UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

# ANALES
## DEL INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTETICAS

6

1953

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

*Presidente de la Nación Argentina*

GENERAL JUAN D. PERÓN

*Ministro de Educación*

DOCTOR ARMANDO MÉNDEZ SAN MARTÍN

*Rector de la Universidad de Buenos Aires*

DOCTOR JORGE A. TAIANA

*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

6

1953

INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

*Director:* MARIO J. BUSCHIAZZO

*Secretario:* HECTOR H. SCHENONE

# APUNTE SOBRE LA TÉCNICA DE TALLAR JADE EN MESOAMERICA[1]

La popularidad alcanzada por los jades chinos desde la apertura del comercio con Oriente ha oscurecido el hecho de que la verdadera palabra "jade"[2] fue importada de América, y no existía en la literatura europeantes de la conquista de Nueva España. Desde los más antiguos horizontes culturales que nos son conocidos, los pueblos indígenas de Mesoamérica encontraron y trabajaron el jade. En México, donde se lo conocía como *chalchihuitl,* era la más estimada de todas las cosas. El glifo azteca que lo representaba era sinónimo de "joya" y "precioso"[3]. No sólo era uno de los principales renglones de tributo pagados por las tribus dominadas (Lám. 1)[4] sino también una de las más apreciadas ofrendas para el muerto cuando un gran Rey fallecía[5]. Para quienes tenían la temeridad de robarlo, la muerte era el castigo.

Los españoles, ávidos de oro, nada sabían acerca del jade y se sorprendieron cuando al llegar a México supieron que los indios lo cotizaban más que el precioso metal dorado, lo que provocó uno de los pocos incidentes jocosos de la sangrienta conquista. Bernal Díaz del Castillo, escribiendo sobre la expedición comandada por Juan de Grijalva en 1518, nos cuenta una estafa recíproca en la que ambos bandos perdieron. Los indios creían que las cuentas de vidrio de los españoles,

---

[1] Agradecemos al ARQ. MARIO J. BUSCHIAZZO su gentileza y colaboración, al traducir este trabajo del inglés al castellano.

[2] El nombre "jade" (castellano, francés, portugués, inglés y alemán) o "giada" (italiano), así como la palabra técnica "nefrita", tienen su origen en la creencia equivocada de los conquistadores que las piedras eran amuletos contra dolores del costado o enfermedades de los riñones. Se llamaban "piedras de hijada", nombre que salió a luz en el libro de un médico sevillano en 1565.

[3] MIGUEL COVARRUBIAS: *El Arte "Olmeca" o de La Venta,* en la revista Cuadernos Americanos, año V, 1946, Nº 4, p. 175; GEORGE C. VAILLANT: *Ornamentos,* en México Prehispánico, México, D. F., 1946, p. 616

[4] *Crónica Mexicana de Fernando de Alvaredo Tezozomoc, cap.* IX y *cap.* LXXVI, en Lord Kingsborough: *Antiquities of Mexico,* London, 1848, t. IX, p. 17 y 130.

[5] *Ibid,* p. 141-142.

especialmente las verdes, eran de *chalchihuitl.*[6] Un día, cerca de Tonolá, llegaron muchos indios llevando *unas hachas de cobre muy lucias* [relucientes], *como por gentileza y a manera de galanía, con unos cabos de palos pintados, y nosotros creímos que eran de oro bajo, y comenzamos a rescatar de ellas. En tres días se hubieron más de seiscientas, y estábamos muy contentos creyendo que eran de oro bajo, y los indios más con las cuentas. Y todo salió vano, que las hachas eran de cobre puro y las cuentas un poco de nada* [7]. El mismo cronista escribe que después que Cortés hubo ocupado la capital azteca, Tenochtitlán, e hizo prisionero a Moctezuma en su propio palacio este último dio a Cortés, para Carlos Quinto, el vasto tesoro acumulado por su padre, Axayacatl, más el que el infeliz monarca pudo reunir apresuradamente. Con fina ironía, Moctezuma se disculpó ante sus despojadores por la pobreza del regalo, añadiendo: También yo os daré unas piedras muy ricas que le enviéis en mi nombre, que son chalchiuís, que no son para dar a otras personas sino para ese vuestro gran señor, que vale cada piedra dos cargas de oro.[8] Este conocimiento del alto valor asignado por los indios al jade no fue olvidado por el astuto Bernal Díaz. En la "Noche Triste", antes de que los españoles se retiraran tan ignominiosamente de Tenochtitlán, Cortés reunió su gente y les dijo que tomaran lo que quisiesen del tesoro, con el resultado de que muchos de los conquistadores estaban tan cargados con el botín de oro que pronto cayeron víctimas de los excitados y vengativos aztecas. No así nuestro cronista, quien dice *no tuve codicia sino procurar de salvar la vida, mas no dejé de apañar de unas cajuelas que allí estaban unos cuatro chalchiuís, que son piedras entre los indios muy apreciadas, que de presto me eché en los pechos entre las armas, que me fueron después buenas para curar mis heridas y comer el valor de ella* [9].

La palabra Nahuatl *chalchihuitl* [10] se refería a varios minerales compactos verdosos, de apariencia similar, estimados por su belleza, cualidades táctiles y durabilidad. Sahagún nos da un catálogo de nombres indios de varias piedras

---

[6] GEORGE C. VAILLANT: *Aztecs of Mexico, New* York, 1941, p. 121.
[7] BERNAL DÍAZ DEL CASTILLO: *Historia Verdadera de la Conquista de Nueva España,* Edición modernizada de Ramón Iglesia, México, D. F., 1943, t. I, p. 48.
[8] *Ibid,* t. I, p. 333.9
[9] *Ibid,* t. II, p. 21.
[10] SALVADOR TOSCANO: *Arte Precolombino de México y de la América Central,* México, D. F., 1944, p. 200; MIGUEL CORVARRUBIAS: *op. cit.,* p. 158.

verdes, clasificadas de acuerdo a su calidad, calor, y la presencia o ausencia de manchas o vetas de otros calores, en el que la mejor es llamada quetzálitztli.[11]... *son preciosas, de mucho valor, llámanse así porque quetzalli quiere decir pluma muy verde, y itztli piedra de navaja, la cual es muy pulida y sin mancha ninguna.*

Nuestra palabra "jade" como chalchihuitl, es un término general usado para describir no un mineral específico sino varios, incluyendo jadeíta, nefrita y cloromelanita, que es una variedad de jadeíta muy oscura debido a la presencia de hierro. Jadeíta y nefrita son términos científicos para distintos minerales que, no obstante ser ambos pesados y compactos, algo translúcidos, y los dos susceptibles de tomar gran pulimento, son totalmente diferentes química y físicamente[12] . Los jades encontrados en Mesoamérica son jadeítas[13].

Uno de los enigmas de la arqueología americana es la fuente original del jade. Así, no se lo ha encontrado *in situ* en Mesoamérica, ni se han hallado piezas mostrando señales de haber sido sacadas de una cantera o de una veta de jade. Guijarros de jade, redondeados por la acción del agua, se han encontrado en excavaciones arqueológicas[14], y aparecen aún hoy en los lechos de los ríos.[15] Una pieza sin trabajar, pesando varios kilos, ha sido encontrada en Copan, y un guijarro enorme de aproximadamente 100 kilos estaba enterrado bajo una antigua escalera en Kaminaljuyú.[16] Muchos jades tallados conservan la forma del guijarro del cual fueron hechos, y en algunas piezas el tallista ha dejado una superficie desgastada en el lado del revés que no había de ser visto. Basándose en estas evidencias, se cree que todos los jades trabajados por los antiguos pueblos indígenas de Mesoamérica vinieron de depósitos aluviales, fragmentos y cantos rodados arrastrados por los ríos y arroyos desde las montañas donde las fuentes originales deben permanecer aún indescubiertas. Todavía la búsqueda sigue, y dentro de pocos meses un

---

[11] Fr. BERNARDINO DE SAHAGÚN: *Historia General de las Cosas de Nueva España,* Edición Robredo, México, D. F., 1938, t. III, p. 279-281.
[12] *The Heber R. Bishop Collection of Jade and other Hard Stones,* Hand-Book Nº 10, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1904, p. 3-4.
[13] Ibid, pág. 20; ALFRED V. KIDDER, JESSE D. JENNINGS, and EDWIN M. SHOOK: *Excavations at Kaminaljuyú, Guatemala,* Pub. Nº 561 de la Carnegie Institution of Washington, 1946, p. 104.
[14] ALFRED V. KIDDER *et al.: op. cit.,* p. 118-119.
[15] MIGUEL COVARRUBIAS: *op. cit.,* p. 176.
[16] SYLVANUS G. MORLEY: *The Ancient Maya,* Stanford University, 1947, p. 428-429.

minerólogo conocido nuestro saldrá para las montañas de Guatemala donde nacen ríos en los cuales se han encontrado guijarros de jade y donde hay vetas de serpentina, un mineral frecuentemente hallado en asociación con el jade. Es digno de notarse que las ciudades mencionadas en *el Códice Mendocino y* en *la Matrícula de Tributos,* de las que los aztecas exigían jade, quedan en los actuales estados de Vera Cruz, Puebla, Guerrero, Oaxaca y Chiapas; siendo en esta misma área donde las tallas más finas de jade han *sido* encontradas por los arqueólogos[17]. La Lámina 1 muestra que el tributo era pagado en *piezas de chalchihuitl,* probablemente sin trabajar, lo mismo que en tallas terminadas, y Caso ha señalado que los nombres de algunas de las ciudades tributarias significan *lugar en que hay jade* [18].

