adobes crudos del confesionario. Las demás provienen de la media naranja, que no se compuso par falta de dinero. Le aviso a Vd. para que no tenga cuidado, con respecto a la parte del techo que se compuso bajo mi inspección[17].

Aun en lo que llegó a hacer, tropezó Roquer con dificultades, como se colige de este curioso documento[18]:

[17] Instituto de Americanistas, Córdoba: N° 1780.

[18] Instituto de Americanistas, Córdoba: N° 9742.

Sr. Alcalde Ordinario Primero.

El Síndico del Monasterio de Santa Catalina de Sena de esta Ciudad y el Ingeniero D. Juan Roquer, ante V. como más haya lugar en derecho nos presentamos y decimos: que en la demanda verbal que el primero interpuso en su Juzgado, a nombre del Monasterio de su cargo, contra el segundo, sobre el cumplimiento de una contrata que el Ingeniero tiene pactada con el Dr. Pedro Ignacio de Castro, albacea que fue del finado Dr. D. Juan Gualberto Coarazas, reducido a la conclusión de la abra de la media naranja del templo nuevo de dicho Monasterio, fecha en 17 de marzo de 1828; a virtud de que dicho Ingeniero dijo al Síndico le debía el Monasterio doscientas pesos por aquel contrato, respecto a haber recaído en él el albaceazgo del citado Dr. Coarazas, hemos convenido en cortar este litis, haciendo la transacción a que nos invitó el Juzgado, como se lo previene el reglamento de Provincia, para evitar a las partes un ruidoso y tal vez costoso pleito, cumpliendo exactamente por ambas partes los artículos siguientes, que son los convenidos por la presente transacción.

1° – Que conviniendo las partes, el Monasterio de Santa Catalina y el Ingeniera D. Juan Roquer, en anular la citada contrata de 17 de marzo de 1828 que tenía este último con el Dr. D. Pedro Ignacio de Castro, albacea que fué de la testamentaría del finado Dr. Coarazas, el Monasterio abonará a D. Juan Roquer, trescientos pesos en plata sonante, siempre que por los recibos que haya dado el Dr. Castro no conste estar satisfechos, y en caso de faltar éstos, será a cuenta de ambos escribirle al citado Castro, y con su respuesta, obtenida por una de las partes, será la decisión para su abono o no; respecto a que, por la contrata se supone estar pagado, por estar excedido el plazo en que

debieron pagarse dichos trescientos pesos, haciendo cesión D. Juan Roquer, por su parte, de los doscientos pesos últimos por lo que falta de la obra, a la que ya no tendrá obligación de asistir.

2° – El Monasterio se compromete a devolverle a D. Juan Roquer la madera y plata que hubiese fiado para la obra que hará constar por documentos.

3° – No debiendo asistir D. Juan Roquer a la conclusión de dicha obra, queda libre de la responsabilidad que carga sobre él, por la ley 21 tít. 32 part. 3ª, con respecto a lo dirigido por él en la obra de la Iglesia.

Y habiendo convenido ambas partes en los antecedentes artículos, a V. pedimos y suplicamos se sirva aprobar este convenio, en todas sus partes, en que mutuamente estamos obligados a cumplir y guardar, mandando dar a cada uno un testimonio de él, autorizado por el Actuario. Es justicia que imploramos, y para ello, &

Romualdo García *Juan Roquer*

Córdoba y Febrero 3/835.

Apruébase en cuanto haya lugar en derecho, la precedente transacción, celebrada entre el Síndico del Monasterio de Catalinas, en representación de éste, y Dn. Juan Roquer, en el litis que tenían pendiente, interponiéndose para

su mayor validez y firmeza, la autoridad y judicial decreto de este Juzgado. Archívense y dénse a las partes las copias que solicitan en guarda de sus derechos.

Dr. Eduardo García *José Baños de Flores, Escribano*

GUILLERMO FURLONG, S. J.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

SANTOS, PAULO F.: *Subsidios para o estudo da arquitetura religiosa em Ouro Preto*; Editora Livraria Kosmos, Río de Janeiro, 1951. 198 + XIV PP: + 1 mapa, ill., in-4°.