Otro problema que deja perplejo es cómo los antiguos lapidarios, especialmente aquellos que trabajaron antes de la edad de los metales, cuando se hicieron las más delicadas tallas, tallaban estas piedras duras. El propio Cortés, en un informe a Carlos Quinto acerca de la riqueza en oro, trabajos plumarios y piedras talladas que poseía este *señor bárbaro,* Moctezuma, observa *y lo de las piedras, que no baste juicio comprehender con qué instrumentos se hiciese tan perfecto*[19]. Se podría esperar la respuesta a esto en los documentos contemporáneos, en el hallazgo de las herramientas de los tallistas o lapidarios, y en el examen de las propias piedras talladas. Sahagún, escribiendo acerca de la técnica de los lapidarios aztecas, después de la introducción de los metales, señala los siguientes pasos en la talla de piedras duras en el antiguo México: *1. Los artesanos lapidarios tallan... por medio de esmeril y de un instrumento de cobre templado; 2. y los raen con un pedernal partido; 3. y los ahuecan y horadan con un tubito de cobre. 4. Después les hacen facetas muy cuidadosamente, los bruñen y test dan el último lustre. 5. Los pulen montados en madera, de suerte que se ponen muy brillantes, radiosos y lucientes. 6. Los pulen montados en bambú, y los lapidarios terminan así y perfeccionan su trabajo.* La descripción continúa, refiriéndose a otras piedras: *11. La piedra llamada*

[17] J. ALDEN MASON: *Native American Jades,* The Museum Journal, Phila., 1927, t. XVIII, Nº 1, p. 49; SALVADOR TOSCANO: *op. cit.,* p. 200.
[18] ALFONSO CASO: Trece Obras Maestras de Arqueología Mexicana, México, D. F., 1938, p. 103.
[19] HERNÁN CORTÉS: *Historia de México,* Escrita por su Esclarecido Conquistador, Revisada y adaptada á la ortografía moderna por D. Manuel del Mar, Nueva York, 1828, p. 159.

*sílice de sangre* [heliotropo] *es muy dura y fuerte; no se corta bien con esmeril... 16. Y como estas dos piedras son compañeras la una de la otra, coma el sílice es tan fuerte como la piedra, mátanse la una a la otra. 17. Después se les hacen facetas y se pulen con esmeril. 18. Y se las perfecciona y pulimenta con el bambú...22. Se le rae y se pule simplemente con arena fina. 23. La piedra que se llama turquesa redonda, no es muy dura, y no se ha menester esmeril para raerla, facetarla, suavizarla, pulirla, y para aplicarle el bambú; con lo que recibe lustre radiante y brillo. 24. Tampoco la turquesa fina es muy dura. 25. Púlesela también con arena fina y se le da un lustre muy brillante y muy radioso con otro pulidor llamado pulidor de la turquesa*[20]. Aun cuando no técnico y carente de muchos detalles, este relato muestra que los lapidarios nativos comprendieron muy bien la diversa dureza de las diferentes materias. Habían adoptado por lo menos cuatro abrasivos distintos, apropiados a las varias piedras en sus diversas etapas de elaboración, y probablemente usaron otros no mencionados por Sahagún. La jadeíta es extremadamente dura, correspondiéndole el grado 7 en la escala de dureza usada por los minerólogos[21]; puede ser cortada solamente por la propia jadeíta o por otro mineral tan o más duro, como el cuarzo, la arena de cuarzo, pedernal o esmeril, pero no por la obsidiana, cuyo grado de dureza es solamente 5,5. El conseguir estos abrasivos para los lapidarios aztecas era asunto de tanta importancia que Moctezuma fue a la guerra con dos provincias que poseían *una arena apropiada* para *labrar las piedras y... el esmeril para bruñirlas y ponellas muy limpias y resplandecientes,* porque se negaban a comerciar en condiciones satisfactorias[22].

Aun cuando los arqueólogos han encontrado herramientas de escultores, muy pocas se han hallado que hayan o pudieran haber sido usadas por lapidarios. Por eso, sólo podrá deducirse como eran estas últimas del examen de los distintos tipos de cortes en los propios jades tallados, de un conocimiento de los materiales disponibles para herramientas, y en cierta medida por comparación con las técnicas antiguas desarrolladas en las áreas vecinas. Las principales herramientas deben de

[20] Fr. BERNARDINO DE SAHAGÚN: *op. cit., t.* V, p. 209-210.
[21] Escala de Mohs, en la cual el diamante corresponde al Nº 10. Debe ser mencionado que es mucho más difícil y arduo tallar jadeíta que otras piedras de la misma dureza de N9 7, debido a su densidad y estructura fibrosa.
[22] DIEGO DURÁN: *Historia de las Indias de la Nueva España,* Edición J. F. Ramírez, México, D. F., 1867, t. I, p. 442

haber incluido martillos, cinceles, sierras, y taladros macizos y tubulares, usados éstos conjuntamente con abrasivos.

Los implementos de cobre mencionados por Sahagún fueron una adición relativamente tardía al equipo de los lapidarios, pero la falta de metales en los tiempos antiguos no fue un inconveniente tan grande como puede suponerse. La jadeíta es demasiado dura para ser cortada con el metal solamente; de hecho una de las pruebas usadas actualmente por los coleccionistas cautos es tratar de rayar la base de la pieza con un cortaplumas, que no debe dejar marca en la superficie cuando la piedra es jade auténtico. El verdadero agente cortante con. las herramientas de cobre, como con las usadas antes del descubrimiento de los metales, fue el abrasivo en polvo, de modo que las ventajas del metal consistían en que se rompía menos fácilmente y acaso se consumiese más lentamente al usarlas.

Martillos de piedra, cinceles y sierras deben haber sido usados en toda época, en tanto que la madera, cañas huecas, hueso, y fibras impregnadas con arena o usadas conjuntamente con arena y agua estaban en uso mucho antes del advenimiento del metal hacia 1100 D. de J. C. Las sierras se necesitaban para escuadrar la forma general del objeto y para cortar ciertos detalles superficiales, y un examen de los cortes muestra que se usaban dos tipos. Primero, la sierra maciza, hecha probablemente de piedra[23], hueso o madera dura, cuyo corte es a veces más profundo hacia el medio que en los extremos. Segundo, usaron los lapidarios una sierra de cuerda hecha de agave y otras fibras y posiblemente de cuero crudo, impregnado de arena o esmeril, visible en ciertos cortes que se curvan hacia abajo en los extremos y en ciertas aberturas de forma peculiar para las cuales la sierra maciza no hubiera servido. No es inverosímil que la sierra de cuerda haya sido montada en un bastidor para facilitar el trabajo.

Los martillos y cinceles fueron probablemente empleados para el desbastado de las irregularidades por percusión, así como para las incisiones preliminares. Hay

[23] En: *Materials, Aparatus and Processes of the Aboriginal Lapidary* (en American Anthropologist, April, 1892, p. 175), el autor nos da los resultados de experimentos hechos por él, diciendo que para aserrar jadeíta con instrumentos primitivos una sierra de jadeita misma es el más eficaz, y. que hizo un corte de 6,3 mm. en una hora aproximadamente.

varios cinceles de jade y una herramienta de jade puntiguada como un punzón en la colección Bishop del Museo Metropolitano de Arte, todos de Guatemala y México, que posiblemente fueran usados por lapidarios. Los experimentos de McGuire han demostrado que es esencial hacer una ligera depresión con un punzón antes de taladrar el jade, para evitar que el taladro resbale.[24]

Los lapidarios antiguos mostraron la máxima habilidad en el uso de taladros para tallar el jade. Con diferentes tipos de taladros no solamente hicieron perforaciones sino que formaron (moldearon) y vaciaron objetos y cortaron intricadas decoraciones superficiales. Los Códices muestran el uso de taladros manuales en ceremonias ígneas. En este caso el taladro es rotado entre las palmas de las manos en un largo y laborioso proceso. Es lógico suponer que debió ser conocido y usado el taladro de arco o algún método simple y similar de emplear una cuerda para hacerlo girar. Sólidas puntas de taladros de varilla medidas fueron utilizadas y, lo mismo que los artesanos primitivos en otras partes del mundo, es probable que los mesoamericanos aprovecharan todas las materias a mano, tales como piedra, hueso, madera dura, astillas de bambú, espinas o púas, y más tarde el cobre. Hay perforaciones largas e increíblemente angostas (menos de 2 mm. de diámetro) en cuentas tubulares y otros objetos que han debido de ser hechas con taladros extremadamente delgados. En su notable trabajo *A Study of the Primitive Methods of Drilling,* citado en Nota 24, McGuire menciona el uso de una cuerda de puerco rotada rápidamente (100 ó 150 r. p. m.) entre el pulgar y los dedos índice y mayor, con esmeril finísimo como agente cortante. Esa hipótesis realmente no es menos increíble que las angostísimas perforaciones encontradas en ciertas piezas, y puede ser la explicación de ellas.

La perforación bicónica, un procedimiento menos arduo con el cual fueron taladrados agujeros desde lados opuestos para encontrarse en el medio en lugar de hacer una sola perforación profunda, desde un lado hasta el otro, se observa frecuentemente aun en los jades más antiguos (fig. 1).

---

[24] J. D. MCGUIRE: *A Study of the Primitive Methods of Drilling,* Report of the V. S. National Museum for 1894, Washington, 1896, p. 691.