SANTOS, PAULO F.: *O barroco e o jesuitico na arquitetura do Brasil*;. Editora Livraria Kosmos, Río de Janeiro, 1951. 252 pp. ill., in-8.

Estos dos libros son, en cierto modo, complementarios uno del otro, puesto que el propio autor nos dice que el segundo de ellos es extensión de uno de los capítulos del primero, y que ciertos datos documentales omitidos en una de las obras se registran en la otra.

El primero es un trabajo sumamente completo, como no se había publicado otro hasta la fecha, que viene a llenar un vacío en la literatura artística brasileña. Si bien las monografías relativas a Ouro Preto son relativamente abundantes, no se conocía otra visión de conjunto sobre la arquitectura de la ciudad minera que la que publicara Juan Giuria hace quince años. Este trabajo del investigador uruguayo, por haber sido dado a luz en una revista y no como libro, no alcanzó la divulgación que merecía, como lo prueba el hecho de que Paulo F. Santos lo desconoce, al decir que solo tenía noticia de una planta de templo publicada: la de San Francisco de Asís de Ouro Preto en *Brazil Builds*. Dicho sea al pasar, esa planta fue tomada precisamente del trabajo de Giuria, así como la de San Francisco de Bahia, que también figura en la obra de Goodwin, aun cuando este autor se lo calle. Giuria ya nos había hecho conocer las plantas del Rosario, Pilar, Carmen, San Francisco, San Pedro de Marianna, San Francisco y El Carmen de São João d'El Rey, y Matriz de Barbacena; por otra parte, C. A. Gómez Cardim había publicado el relevamiento del templo de San Francisco de

Asís de Ouro Preto, en Boletim do Instituto da Engenharia, N° 63, agosto de 1930, São Paulo.

Los títulos de los capítulos son: Ouro Preto; Antecedentes históricos, as bandeiras; Os arraiais; O barroco e o jesuitico; Tecnica constructiva; Plantas; Fachadas. A nuestro juicio, el capítulo dedicado a las plantas es el más importante, por el notable aporte gráfico que significa la publicación de 30 relevamientos de capillas e iglesias mineras, más 2 de Río de Janeiro y 1 de Marianna, y luego por el planteo que hace el autor acerca del posible origen de las formas elípticas en el Brasil. Hasta ahora los investigadores brasileños no se habían detenido mucho en buscar el nacimiento o punto de partida de ese curioso brote tan barroco, concretándose a mencionarlo como una característica regional. El crítico inglés J. B. Bury se ha referido hace poco al influjo que ha tenido la arquitectura del norte de Portugal en el Brasil, y sabido es que en aquella región trabajó mucho el arquitecto italiano Nicolás Nazzoni. Paulo F. Santos piensa de igual modo que Bury, llevando su teoría hasta la propia fuente, es decir, en este caso, la arquitectura borrominesca. Hace muchos años el Dr. José Marianno (filho) dio en Buenos Aires una conferencia refiriéndose a la arquitectura de Minas Gerães como *una variante borromínica*, pero sin mencionar a Nazzoni. Digamos, de paso, que nosotros creemos notar influencias italianas en los claustros franciscanos de los conventos de Bahía, Recife, Olinda, Serinham, Ipojuca, San Cristóbal y Juan Pessoa, como ya lo dijimos en el tomo segundo de la Historia del Arte Hispano-Americano, que dirige Diego Angulo. En cuanto a la filiación de estos claustros, sugerimos que acaso ese italianismo hubiese llegado por la intervención del Hermano Francisco Dias, colaborador de Filippo Terzi en los templos de San Roque y San Vicente de Fora de Lisboa.

Sin perjuicio de referirse al origen peninsular de las formas elípticas y circulares mineras, Paulo F. Santos deja abierta la puerta para otra posibilidad más original aun: la de que la iglesita del Morro de Gloria, en Río, hubiese servido como antecedente. Para ello sería necesario comprobar documentalmente la temprana fecha que el SPHAN atribuye a ese templo, pero hasta ahora todo esto no pasa de conjeturas. De ser exacta esa fecha, la preciosa iglesia carioca pasaría a adquirir notable valor como antecedentes del barroco brasileño.

En el otro libro P. F. Santos, luego de jugosas consideraciones generales sobre el barroco, amplía su tesis sobre los aportes italianos al referirse a la portada del Carmen de Río. En efecto, si bien *caldeada por el sentimiento portugués*, ve en esa magnífica obra de talla indudables formas peninsulares, explicables *por la presencia de gran número de artistas italianos en Portugal, a mediados del siglo XVIII*: Juvara, Canevari, Giusti, J. Antonio de Padua, Ludovice, Nazzoni. Aquí se ha deslizado un pequeño error al autor, pues Ludovice (1670-1752) era alemán, oriundo de Hohenhart en Suabia, y su verdadero nombre y apellido era Johann Friedrich Ludwig.

Una excelente documentación gráfica, con acertados comentarios enriquece este libro. Numerosos relevamientos en planta y elevación, de edificios de Ouro Preto, Congonhas do Campo, Belem, Olinda y Bahía, vienen a formar el complemento del otro libro del arquitecto Santos, quien con estas dos obras ha realizado un extraordinario aporte al conocimiento de la riquísima arquitectura del Brasil colonial.

MARIO J. BUSCHIAZZO

HERNÁNDEZ DÍAZ, JOSÉ: *Imaginería Hispanense del Bajo Renacimiento*; Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, Sección Sevilla, Sevilla, 1951, 98 [4] pp. + 81 pp. ilustradas.

En otra ocasión se ha encarecido en las páginas de ANALES la obra del investigador sevillano José Hernández Díaz, dedicado desde hace años al estudio de los imagineros de su tierra natal. Nadie como él los conoce y ésa es justamente la razón de su mesura y tacto en el manejo de las atribuciones y de los documentos.

Como su título bien lo indica, estudia los escultores que precedieron a Martínez Montañés, figura difícil de dibujar a causa de que el *arte del Bajo Renacimiento donde hay que situar al maestro está casi desconocido...*

En las primeras páginas, describe claramente el objeto de su labor: investigar la estatuaria de los maestros que él llama premontañesinos agrupando las obras conocidas y la documentación aportada para ir mando los jalones de la evolución. De tal manera las figuras de cada uno de esos escultores se perfilarán con mayor nitidez.

Una breve revista a la escultura sevillana de los primeros tercios del siglo XVI, que arranca de la figura de Mercadante, seguido por los primeros renacentistas, extranjeros muchos y que dejan honda huella en el arte de la ciudad de Guadalquivir, ocupa la primera parte. Isidoro de Villoldo y el exquisito Bautista Vázquez, centralizan en cambio las páginas que integran el segundo capítulo, intitulado La Escuela Sevillana, a pesar de la resistencia de Hernández Díaz a denominar de tal manera a ese conjunto de maestros que,

haciendo diluir las formas de los escultores castellanos e inclinándose cada vez más hacia un realismo pujante, desembocará en el de Montañés, último eslabón de esa serie que se desenvuelve lógicamente, con proceso normal y bien trazado durante doscientos años.

Una buena bibliografía antecede al conjunto de láminas claramente impresas que ilustran el texto.

HÉCTOR H. SCHENONE

MARCO DORTA, ENRIQUE: *Fuentes para la Historia del Arte Hispano-Americano; estudios y documentos*, tomo I, Edición de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, Sevilla, 1951. [XXII] + 360 pp.

La velocidad con que se acrecienta día a día el material bibliográfico relativo al arte hispano-americano es cosa que asombra. Donde no hace mucho todo era campo virgen, hoy abundan los libros y folletos que explotan el tema, desde la simple descripción objetiva hasta las monografías exhaustivas. Apenas aparecida una obra, viene otra a agregar nuevos datos o corregir errores. Tal es lo que sucede con este magnífico libro de Marco Dorta, que pone a nuestro alcance una copiosa documentación del Archivo de Indias, fielmente transcripta. Aun no se ha completado la monumental Historia del Arte Hispano-Americano que dirige Angulo, y en la que colabora el propio Marco, cuando este autor lanza a publicidad el libro que reseñamos, donde se amplían o rectifican datos que hasta hace poco eran novedosos. En algún caso –como el de la documentación sobre Claudio de Arciniega– se salvan errores como los que

cometiera el Padre Cuevas en su Historia de la Iglesia en México, donde transcribió documentos con fechas equivocadas en más de diez años.