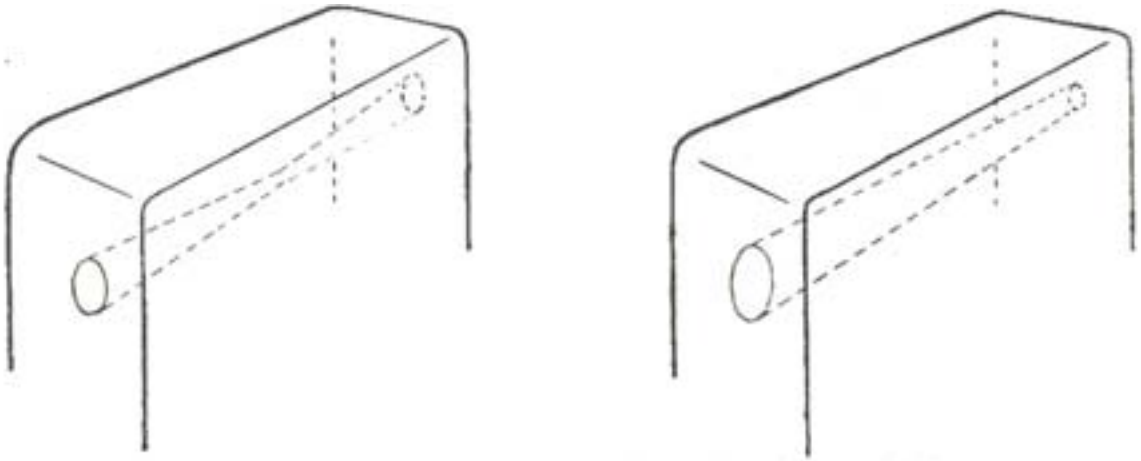


FIG. 1 — *Diseños esquemáticos de perforaciones bicónicas de lados opuestos, las cuales se unen al centro; y de una sola perforación taladrada desde un lado hasta el otro.*

En algunos pendientes chatos dos perforaciones bicónicas fueron hechas cerca de la cabeza de la pieza con el fin de suspenderla de una cuerda. La perforación se hacía en forma angular, en las esquinas posteriores de la pieza, como puede verse en la figura 2. De tal modo, no eran visibles desde el frente, y al mismo tiempo se evitaban el tener que hacer una larga perforación transversal de un lado al otro del pendiente, con un considerable ahorro de tiempo y esfuerzo.

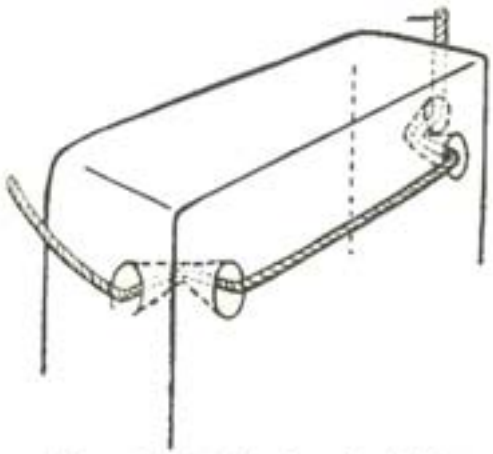


FIG. 2 — *Diseño esquemático de la técnica de taladrar perforaciones para suspensión en las esquinas posteriores de un pendiente.*

Los taladros tubulares o huecos eran más eficientes que los macizos para hacer agujeros largos, porque requerían menos esfuerzo para producir un agujero de igual diámetro. Además, taladrando una substancia preciosa como el jade, los residuos en forma de un cilindro de roca que se extraían del agujero podían transformarse en

cuentas u otros pequeños objetos, en tanto que con un taladro macizo sólo se hubiera destruido este núcleo y obtenido nada más que polvo durante el proceso de perforación. Cañas huecas como el *otlati,* común en México, y huesos de animales y pájaros se usaron como taladros tubulares durante siglos, antes de que se empleara el metal. En 1895 unos obreros que estaban abriendo un canal de irrigación de Chalco, en el Valle de México, desenterraron una placa verde traslúcida de ónix inciso, que se rompió cuando fumé enviada a Chicago, y que mostraba la extremidad de un taladro hueco de hueso emergiendo de la fractura[25], raro ejemplo de una herramienta encontrada en asociación directa con una pieza trabajada o a medio trabajar. Exámenes posteriores demostraron que este taladro no estaba siendo usado para hacer la perforación inicial, sino como escariador para agrandar el agujero original, que había sido hecho antes.

Un vaso de ónix del Museo Americano de Historia Natural muestra admirablemente la forma en que era usado el taladro tubular para vaciar vasijas o hacer cavidades grandes. Como se ve en la figura 3, se hacían una serie de perforaciones en el área a desbastar, dejando núcleos o pequeñas columnas que podían quebrarse y extraerse[26]. Repitiendo la operación se podía ahuecar una pieza hasta cualquier profundidad deseada.

Otro uso del taladro hueco, como veremos después, era el de grabar detalles decorativos circulares. Manteniendo vertical el taladro se producían círculos, pero si se lo colocaba formando ángulo con la superficie a decorar, el lapidario podía grabar semicírculos o arcos de círculo.

No sería impropio observar aquí que cualquiera que haya intentado perforar un agujero en una plancha de acero (el acero es más blando que el jade) con un taladro de mano moderno, o tratado de aserrar una barra de hierro o acero con una sierra, habrá notado pronto que, trabajando con instrumentos tan primitivos, los lapidarios antiguos han debido tener un brazo derecho infatigable y la paciencia de un santo.

---

[25] WILLIAM H. HOLMES: *Archaeological Studies among the Ancient Cities of Mexico,* Field Columbian Museum Pub. N9 8, Chicago, 1895, p. 305-306, fig. 109. 110.

La mayoría de las herramientas y técnicas descriptas anteriormente eran conocidas a través de toda Mesoamérica desde tiempos remotos, pero cada cultura desarrolló su propio estilo de tallar el jade. Escasos estudios críticos se han dedicado al jade en comparación con el vasto conjunto de investigaciones en cerámica, por ejemplo; el problema es complicado porque los objetos de jade, siendo a la vez preciosos y transportables, son encontrados frecuentemente lejos del sitio en que fueron tallados, y conjuntamente con objetos de hechura muy posterior.

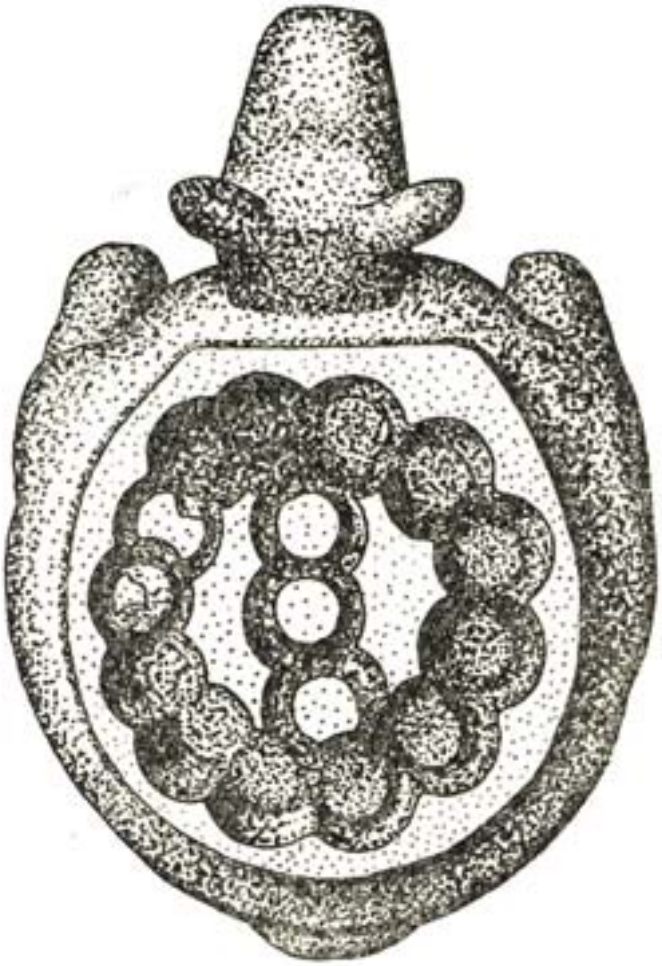


FIG. 3 — *Vaso no terminado, en forma de canino. Visto de arriba, muestra la técnica de ahuecamiento por medio de una serie de perforaciones contiguas hechas con un taladro tubular. Los tres núcleos o cilindros de roca al centro y los dos en la parte superior a la izquierda todavía quedan* in situ. *Los otros en el perímetro han sido rotos y sacados. El borde mide 9,5 cm. de diámetro y cada cilindro taladrado mide 9 mm. de diámetro. (American Museum of Natural History, New York.)*

# JADES DE KAMINALJUYÚ

Las excavaciones de 1937 en Kaminaljuyú, en las tierras altas de Guatemala, realizadas bajo el patrocinio de la Institución Carnegie de Wáshington, han revelado tantos objetos terminados y parcialmente trabajados ilustrativos de la técnica usada, que nos parece útil resumir algunos de esos importantes hallazgos.[26] Los emplazamientos pertenecían a la fase Esperanza, (entre los siglos IV y VII D. de J. C.), más o menos contemporánea con otras culturas del Período Clásico como las de Tzacol en el área de tierras bajas mayas, de Teotihuacán III en el Valle de México, y de Monte Albán III en Oaxaca; y no puede, por lo tanto, considerárselos tempranos en el desarrollo de la artesanía del jade.

Las piedras encontradas eran tanto de un verde manzana brillante como de un verde veteado con manchas de blanco, siendo este último verde en color esmeralda brillante. El color era evidentemente de suprema importancia; orejeras y cuentas eran frecuentemente cortadas en formas asimétricas con el fin de sacar ventajas de la coloración.