El libro está dividido en dos partes, una dedicada al estudio de los legajos, y otra a la transcripción de los textos completos conservados en el Archivo de Indias. El material recogido se refiere a los conventos de Santo Domingo, San Agustín y La Concepción de México, a las catedrales de México, Pátzcuaro, Puebla, Guadalajara, Morelia y Durango, y a los arquitectos Arciniega, Becerra, Ortiz del Castillo, Avís, y Agüero. Aun cuando todo se refiere a Nueva España, incidentalmente aparecen también datos sobre otras partes de América, como los relativos a Francisco de Becerra, que permiten a Marco afirmar que este arquitecto fue efectivamente el autor de las trazas de la catedral del Cuzco, opinión compartida por Wethey y por el suscripto, frente a la atribución a Miguel Carrión que sostiene el arquitecto peruano Harth-terré.

MARIO J. BUSCHIAZZO

MARCO DORTA, ENRIQUE: *Cartagena de Indias, la ciudad y sus monumentos*; edición de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Sevilla, 1951. [XXIV] 328 pp. texto + 170 ill. fuera de texto, in-4°.

Fruto de muchos años de investigación en el Archivo de Indias y de varios meses de trabajo en el propio lugar del tema es este libro, forma definitiva de la tesis con que el autor obtuvo su grado doctoral. Quienes actúan en el ambiente de las disciplinas americanistas, sabían que desde hace mucho tiempo Marco

Dorta había terminado su tesis y se esperaba con interés su aparición, retrasada varios años.

La obra de Marco no nos ha defraudado, pues es inobjetable, densa de documentación, exhaustiva. Por sus páginas desfila toda la vida de la ciudad cartaginesa. desde sus azarosos orígenes hasta el apogeo; en ocasiones, como en la descripción del asalto y saqueo de Drake, la prosa alcanza tonos épicos, emocionantes. En apretados capítulos, llenos de citas documentales, se puede seguir minuciosamente la construcción de sus edificios públicos, religiosos y privados. Desde luego, lo que más espacio demanda son las obras de fortificación, ya que ninguna otra ciudad de América igualó a Cartagena en la importancia de sus construcciones militares.

Un apéndice documental transcribe en 270 páginas el extraordinario caudal informativo recopilado por el autor en el Archivo de Indias, a lo que debe agregarse infinidad de citas- al pie del texto. No menos importante es la parte gráfica, donde se reproducen gran cantidad de planos de la ciudad, fortificaciones y edificios, la mayoría de ellos inéditos, amén de varios relevamientos de templos importantes.

MARIO J. BUSCHIAZZO

LABORATORIO DE ARTE: *Arte en América y Filipinas*, Cuaderno 4, Universidad de Sevilla, 1952, 143 pp. + 47 págs. de ilustraciones intercaladas.

A tres años del interesante volumen tercero de esta colección, publicase el presente que, por el material recogido lo hace de muy especial interés para el

conocimiento del arte colonial en Bolivia, uno de los países más ricos artísticamente y que no sabemos por qué causa había sido relegado a un segundo plano por los investigadores. Poco es lo que se conocía y por desgracia deformado muchas veces por suposiciones de diletantes o de articulistas improvisados. Por suerte, figuras como Wethey, Marco Dorta, Giuria y otros, han comenzado a estudiar concienzudamente todo ese ingente material.

Los Cuadernos de Arte Colonial Sudamericano que venía publicando la Academia Nacional de Bellas Artes con sus abundantes ilustraciones gráficas, también han contribuído a llenar muchos vacíos dándonos a conocer una parte de toda la riqueza que aun se conserva en el país vecino.

Harold E. Wethey y Enrique Marco Dorta contribuyen con sus artículos a un más profundo conocimiento de la arquitectura del siglo XVIII. Complementándose singularmente nos proporcionan una serie de novedades.

El conocido profesor estadounidense da a publicidad un trabajo que .ha titulado: *La última fase de la arquitectura colonial en Cochabamba, Sucre y Potosí*, y en él estudia por primera vez los monumentos de la ciudad del Tunari.

Esta población que nosotros también conocimos con fines de estudio a comienzos del presente año, a pesar de la devastadora corriente modernista del siglo XIX, conserva aún la mayor parte de sus templos entre los que se destacan por sus especiales características los de Santo Domingo y Santa Teresa.

En el primero, inconcluso, se han utilizado para decorar la fachada cuatro cariátides, elemento de rara utilización en esas regiones. Lo singular es que a toda la fachada se la realizó en ladrillo con los que se han esbozado las formas. generales para esculpir luego los distintos detalles, uniéndose a la rareza del motivo empleado la de utilizar una técnica como la de la talla en ladrillo, verdaderamente excepcional en esas latitudes.

Santa Teresa, aporta otra novedad y es la de su planta primitivamente diseñada en forma cuatrilobulada, como todavía es dable observar por los muros inconclusos hasta la altura del arranque de las bóvedas, según hemos podido ver en un patio lateral y en la parte correspondiente a la clausura.

Según Wethey esta iglesia como la de San Felipe Neri, de Sucre, son las *dos obras que mejor integran y representan... la postrera etapa del arte colonial* influida por el estilo rococó francés.

Otro de los monumentos cochabambinos estudiados es la Catedral, cuya fachada de piedra se salvó milagrosamente de las modernizaciones. De los demás como ser: San Agustín, La Merced, La Compañía, etc., poco queda. San Francisco, conserva un curioso retablo mayor, un buen púlpito y parte del antiguo claustro construído en madera. A este último como al de San Felipe Neri, de Sucre, dedica el citado profesor las últimas páginas de su trabajo.

Otras novedades con respecto al templo de Santa Teresa y a su relación con el arquitecto Pedro Nogales, nos la brinda Enrique Marco Dorta en su artículo *Iglesias del siglo XVIII en Bolivia*, en el que estudia algunas construcciones religiosas precedidas por atrios con posas las que además de servir para las procesiones u otros actos de culto podían servir de recintos fortificados.

Los investigadores bolivianos José de Mesa y Teresa Guisbert de Mesa, estudian la figura del pintor Melchor Pérez de Holguín que requería ya una prolija revisión de su obra plagada de atribuciones y leyendas. Los señores de Mesa cumplen este cometido brindándonos un muy buen estudio que abre muchas perspectivas.

A las novedades de carácter biográfico suman las relativas a su físico y a su obra agrupando a esta última en tres épocas bien diferenciadas.

Diego Angulo Iñíguez aporta un breve pero sustancioso artículo referente a Andrés de Ocampo y las esculturas de la Catedral de Comayagua, Honduras, relacionando documentalmente un crucifijo venerado en el citado templo con el escultor Andrés de Ocampo, importante maestro del Bajo Renacimiento sevillano y acerca del cual ya se había referido en las páginas de Archivo Español de Arte.

El templo de Santo Domingo en la Isla Española, lleva la firma de Mario J. Buschiazzo. Después de describir el citado templo, de ascendencia isabelina, demuestra su autor la intervención del arquitecto Rodrigo de Liendo y la similitud en muchos aspectos con la iglesia de San José, en Puerto Rico, hasta el punto de que *hace sospechar un origen común.*

Queda por. último referimos a la prolija descripción que hace Horacio Villanueva Urteaga de los monumentos cuzqueños dañados por el terremoto que asoló en mayo de 1950 a esa ciudad, centro artístico de la América del Sud.

HÉCTOR H. SCHENONE

ALTAMIRA, LUIS ROBERTO: *Córdoba, sus pintores y sus pinturas (siglo XVI)*, edición del Instituto de Estudios Americanistas de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Córdoba, 1951. 60 pp., ill., in-4°.

El autor de este trabajo comienza por confesar honesta y paladinamente que no hubo pintura en la Córdoba del siglo XVI, excepto las rudimentarias pictografías indígenas o los cuadros que pudieron traer consigo los

conquistadores, ya que no cabe asignar valor artístico al escudo de la ciudad, probable obra del escribano Francisco de Torres, y a otros pocos dibujos vinculados a documentos de la conquista.