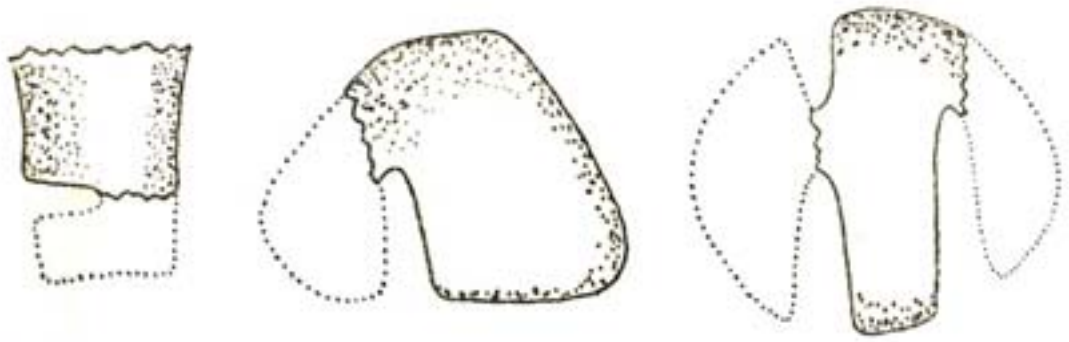


FIG. 4 — *Diseños esquemáticos de cortes aserrados en piezas no terminadas, encontradas en Kaminaljuyú. Guijarro cilíndrico con tres cortes. Guijarro con un corte. Cilindro de roca sacado de una perforación hecha con un taladro tubular, también con un corte. En cada caso el séptum ha sido roto y las partes no encontradas están indicadas por líneas interrumpidas. (Kidder)*

[26] M. H. SAVILLE: *An Onyx Jar from Mexico, in Process of Manufacture,* Bulletin of the American Museum of Natural History, New York, 1900, t. XIII, p. 106.

El primer paso del lapidario era cerciorarse del color y calidad de la piedra dentro del guijarro, de pátina ligeramente coloreada. Hacía esto golpeando un ángulo o aserrando una pieza de largo suficiente como para cualquier uso futuro que su calidad pudiera indicar. Por ejemplo, del guijarro de 100 kilos mencionado anteriormente se habían sacado varias muestras en forma de cuña. Para cada una de ellas, se habían aserrado dos cortes de unos 6 cm. de profundidad por unos 20 cm. de largo, formando un ángulo de 90° a 120°. Los cortes no se encontraban, pero quedaron separados por un *septum* de piedra, grueso de 1 cm. a 4 cm. en sus bases. Las tiras cuneiformes se sacaron quebrando dicho *septum,* posiblemente introduciendo una serie de cuñas de madera que, mojándolas, se hincharon produciendo la tremenda fuerza necesaria. Los cortes de sierra en dicho guijarro, lo mismo que en los de las pequeñas piezas de la figura 4, que son de 3 mm. a 4 mm. de ancho en la parte inferior, muestran por su forma que la sierra usada era de algún material sólido y no de cuerda. Desde que no se usó metal alguno en los tiempos de Esperanza y no se encontraron sierras de piedra en Kaminaljuyú, las sierras deben de haber sido delgadas piezas en forma de cuña hechas de maderas duras tropicales, usadas con un grueso abrasivo. Esta técnica de aserrar de lados opuestos dejando un *septum* para ser quebrado fue usada no solamente en Kaminaljuyú, sino en toda Mesoamérica; el dorso de muchos pendientes de jade muestra dos planos aserrados encontrándose en el centro, y algunas veces se ven las huellas del *septum* quebrado. Una estupenda demostración de la completa artesanía de esta técnica fue un conjunto de veinte lentejuelas de jade, cada una de solamente 3 mm. de espesor, cortadas todas de una sola cuenta larga. Cada una estaba perfectamente pulida en un lado, pero mostraba las huellas de dos cortes de sierra en el otro. La evidencia más notable del aserrado con cuerda consistía en un pendiente chato con una perforación en forma de L que mostraba, en un extremo, el agujero original perforado a través del cual se pasó la cuerda aserradora para iniciar el proceso de corte.

FIG. 5 — *Pendiente de Kaminaljuyú, visto de frente y de perfil. Muestra el uso del taladro tubular, así como el taladro macizo, para grabar los ojos, las orejeras y la perforación para suspensión. Mide 4 cm. de altura. (Kidder.)*

El pequeño pendiente de la figura 5 tubular para delinear orejeras, con otro de diámetro menor colocado en ángulo para grabar las líneas semicirculares arriba y debajo de los ojos, y el uso de taladros macizos para los centros de los ojos y orejeras, así como para la perforación para suspensión taladrada a través de la parte superior de la pieza. Este objeto muestra también la retención de la forma original del guijarro, y la ventajosa utilización del color, al haberse usado el lado verde brillante para la faz y el lado grisáceo para el dorso.

Una serie de especímenes parcialmente trabajados, en diversos grados de manufactura, encontrada en Kaminaljuyú, revela los diversos pasos seguidos en la talla de orejeras, forma común de adorno en toda Mesoamérica. Se hacían comúnmente en pares perfectos, cortados de la misma piedra. Después de aserrada la piedra por el medio y quebrado el *septum,* se cortaba el núcleo de cada mitad con un taladro tubular como se ve en la figura 6-A.,B. Aparte de las razones decorativas, esta operación tenía el resultado práctico de hacer la pieza terminada considerablemente más liviana. El siguiente paso para tallar la orejera era quitar la piedra sobrante por una serie de cortes y quebraduras, dejando una pieza consistente en un tubo con un reborde ancho en un extremo, que era la parte delantera de la pieza terminada (fig. 6-C,D.). Estaba así lista para la forma final y el pulido. Abrasivos progresivamente finos se utilizaban en estos y otros objetos de

jade a medida que se acercaba la terminación. Los usados en el aserrado eran gruesos, y dejaban visibles estrías en la superficie; los para perforación eran finos, y todavía más finos los empleados en la terminación del dorso de ciertos objetos lisos pero con un pulimento sin brillo. El abrasivo final, que hasta hoy no ha sido identificado con certeza, producía un alto lustre incluso en incisiones angostas y profundas. Durante las excavaciones en Kaminaljuyú se encontró un depósito de abrasivos, consistente en una cantidad de aproximadamente dos tazas de té llenas de fina arena cuarzosa de una clase que no se encuentra en la localidad, mezclada con fragmentos angulares de jade quebrado.

Como no había tierra mezclada con este material, indudablemente era el contenido de una bolsa que desde hacía mucho se había podrido y desintegrado.

Los jades de Kaminaljuyú han sido estudiados con cierto detenimiento y separadamente de otros objetos mayas, en razón de la luz que arrojan sobre los procedimientos técnicos. Los objetos hallados eran principalmente orejeras, varias lentejuelitas, pendientes de forma simple, cuentas tubulares y cuentas esféricas ligeramente achatadas. No había placas en bajorrelieve con cabezas humanas vistas frontalmente, tan comunes en las zonas bajas mayas y cerca de Oaxaca. Las piezas decoradas se caracterizaban por una relativa simplicidad y falta de fluidez, debidas a que la decoración se reducía principalmente a efectos logrados con líneas rectas, círculos y arcos hechos con taladro tubular, condición que ocurrió después cuando los jades mixtecas comenzaron a producirse casi en masa.

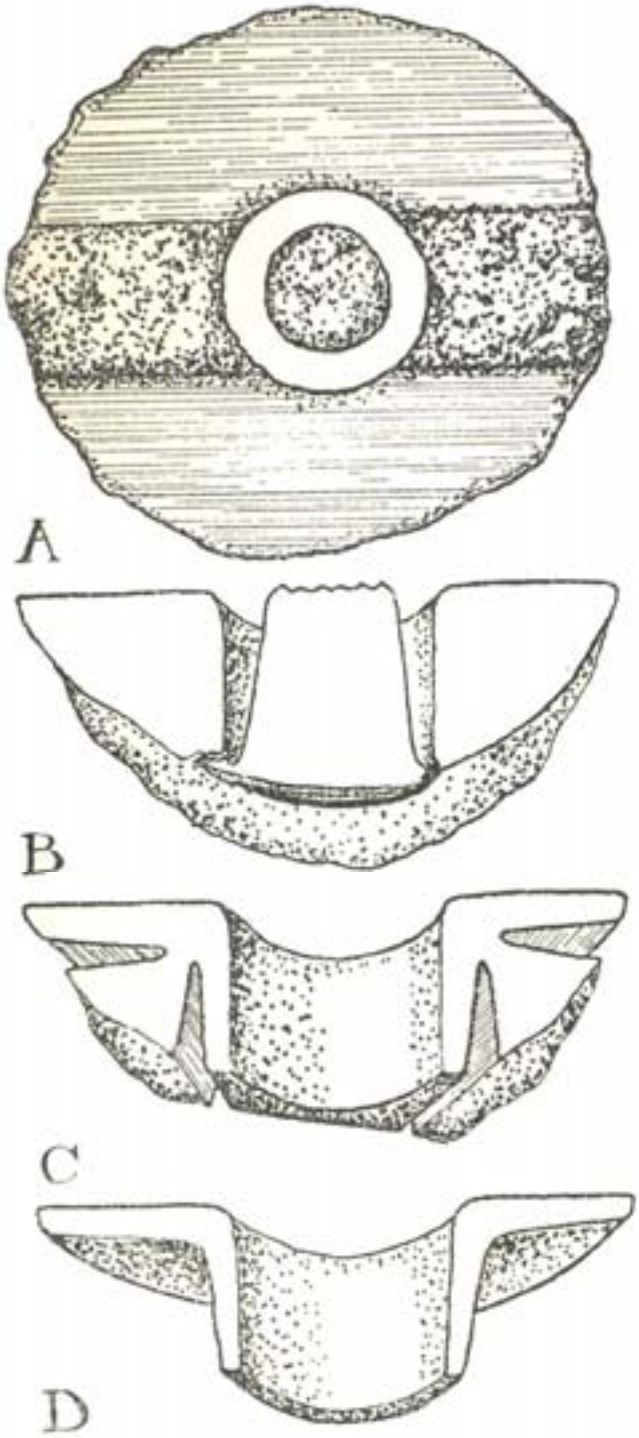



FIG. 6 — *Secuencia técnica en el tallado de una orejera. A. Medio guijarro visto de arriba, que muestra en el centro el septum roto y el corte circular del taladro tubular con el núcleo de roca* in situ. *B. Sección transversal antes de haber sacado el núcleo de la perforación taladrada. C. Sección transversal que muestra algunos de la serie de cortes aserrados con un septum de roca entre ellos. D. Sección transversal después de romper cada septum y del desgaste; pieza ya lista para el frotamiento y el pulimento. (Kidder)*