Si la carencia de pintores cordobeses en dicha centuria no permite al autor un mayor aparato erudito, es interesante en cambio su posición crítica respecto a la originalidad de la pintura americana. Analizando los juicios de José Uriel García y Angel Guido -ambos notoriamente afectos a la posición indigenista- sostiene Altamira que la llamada pintura mestiza o criolla no es más que una versión americana de la pintura popular española. No es éste el momento de hacer un estudio profundo de tema tan apasionante, ya que la próxima aparición del libro del Profesor Martín S. Soria titulado La pintura del siglo XVI en Sudamérica, que editará este Instituto, aportará tal cantidad de elementos de juicio que podrá llegarse probablemente a conclusiones definitivas. Soria, lo mismo que Altamira, resta valor de originalidad a la pintura americana del siglo XVI, pero por distinto camino que el investigador cordobés, pues en tanto que éste se inclina a ver en ella manifestaciones de tipo popular español, el profesor norteamericano cree más en aportes flamencos e italianos, sin descartar totalmente, desde luego, los hispánicos.

Es claro que todo esto aclarará el panorama del siglo XVI, pero aun quedará en pie el de los siglos subsiguientes. No puede negarse la gran cantidad de detalles netamente americanos que aparecen en cuadros y esculturas del siglo XVIII (la conocida *Ultima cena*, de Pérez de Holguín en que se sirven *locotos* en los platos, las flores de kantukta, las mazorcas, piñas, papayas, cabezas de pumas, *alkamaris*, monos, ardillas, tucanes, loros, etc., en templos de La Paz, Arequipa, Puno, Pomata, Juli) , pero hasta qué punto tales motivos permiten

hablar de una escuela realmente local será el motivo esencial de los futuros debates.

MARIO J. BUSCHIAZZO

HERNÁNDEZ DÍAZ, JOSÉ; SANCHO CORBACHO, ANTONIO; COLLANTES DE TERÁN, FRANCISCO: *Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla*; Tomo III, (D. Ec); Patronato de Cultura de la Excelentísima Diputación de Sevilla, Sevilla, MCMLI, 5 [VII-XI] + 451 pp. + 710 figs. + 108 dib. intercalados + 3 planos plegados.

La magnífica y fecunda labor que viene realizando desde hace varios años ese equipo de investigadores formado por Hernández Díaz, Sancho Corbacho y Collantes de Terán, se ha puesto nuevamente de manifiesto con la aparición de este tomo del Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla. Una simple ojeada al mismo nos dice de una labor constante, de una búsqueda exhaustiva.

El que firma esta nota ha visto personalmente trabajar a este grupo y justamente en la ciudad de Ecija. Semana tras semana, con entusiasta dedicación se dirigen a distintas localidades de la provincia en las que catalogan cuanto de valor artístico hay en ella. Los edificios son pacientemente medidos, las pinturas y esculturas estudiadas y fotografiadas, haciendo otro tanto con las piezas de orfebrería, bordados, mobiliario y cerámica. Nada pasa inadvertido a los ojos de estos buscadores infatigables que completan ese primer estudio objetivo con la investigación en los archivos.

Dar al lector una idea de todo el material contenido en este volumen dedicado a Ecija y a Dos Hermanas, es en realidad tarea un tanto difícil.

En lo referente a monumentos arquitectónicos, se destaca por su excepcional importancia el interior del Monasterio de las Teresas, riquísimo en yeserías, artesonados y puertas moriscas, conjunto que perteneció antes de la fundación a los Condes de Palma y que, afortunadamente ha llegado hasta nuestros días bien conservado y al parecer con muchas posibilidades de devolverle su antiguo aspecto si se procediera a su restauración. Es sin duda una de las últimas grandes aportaciones al conocimiento de la arquitectura mudéjar en Andalucía.

Otro conjunto no menos importante lo constituyen las edificaciones barrocas del siglo XVIII en especial las de propiedad privada que brindan no pocos elementos relacionados con la arquitectura americana colonial.