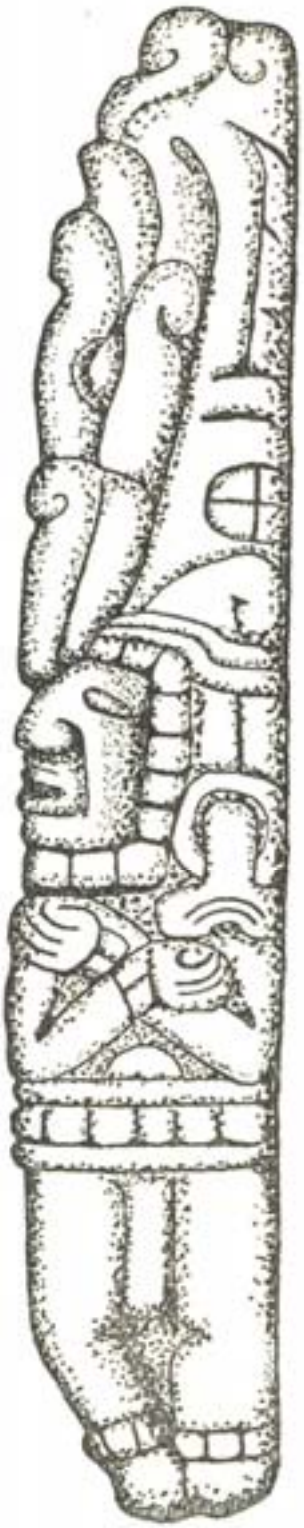


FIG. 7 — *Cuenta chata encontrada en Kaminaljuyú, pero tallada en el estilo maya central. Mide 17 cm. de largo. (Museo de Arqueología, Guatemala)*

# JADES DE LA CULTURA MAYA

Hasta ahora los principales estilos de la talla del jade han sido analizados de modo muy general. Muchas piezas en colecciones de museos son de procedencia desconocida, e incluso aquellas halladas por arqueólogos no pueden presumirse que correspondan en tiempo o lugar de manufactura con otros objetos encontrados juntos con ellas.

Los mejores jades mayas, identificables como tales por su similitud con la escultura maya y por glifos y temas, son habitualmente extraídos de piedras de más o menos color verde claro encontradas en Kaminaljuyú, algunas veces ligeramente veteadas con blanco. El jade era conocido por los mayas antes del comienzo del Viejo Imperio[27], pero solamente lograron facilidad en el arte de tallarlo durante el Período Clásico. En Uaxactún[28], el emplazamiento donde se han encontrado los monumentos mayas más antiguos, las excavaciones descubrieron cuentas de jade, incluso tres en forma de sencillas cabezas de animales. Una pequeña pieza encontrada allí había sido hecha sugiriendo una figura humana erguida, con unas pocas líneas incisas y solamente un mínimo de modelado. Esta pieza y las cuentas deben ser anteriores a estela de piedra bajo la cual estaban enterradas, que se considera data de la última parte de *Baktún 8* (fines del siglo IV)[29]; con seguridad no pueden ser posteriores. Por ellas se puede sospechar que, no obstante conocerse en esa antigua época los procedimientos del perforado y pulimento, la técnica de tallar el jade era rudimentaria.

Por otro lado, la famosa Placa de Leyden, el jade más antiguo fechado de estilo maya, no corresponde a tal conjetura. Está grabado con una fecha correspondiente al año 320 del calendario cristiano, y probablemente vino

---

[27] ALFRED V. KIDDER *et al.: op. cit.,* p. 104-124.
[28] *Ibid,* p. 118.
[29] O. G. AND E. B. RICKETSON: *Uaxactun, Guatemala. Group E. 1926-1931,* Pub. Nº 477 de la Carnegie Institution de Washington, 1937, p. 159-170.

originariamente de Tikal, a tan sólo once millas de Uaxactún[30]. La decoración es inscripta, pero la forma del objeto sugiere una técnica mucho más avanzada. Esta tableta plana tiene solamente 5 mm. de espesor, y fue aserrada por el procedimiento de los dos cortes del centro de una hacha de fina jadeíta verde pálido. Ningún lapidario poco diestro podría haber dado a la larga hacha, que mide 22 cm. por 8 cm., su forma simétrica, ni habría podido aserrar después esta delgada placa.

La mayoría de los jades mayas fechados o fechables, de diestra técnica, son considerablemente posteriores. La cuenta de gris-verdoso oscuro de la figura 7 fue excavada en Kaminaljuyú, pero se la consideró estilísticamente como una importación del área central maya. El complejo dibujo, tallado en un lado sólo, está ejecutado admirablemente en muy bajorrelieve, sin señales del uso del taladro tubular. Se parece a una pieza de Quiriguá, [31] y tiene muchos elementos estilísticos semejantes a los de algunos pendientes encontrados en las tumbas de Nebaj, Guatemala, con fecha de más o menos 600 D. de J. C.

El pendiente de la figura 8 es típico de un vasto grupo de pendientes chatos con caras humanas en bajorrelieve. Dos ornamentos de igual composición, encontrados bajo una estela de mediados del siglo VII en Copán, parecen ser anteriores a ésta, y están realizados principalmente con líneas rectas aserradas.[32] En esta pieza, sin embargo, el complejo estilo curvilíneo de los mayas está perfectamente logrado aún en un material tan dificultoso como el jade. Se utilizó el taladro tubular, pero no sostenido en ángulo con respecto a la superficie para producir arcos, como se hizo en otros ejemplos posteriores.

Este pendiente era originariamente mucho más grueso y tenía una perforación vertical, pero en alguna época posterior el dorso fue recortado para hacer una nueva pieza y el resto del pendiente original fue perforado con pequeños agujeros cerca del vértice para suspenderlo, así como a lo largo del borde inferior para atar

---

[30] Las fechas mayas citadas en este trabajo en el calendario cristiano están en conformidad con la *Correlación Goodman-Martinez Hernández-Thompson*.

[31] Según el trabajo de FRANCES R. AND S. G. MORLEY: *The Age and Provenance of the Leyden Plate,* en Pub. Nº 509 de la Carnegie Institution of Washington, 1939, la postura de la figura principal con la figura pequeña del prisionero a sus pies relacionan esta pieza con las estelas de Tikal. Fue hallada a una distancia de 140 millas, cerca de Puerto Barios, asociada con algunos cascabeles de cobre que no se hicieron hasta siglos después de la fecha de esta pieza.

[32] PAL KELEMEN: *Medieval American Art,* New York, 1946, t. I, p. 290 y t. II. pl. 236, fig. (c).

otros ornamentos[33] .

La figura 9 muestra una soberbia cabeza de jade que fue extraída del Cenote Sagrado en Chichén Itzá. La inusitada fecha inscripta en el dorso, correspondiente al 684 o mediados del Período Clásico aparece solamente en Piedras Negras. Está repetida allí en tres monumentos por lo que esta pequeña pieza ha sido adjudicada a dicha ciudad. Es sobresaliente por la excelencia de su técnica y su relativa simplicidad. Solamente en el contorno ligeramente irregular la forma de la piedra original ha dictado el dibujo. La pieza terminada apenas sugiere las herramientas empleadas, excepto los pequeños hoyos taladrados en las comisuras de la boca, un rasgo característico de las tallas de La Venta. El perfil oblicuo, el motivo común del tocado en forma de animal, los ojos almendrados con los párpados superiores rectos, todo denota ser una pieza incuestionablemente maya.

Otros dos jades mayas rastreados del Cenote Sagrado eran placas en bajorrelieve mostrando figuras humanas con el rostro de perfil y sentadas con las piernas cruzadas. Este tipo de pendiente, estupendamente representado por la placa encontrada en Teotihuacan a cientos de millas del área maya y conservada ahora en el Museo Británico, es generalmente de una artesanía superior aun cuando ha sido tallado en piezas de jade de forma irregular. La posición de las figuras indica que estas piezas no fueron talladas antes del siglo VII, y posiblemente mucho después. En estas placas el arte de los lapidarios mayas alcanzó su apogeo; en realidad, podría decirse que en algunas la culminación ya había pasado. Durante recientes excavaciones en Nebaj otra hermosísima placa de este tipo fue desenterrada en un rico sitio del Período Clásico Tardío. Como resultado de la uniformidad comparativa de estas placas se ha sugerido que fueron hechas solamente durante un plazo relativamente corto y dentro de un área pequeña que posiblemente estuviera en la región del río Usumacinta, lugar en donde se encontraron, en las ciudades antiguas de Piedras Negras y Bonampak, figuras esculpidas en la misma actitud[34].

---

[33] GUSTAV STROMSVIK: *Substela Caches and Stela. Foundation' at Copán and Quiriguá,* Carnegie Institution of Washington, Contributions to American Anthropology and History Nº 37, 1941, p. 75-76, fig. 18 a-c.
[34] J. ALDEN MASON: *op. cit.,* p. 63-64.

FIG. 8 — *Pendiente maya. Procedencia desconocida. (University Museum, Philadelphia.)*

FIG. 9 — *Pendiente maya, visto de frente y de perfil. Encontrado en el Cenote Sagrado de Chichén Itzá. Mide 9,5 cm. de altura. (Peabody Museum of Harvard University, Cambridge, Mass.)*

La placa nebajeña ya mencionada tiene importancia adicional en el problema de establecer las fechas de jades tallados porque, además de la figura principal sentada y una secundaria también sentada, exhibe no menos de otras diez caritas estilizadas. Algunas de estas pequeñas caras son esencialmente del mismo tipo de las talladas en muchos pendientes chicos, encontrados en Oaxaca así como en el área maya, los cuales parecen haber sido trabajados casi íntegramente con taladros tubulares e incisión. La aparición en una sola placa de estas pequeñas caras estilizadas y ejecutadas con poco cuidado, junto con las figuras sentadas tan admirablemente talladas, muestra que los dos tipos son del mismo período y del mismo estilo.[35] Es indudable que algunas plaquitas con caras o rostros humanos, encontradas en Oaxaca, eran de hechura maya e importadas mientras que otras eran copiadas de éstas. Hacia ese tiempo, el Período Clásico Tardío, todas las técnicas básicas de la talla del jade eran dominadas por los mayas, pudiéndose observar una tendencia hacia la estilización de las formas junto con un nivel más bajo de la artesanía.

FIG. 10 — *Pendiente maya encontrado en Ocosingo; delgado y chato, con ambos lados tallados en relieve muy bajo, muestra el uso de un aserrador de cuerda para cortar las perforaciones irregulares. Mide casi 7 cm. de altura. (American Museum of Natural History, New York.)*

[35] A. LEDYARD SMITH and ALFRED V. KIDDER: *Excavations at Nebaj, Guatemala,* Pub. 594 of the Carnegie Institution of Washington, 1951, fig. 59 b, p. 35-36.

Finalmente, el pendiente de la figura 10 demuestra claramente la asombrosa destreza de los artesanos mayas en el aserrado con cuerda, única técnica que pudo haber producido las varias perforaciones de forma irregular que se ven en esta delgada placa. La ciudad donde fue encontrada, Ocosingo o Tonina, floreció desde fines del siglo V hasta el IX.

## JADES DE OAXACA

Un gran número de jades de esta región comúnmente designados como mixtecas no están claramente diferenciados de las piezas zapotecas inmediatamente precedentes por un lado, ni de los tipos mayas posteriores y de hechura inferior, como los encontrados en El Quiché, por otro. Esto es particularmente exacto en los pendientes mencionados anteriormente con figura humana o con rostros humanos vistos frontalmente, en los que, en varios casos, la misma pieza ha sido atribuida a distintas culturas por diferentes investigadores. Sin embargo, estas piezas demuestran el vasto comercio de objetos de jade y la influencia que ejercieron entre sí las varias culturas durante los últimos períodos. Indican también que todas las técnicas básicas del trabajo en jade se practicaban en aquella época.

Muchos de estos pendientes estaban hechos de guijarros cortados por el medio, con una cara tallada ya sea en la superficie plana o en la convexa, y el reverso sin pulir, mostrando indistintamente la superficie aserrada o la redondeada por el agua. La técnica decorativa es esencialmente incisiva, más que de relieve, habiendo alguna diferenciación de planos pero no verdadero modelado. Muchos ejemplos están muy bien pulidos en la superficie pero no en las incisiones profundas y en las depresiones. Los rostros están característicamente coronados por tocados estilizados en forma de fauces de jaguar o de serpiente, y tienen grandes orejeras hechos con círculos concéntricos incisos, anchas narices redondeadas, y ojos circulares semicerrados. El color de la piedra es por lo general

una verde hierba opaca ó un verde esmeralda.

Los jades encontrados en Monte Albán, en tumbas zapotecas de las Epocas III y IV [36] incluyen cuentas, orejeras, y varios pendientes con dibujos curvilíneos ejecutados principalmente con taladros tubulares, lo mismo que un gran número de figurillas imperfectas de piedra verde, características de Teotihuacán, al parecer hechas casi íntegramente con cortes de sierra en trazos rectos. También se encontró un mosaico de jade, piritas y piedras negras, junto a una ofrenda de cascabeles de cobre en una tumba de la Época IV.

La figurilla sentada de la Lám. 2 en la colección Bishop del Museo Metropolitano de Arte, es un primoroso ejemplo de un tipo definidamente reconocido como mixteca[37] . Estos se escalonan en altura desde menos de 2 cm. hasta 12 cm. o más. Algunos son de jade de diversa cualidad, en tanto que muchos otros son de mármol u otras piedras.[38] En ciertos ejemplos se mantiene la forma redondeada del guijarro, pero en otros se les dio forma más o menos rectangular o triangular. Muchos tienen perforaciones bicónicas angulares (fig. 2) para ser colgados y usados como pendientes. Varias piezas de este tipo muestran claramente el uso de un fino taladro tubular para hacer estas perforaciones, siendo visibles las huellas del núcleo delgado en el fondo de cada agujero. La pieza reproducida en la Lám. 2 es de mejor hechura que la mayoría de estas figurillas, pero aun en ella el lapidario usó principalmente incisiones rectas hechas con sierra o curvas con el Taladro tubular, sin hacer mayores esfuerzos para borrar las marcas de las herramientas, pese al fino pulimiento de la superficie. Es probable que las piezas mejor terminadas, como ésta, antecedan las superficiales y estilizadas[39], y que la "producción en masa" de estas últimas figurillas represente una fase tardía y decadente en el arte de la talla del jade.[40]

---

[36] *Ibid,* fig. 4, fig. 84 a-c, p. 37.
[37] ALFONSO CASO: *Exploraciones en Oaxaca, Quinta y Sexta Temporadas 1936-1937,* Publicación Nº 34, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, Tacubaya, D. F., 1938, p. 10, 15, 68, 74-76.
[38] ALFONSO CASO: *Las Exploraciones en Monte Albán, Temporada 1934-1935,* Publicación Nº 18. I. P. de G. e H., Tacubaya, D. F., 1935, p. 25.
[39] J. ALDEN MASON: *op. cit.,* p. 55.
[40] *Ibid.*

# JADES DEL VALLE DE MEXICO

Los objetos de jade llegaron al Valle de México en los tiempos más antiguos a través del comercio con el sur, donde el arte de la talla del jade estaba ya avanzado. Unas pocas hachas, orejeras, cuentas y pendientes en forma de colmillo de jaguar han sido encontradas entre los restos de las Culturas Medias[41], que se extendieron en el segundo milenio antes de la era cristiana, de acuerdo a recientes estudios de cronología *radiocarbón.*[42]

En la época en que se construyeron los primeros grandes edificios de Teotihuacan, las pequeñas figurillas se tallaban en piedra verde. Muy primitivas, eran evidentemente formadas simplemente con serruchos, martillos y cinceles. No obstante, representan el comienzo de una tradición artística que, con una técnica progresivamente perfeccionada, culminó en las soberbias máscaras de Teotihuacan. Las máscaras de jade, no obstante ser comparativamente raras, están tan perfectamente talladas como las ejecutadas en piedra blanda, y evidencian una madurez técnica y estética. Los lapidarios o escultores habían alcanzado completo dominio sobre el dificultoso material, y sus trabajos son dignos de admiración por la excelencia técnica conjuntamente con la simplicidad de las formas. Sin embargo, lo que estamos acostumbrados a ver hoy en las colecciones arqueológicas, presenta una apariencia bien diferente de la de las máscaras originariamente concluidas. Varias máscaras de piedra y de mosaico de turquesa, todavía tienen dientes y ojos de brillante concha 6 nácar, con incrustaciones de pirita u obsidiana para representar las pupilas[43]; y en muchos ejemplares el interior de la boca y las cuencas de los ojos quedaron sin pulir para recibir estas incrustaciones, y se dejaron pequeños agujeros en las comisuras para sujetarlas con seguridad. Las así llamadas

---

[41] GEORGE C. VAILLANT: *Aztecs of Mexico,* New York, 1941, p. 32, 37, 40.

[42] HELMUT DE TERRA: *Comments on Radiocarbon Dates from Mexico,* en Radiocarbon Dating, Memoirs of the Society for American Archaeology Nº 8, Salt Lake City, 1951, p. 34-35.

[43] J. ALDEN MASON: *The Ancient Civilizations of Middle America,* University Museum Bulletin, t. 10, nos. 1-2, Philadelphia, 1943, fig. 5; MARSHALL H. SAVILLE: *Turquoise Mosaic Art in Ancient Mexico,* Contributions from the Museum of the American Indian, Heye Foundation, New York, 1922, t. VI, pl. V y pl. XIX; *Indigenous Art of the Americas,* Collection of Robert Woods Bliss, National Gallery of Art, Washington, 1947, fig. 113.

máscaras "clásicas", atribuidas al estilo Teotihuacan III aun cuando no han sido científicamente excavadas en dicho sitio, se parecen a las cabezas de las figurillas más perfectas de piedra verde. Por evidencia arqueológica se sabe que las figurillas fueron hechas en cantidad durante este período, pero son de diversa calidad, muchas de ellas de inhábil artesanía y hechas con los mismos métodos primitivos que los ejemplos antiguos mencionados anteriormente.