No podemos olvidar tampoco a las torres de las iglesias, armonioso conjunto que por sus características especiales ha hecho célebre a la ciudad de Ecija y que cobran en las páginas de este volumen especial interés. Fotografías y relevamientos ayudan a conocer y a admirar las esbeltas y elegantes torres astigitanas.

Estudios de conjuntos pictóricos de gran valor como los retablos de Santiago, de Ecija, o la colección del Conde de Ibarra, en Dos Hermanas, han sido acompañados de abundantes ilustraciones que aumentan su interés y facilitan su estudio.

Lo mismo podemos decir de los retablos dieciochescos, las pinturas góticas y renacentistas, de la platería barroca, de los bordados y los muebles que constituyen una verdadera revelación por su cantidad y calidad.

Encarecer la importancia de este nuevo tomo, es en realidad apenas necesario si el lector conoce los aparecidos ya o la labor de los que han intervenido en su elaboración. La buena impresión, las notas aclaratorias, abundantísimas, y el número grande de fotografías avaloran considerablemente este nuevo aporte que deseamos sea aumentado con el de otros volúmenes que al mismo tiempo de prestar inestimable material al investigador, contribuyen a hacer conocer cuánto de artístico guarda la provincia de Sevilla.

HÉCTOR H. SCHENONE

PÉREZ MONTERO, CARLOS: *El Cabildo de Montevideo*, edición del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, Montevideo, 1950. 612 pp. + 10 planos y planillas, 85 ill., in-4°.

Partiendo de un planteo sencillo, cual es el de dividir su trabajo en tres partes –el arquitecto, el terreno y el edificio– el arquitecto Pérez Montero ha realizado un magnífico trabajo que abarca no sólo lo que indica el título de su libro sino también casi toda la arquitectura de fines del siglo XVIII en Montevideo y su conexión con Buenos Aires.

Comienza por investigar a fondo la figura de Tomás Toribio (1756-1810), autor del Cabildo y de numerosas obras en ambas márgenes del Plata. La casa del arquitecto, que aun existe, construida en un angostísimo terreno de cuatro varas de frente con servidumbre de paso para una fuente pública, da lugar a una interesantísima concepción del técnico español, bien analizada por Pérez Montero, a quien cabe el mérito de haber descubierto dicha casa. Sigue luego el

estudio de la parte que cupo a Toribio en la catedral, suministro de agua, recobas, mercado y otras obras de Montevideo, así como el Coliseo de Comedias y fachada de San Francisco de Buenos Aires.

La segunda y tercera partes del libro están dedicadas a la investigación del proceso constructivo del Cabildo, interesante edificio que refleja el neoclasicismo imperante en la época en que se levantó, y que se aparta de la consabida fórmula española, pues carece de galería, elemento infaltable en los demás edificios capitulares americanos. El arquitecto Pérez Montero lleva su estudio hasta las transformaciones más recientes sufridas por el histórico edificio, con enorme acopio de datos, grabados y planos que agotan el tema.

MARIO J. BUSCHIAZZO

PALM, ERWIN WALTER: *The pocket guide to Ciudad Trujillo and its historical sites*; Edición del autor, Ciudad Trujillo, 1951. 56 pp. + 1 mapa 14 ill., in-8 petit.

Este pequeño libro, por su carácter de simple guía turística, corre peligro de pasar desapercibido para los estudiosos del arte americano. Por tal razón, es necesario llamar la atención sobre él, pues contiene muchos datos de interés, incluso algunos totalmente desconocidos, que son un anticipo de la obra monumental que Palm ha escrito sobre los monumentos de La Española, aún inédita.

Tres capítulos, sobre historia, arte y flora dominicana forman la introducción a la sección turística del folleto. Sintéticamente el autor describe el

panorama artístico del país en sus tres etapas, precolombina, colonial y republicana, insistiendo en la pureza de las formas europeas de la época virreinal, ya que las civilizaciones aborígenes tainas (grupo aruaco que poblaba la isla cuando la llegada de Colón) desaparecieron a poco de arribar los españoles, sin aportar nada por consiguiente.

En la parte sustancial de este librito, el autor nos hace recorrer toda la histórica ciudad, en itinerarios hábilmente trazados, destacando los valores pretéritos que encierra. Cada cita de un monumento va seguida de un breve comentario, en el que frecuentemente se corrigen fechas hasta ahora erróneamente divulgadas, o se dan a luz nombres de artistas que probablemente serán documentados cuando aparezca la obra citada, cuya publicación es esperada ansiosamente por los americanistas. Tal es el caso del nombre de Juan Rabé como autor de la Torre del Homenaje, o el de Fray Juan de Madarra para la puerta del templo de San Francisco.

MARIO J. BUSCHIAZZO

TROSTINÉ, RODOLFO: *Franklin Rawson, El Pintor*, Edición del autor, Buenos Aires, 1951. 56 pp. + 8 pp. ill., in-4°.

Esta nueva monografía sobre la vida y obra del pintor sanjuanino evidencia, una vez más, la preocupación de Trostiné por destacar los valores artísticos que contribuyeron a la formación de nuestra pintura.

Analiza la figura de Rawson, previa su noticia biográfica, bajo diversos aspectos: formación artística, carácter personal, estudio de los varios temas y

técnicas empleadas en su pintura, y valoración comparativa de su obra. Finalmente el catálogo de ella al que el autor titula de ensayo, por la dificultad de realizarlo en forma definitiva a causa de dos factores: los sismos que afectaron la provincia de San Juan y la dispersión de sus telas.

Al recordar su formación artística pone de manifiesto la influencia que en ella pudo tener su maestro García del Molino, y una vez en Chile, Monvoisin. Agrega en los capítulos que componen la monografía su opinión sobre los ejemplos citados indicando sus cualidades y defectos con acertado criterio.

Varias reproducciones ilustran el volumen.

JORGE M. SANTAS

TROSTINÉ, RODOLFO: *Ignacio Baz, Pintor tucumano del siglo XIX*, Edición del autor, Buenos Aires, Tucumán, 210 pp. m., in-4°.

Continuando su búsqueda para dar a conocer los nombres de aquellos primeros artistas argentinos que pusieron los fundamentos de nuestra pintura, Trostiné estudia en este trabajo la figura del tucumano Ignacio Baz. A pesar de la dificultad de obtener amplia información por falta de documentación, la obra resulta muy completa y logra un panorama ajustado tanto de su biografía como en lo referente a su actividad artística.

El libro se halla dividido en varios capítulos: el ambiente familiar provinciano donde transcurren sus primeros años, profesores, viajes realizados, contactos con técnicos extranjeros residentes en el país y probables influencias de ellos en su obras, para pasar luego al comentario del hombre como retratista,

miniaturista y dibujante. A estos últimos tres capítulos los completa un catálogo de las telas, marfiles y diseños del pintor acompañado de la crítica de cada uno de ellos.

Ilustrada profusamente con reproducciones en blanco y negro y color, la obra es indudablemente un aporte importante para el estudio del arte pictórico argentino, aspecto injustificadamente descuidado hasta el presente.

JORGE M. SANTAS

INDICE

Kenneth J. Conant:
El monasterio de Cluny en Borgoña 10
Mario J. Buschiazzo:
La arquitectura de las misiones de Mojos y Chiquitos 46
Martín S. Soria:
Una nota sobre pintura colonial y estampas europeas 72
Héctor H. Schenone:
Pinturas de las Mónicas de Potosí, Bolivia 86
Mario J. Buschiazzo:
Plantas curvas barrocas americanas 97
Luis Roberto Altamira:
Luis Gonzaga Cony y el Aula Académica de la Concepción en Córdoba 111
Héctor H. Schenone:
Piezas de Platería mexicana en Sucre, Bolivia 136
Jorge M. Santas:
Arquitectura de Santa Cruz de la Sierra, Bolivia 142
Relaciones documentales 156
Notas bibliográficas 176

ANALES N° 5
se acabó de imprimir
en los talleres gráficos de
Domingo E. Taladriz,
San Juan 3875, Buenos Aires,
el 19 de diciembre
de 1952

INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTETICAS
IIAA