Los objetos de jade no han sido comunes en las excavaciones realizadas en Teotihuacan, pero fragmentos de orejeras inconclusas de otras piedras del Periodo Clásico indican que el arte lapidario ya estaba bien avanzado en aquella época. Una orejera parcialmente terminada encontrada allí mostraba un progreso técnico sobre el proceso utilizado en Kaminaljuyú y descripto antes: la superficie externa del fuste tubular ha sido cortada con un taladro hueco de un diámetro mayor que el usado para el interior, en lugar de hacer una serie de cortes de sierra paralelos a la perforación, como se ve en la figura 6-C, rompiendo el exceso de piedra y dejando la pieza en condiciones de ser terminada puliendo la línea de fractura del *Septum* y otras irregularidades [44].

Máscaras de hechura admirable se continuaron haciendo en los tiempos toltecas y aztecas, aun cuando el estilo cambió. Los últimos ejemplos son más individualistas y muestran mayor realismo, o en ciertos casos, un carácter mitológico estilizado.

Entre los jades del Valle debe mencionarse el famoso Vaso de Tláloc, dios de la lluvia o el que hace brotar la vegetación. Esta delicada pieza mide 25 cm. de altura por 15 de diámetro. Las paredes tienen un espesor uniforme de 2 cm., no obstante la circunstancia de haberse ahuecado la pieza hasta una profundidad de 23 cm.[45], lo que es un considerable perfeccionamiento técnico.

Las tallas aztecas en jade son raras, y por lo general del mismo estilo vigoroso y brutal de la gran escultura, habiendo sido los temas impuestos frecuentemente

[44] S. LINNÉ: *Archaeological Researches at Teotihuacán, México,* Stockholm, 1934, p. 142.
[45] ALFONO CASO: *Trece Obras Maestras de Arqueología Mexicana,* México, D. F., 1938, p. 101-103.

por consideraciones religiosas sanguinarias. Por ejemplo, Seler [46] ha publicado una notable pieza Lam. 3, actualmente en el Museo Etnográfico de Stuttgart en Alemania, que interesa tanto por si misma cuanto por su proveniencia. Toscano sugiere que debe representar el dios Xólotl, el gemelo de Quetzalcóatl. Mide 29,7 cm. de alto, y es un verdadero *tour de force* del arte lapidario; la superficie total de la pieza, incluso las plantas de los pies con pequeñas calaveras incisas en ellas, está tallada con el esmero y el exagerado refinamiento tan característicos de la última época. A diferencia de las otras piezas mencionadas en este trabajo, no fue encontrada en el subsuelo y hay buenas razones para suponer que es una de las pocas piezas subsistentes del primer conjunto de botín enviado por Cortés al emperador Carlos Quinto. Esta colección fue exhibida en Bruselas, y el gran artista alemán Alberto Durero, que la vio allí en 1520 y probablemente vio esta pieza, dio esta emotiva descripción de su visita: *Ich aber habe all'mein' Lebtag nichts gesehen, das mein Herz so sehr erfreut hätte, wie diese Dinge, denn ich sah darunter wunderbare kunstvolle Sachen und verwunderte mich über die subtilen Ingenia der Menschen in fremden Landen* [47] . Es sabido que esta colección permaneció en Bruselas hasta que los austriacos se retiraron de allí en el siglo XVIII, y que una parte de la colección que se llevaron consigo fue depositada en un convento cerca de Stuttgart. Seler afirma que este jade fué adquirido por el museo a dicho convento después que fue secularizado en 1803.

## JADES OLMECAS O DE LA CULTURA DE LA VENTA

Las piedras de jade talladas por los primitivos lapidarios de Vera Cruz central, difieren en color de aquellos tallados en las zonas vecinas, escalonándose los colores desde un gris pálido traslúcido que parece porcelana en las piezas delgadas

[46] EDUARD SELER: *Das Grünsteinidol des Stuttgarter Museums,* en Gesammelte Abhandlungen zur Amerikanischen Sprach-und Alterthumskunde, Berlin, 1908, t. III, p.392 *et seq.*

[47] MORIZ THAUSING: *Dürer, Geschicte seines Lebens and seiner Kunst,* Leipzig, 1884, t. II, p. 183. (En todos los días de mi vida no he visto nada que me haya causado al corazón una alegría igual a la producida por estas *cosas,* pués ví entre ellas magníficas obras *de* arte, y estaba pasmado por la habilidad sutil de la gente en tierras remotas).

hasta un opaco azul verdoso y finalmente uno casi negro. Unas pocas piezas en el estilo olmeca, talladas en jade verde brillante han sido juzgadas de épocas posteriores [48] El jade, especialmente en las piezas grandes, era al parecer menos raro en esa región que en las otras. A excepción de unas pocas piezas tardías inusitadas del Valle de México (como el Vaso de Tláloc y la estatuilla de Stuttgart mencionados anteriormente) que eran hechos con piedras traídas a los lapidarios de allí como tributo de otras regiones, los jades Olmecas son generalmente mayores que los de otras partes de Mesoamérica.

Los jades Olmecas han sido reconocidos por su característico estilo y hábil técnica mucho antes de que la cultura a la cual pertenecen hubiese sido identificada por excavaciones científicas en La Venta y Tres Zapotes. Figurillas de jade finamente tallado, orejeras, pendientes, y otros objetos fueron desenterrados en La Venta, cuyo emplazamiento representa la fase media de la cultura Olmeca y se cree generalmente que corresponde o se superpone con el primitivo Período Clásico de las culturas maya, mexicana y oaxaqueña, aun cuando su posición relativa en la secuencia cronológica no ha sido establecida con certeza[49].Ya sea que el arte Olmeca de tallar el jade haya alcanzado su apogeo en este período o antes, el hallazgo arqueológico de objetos del tipo Olmeca hábilmente trabajados, excavados de los estratos más bajos de otras regiones lleva a la conclusión de que las técnicas lapidarias fueron perfeccionadas por esta cultura en tiempo anterior a cualquier otra.

Posiblemente la pieza más fina de este estilo encontrada arqueológica-mente es la pequeña escultura de la figura 12, una de la sola media docena de objetos Olmecas en el espectacular hallazgo de cerca de ochocientos jades descubiertos en 1941 en Cerro de las Mesas. Ejemplifica muchos de los elementos técnicos y estilísticos considerados usualmente como característicos del tipo La Venta. Representa un enano o un niño llorando o gritando; el cuerpo desnudo muestra

---

[48] MATTHEW W. STIRLING: *Expedition Unearths Buried Masterpieces of Carved Jade,* National Geographic Magazine, Washington, Sep. 1941.

[49] PHILIP D RUCKER: *La Venta, Tabasco, A Study of Olmec Ceramics and Art, Smiths*onian Institution, Bureau of American Ethnology, Bulletin N9 153, Washington, 1952. p. 229.

una obesidad chaparrona; y la cabeza, deformada en forma de una palta, tiene la nariz chata de un jaguar, y la clásica boca Olmeca, abierta, con el contorno general de un trapecio isósceles, las comisuras de los labios deprimidas, y desdentada (hay muchos ejemplos tales como el hacha de la Lám. 4, con los colmillos del jaguar) con la encía visible. Pese a su pequeño tamaño posee un verdadero sentido de monumentalidad, y es en realidad una escultura tridimensional. Está tan hábilmente formada y brillantemente pulida que no hay marcas indicadoras de herramientas que nos ayuden a re-construir las técnicas usadas, fuera evidentemente del taladro sencillo y el serrucho recto. Ejemplos de este tipo, sin signos de haber sido adaptados para conformarse a la forma de la piedra original, servirían para indicar que el lapidario Olmeca había alcanzado tan completo dominio sobre las piedras duras que podía modelarlas como barro.

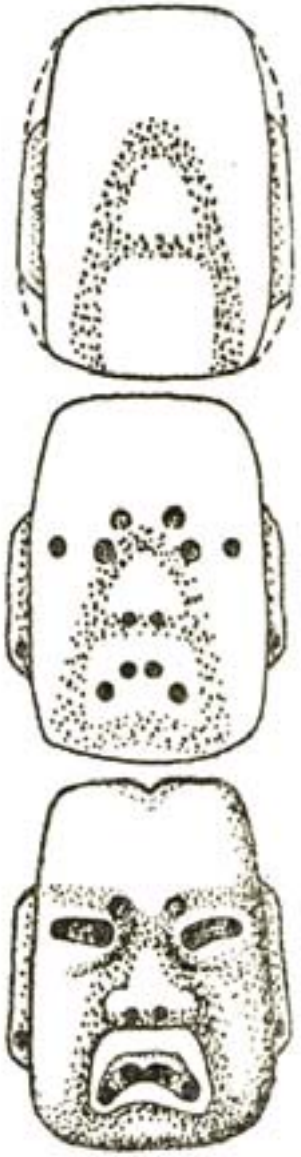


Fig. 11 — *Hipótesis de Covarrubias acerca de la secuencia técnica en el tallado de una cara "olmeca".*

Otras figurillas o estatuillas en el estilo de La Venta, muestran gran versatilidad y maestría en retratar figuras de pie, sentadas o reclinadas. En algunas, especialmente en aquéllas en las que el brazo está inclinado y la mano está en contacto con el cuerpo, debe de haberse usado una sierra de cuerda, y seguramente hay ejemplos con trazas de la perforación taladrada a través de la cual se pasó la caer da para iniciar el procedimiento.

Covarrubias ha desarrollado una hipótesis lógica para mostrar la forma en que las caras eran talladas (fig. 11), en la que la forma básica era delineada de un modo general, luego se hacían una serie de hoyos en los sitios donde se iban a hacerlas

incisiones más profundas y éstos se unían por el medio de cortes e incisiones, y finalmente los detalles se ejecutaban por medio del desgaste[50]. Después, una técnica aún no determinada se usaba para obtener el brillante pulimento final.

Trazas de los hoyos taladrados que acabamos de mencionar se pueden ver por regla general en piezas terminadas, y es digno de notarse que hoyos similares aparecen en las comisuras de los rostros de figurillas de barro encontradas en los estratos de los Períodos Bajo y Medio de Tres Zapotes.[51] En algunas de las piezas de piedra se taladraron también agujeros en el centro de las cuencas de los ojos, para recibir incrustaciones de pirita u obsidiana. Las incrustaciones todavía se encuentran en algunas pocas figurillas, y en el caso de muchas otras las cuencas no pulidas han sido profundamente cortadas con bordes afilados.[52] Los taladros usados fueron al parecer del tipo macizo y no el hueco o tubular empleado con tanta economía de esfuerzo en otras regiones. Si el tipo de taladro hueco era conocido en La Venta, la evidencia de su uso ha sido borrada en los sucesivos pasos de la talla y terminación de estas piezas. Lo mismo las convenciones decorativas de otras culturas, basadas en el uso del taladro tubular, como ser círculos y arcos incisos, no aparecen en los jades de La Venta.

La incisión o el grabado no fue usado como un procedimiento de lograr el efecto de relieve, sino como una decoración superficial en forma de rostros humanos o felinos cuidadosamente dibujados, glifos, y otras señales que ha podido suponerse que representaban tatuajes o pinturas corporales. La incisión se hacía habitualmente antes de dar el pulimento final a la pieza, pero en algunos la tosca superficie de la incisión indica que fue hecha después[53].

La merecidamente famosa "Kunz Axe" del Museo Americano de Historia Natural (Lám. 4) exigió no sólo gran cantidad de penosa labor a causa de su tamaño, sino también habilidad artística y técnica como para crear esta soberbia figura antropo-zoomórfica en forma de hacha. Está tallada en jadeíta azul-grisáceo

---

[50] MIGUEL COVARRUBIAS: *op. cit.,* p. 158-159
[51] PHILIP DRUCKER: op. *cit.,* p. 212.
[52] *Ibid.,* p. 154, 158-159, 172.
[53] *Ibid.,* p. 172.

y mide 27,2 cm. de altura, tamaño excepcional. La cabeza, aun cuando ligeramente aplanada, está tallada en redondo, los brazos en bajorrelieve, y la parte inferior del cuerpo indicada solamente por líneas apenas incisas. Las líneas decorativas incisas de las orejas, rostro y pies fueron hechas después que la pieza había recibido su pulido final. Hoyos de tres dimensiones diferentes, hechos todos con taladros macizos ligeramente cónicos, pueden verse en la boca, en tanto que las ventanas de la nariz parecen haber sido cortadas con un taladro similar mantenido en forma angular contra la superficie. Las cuencas de los ojos son convexas en el fondo y están suavemente pulidas sin los característicos hoyos taladrados.

La larga figurilla sentada en la figura 13, si bien fue excavada en Uaxactún, no exhibe características mayas. Su altura de más de 26,5 cm., su forma simplificada, y el hecho de que está esculpida en bulto indica su relación con el estilo de La Venta, como también lo manifiestan la forma de la cabeza y los detalles incisos. No obstante, no es totalmente típica, especialmente en la técnica utilizada para formar los ojos y la boca, que no tiene trazas de hoyos taladrados y fueron hechos al parecer con aserrado. Está tallada en una calidad inferior de jade, el tipo usado generalmente para cuentas en La Venta. Aun cuando es probable que no fuera hecha en La Venta, sigue la misma tradición estilística[54]. Si es correcta la creencia de que su estilo, incluso la facilidad técnica que demuestra, se deriva de Olmeca, entonces la talla del jade en tal centro cultural debe de haber logrado un alto nivel antes de que esta pieza fuera tallada y mucho antes de que alcanzara el área maya. Estaba enterrada en un depósito perteneciente al Período Tzacol o Clásico Antiguo (siglos IV al VII de la era cristiana).

[54] *Ibid.,* p. 319

FIG. 12 — *Figurilla primorosa en el estilo olmeca, encontrada en Cerro de las Mesas. Mide 12 cm. de altura. (Museo Nacional, México, D. F.)*

FIG. 13 — *Estatuilla sentada, en estilo olmeca derivado, encontrada en Uaxactún. Mide 26,7 cm. de altura. (Museo de Arqueología, Guatemala)*

La bien conocida estatuilla de jade encontrada en San Andrés Tuxtla en el sur de Vera Cruz, y actualmente en el Museo Nacional de los Estados Unidos, ha sido objeto de considerables controversias porque las "barras y puntos" incisas en ella, si se las interpreta de acuerdo al sistema cronológico de los mayas, correspondería al 162 D. de J. C., lo que haría de esta pieza el jade más antiguo fechado en América. No todos los investigadores aceptan que esta fecha haya sido bien interpretada, ni que la pieza hubiese sido tallada en esa época si la interpretación fuese correcta. No se ajusta a ningún estilo reconocido, aun cuando tiene más trazas de Olmeca que de ningún otro. Es tridimensional, pero la forma de la piedra original fue muy poco alterada excepto en la talla del rostro con su pico de pato. La técnica no es primitiva pues muestra el uso de taladros de diversos tamaños usados perpendicular y angularmente, formas más bien delicadas, e incisiones en curvas

suaves así como líneas rectas. Estos detalles técnicos, no obstante, no excluyen la posibilidad de que la fecha de 162 haya sido leída correctamente, ni que la pieza haya sido hecha en esa época.

Para terminar esta breve consideración sobre unos pocos jades de Mesoamérica elegidos arbitrariamente sobre la base de sus técnicas y posible cronología, puede ser útil resumir ciertos puntos.

1. Comparativamente se ha estudiado poco el jade, si se tiene en cuenta el vasto conjunto de laboriosas pesquisas científicas en cerámica, por ejemplo.

2. Una sorprendente gran cantidad de jades Mesoamericanos de primera categoría se sabe que fueron tallados muy lejos del sitio donde han sido hallados finalmente por arqueólogos, e indudablemente otros de menos mérito fueron llevados de sitio en sitio durante largo tiempo, lo que complica el problema. Un estudio intensivo de este aspecto sería de valor no sólo por sí mismo, sino también por la luz que arrojaría en las relaciones comerciales e influencias culturales.

3. Actualmente el desarrollo y diseminación de las técnicas lapidarias no pueden ser trazados claramente. Es obvio que la invención de procedimientos básicos para trabajar una piedra tan dura y fibrosa como el jade debe buscarse en tallas ejecutadas anteriormente en piedras blandas, y esos verdaderos comienzos arcaicos del arte no han sido hallados.

4. El jade comenzó a ser trabajado competentemente en algún lugar de Mesoamérica en tiempos de las Bajas Culturas Medias, pero formas tan comunes como cuentas, orejeras y hachas no pueden ser identificadas estilísticamente. Solamente cuando comienzan a hacerse objetos más elaborados, mostrando un típico estilo característico de una determinada región o cultura, se puede afirmar que el jade ha sido trabajado allí. La cultura más antigua que haya alcanzado un nivel identificado de técnica y estilo parece haber sido la Olmeca. Una pequeña estatuilla Olmeca de serpentina fue encontrada en Tlatilco, sitio fechado por el método del radio-carbón aproximadamente un milenio y medio antes de comenzar la era cristiana; y pendientes de jade en forma de colmillos de jaguar, característicos

también de dicho estilo, se han encontrado en otros depósitos muy antiguos. No se sabe cuando fueron tallados los más finos jades Olmecas, pero seguramente no ha sido después del Período Clásico, y la evidencia sugiere que puede haber sido mucho antes.

5. En todas las zonas los ejemplos antiguos muestran el conocimiento 'de los procedimientos básicos de aserrado y quebrado, conformación por amolado y con martillos aguzados y cinceles, perforado y pulido. Esto tiende a indicar una diseminación de las técnicas desde una fuente común, en oposición a inventos independientes, aun cuando las varias culturas hayan desarrollado después estilos divergentes. El taladro tubular puede haber sido una adición posterior al equipo del lapidario, y su uso como un primer paso para el moldeado y la decoración ha sido, indudablemente, un desarrollo relativamente posterior.

6. Los jades más antiguos identificados como mayas, pertenecen al siglo IV (a principios del Período Clásico), y los lapidarios mayas alcanzaron el apogeo de su artesanía algunos siglos después en el mismo período. Al finalizar este período apareció un tipo de trabajo estilizado producido casi íntegramente con el taladro tubular. La talla maya del jade era esencialmente un arte bidimensional con complicados dibujos en relieve, más cercano al dibujo y la pintura que a la escultura.

7. El estilo y técnica de la mayoría de los jades oaxaqueños parece haberse derivado de prototipos mayas del último Período Clásico, y no hay certidumbre de un arte lapidario anterior en esa región. Las figurillas mixtecas son de tipo netamente oaxaqueño, pero continúan la misma tradición técnica.

8. La talla del jade no se desarrolló tempranamente en el Valle de México, pero alcanzó un alto nivel de artesanía en el Período Clásico de Teotihuacan y posteriormente bajo los aztecas.

Queda así bien aclarado que en tiempos de la conquista española las técnicas para trabajar esta piedra tan excepcionalmente dura habían alcanzado tan alto nivel de desarrollo en Mesoamérica como en cualquier otra parte del mundo, con una

sola excepción. La rueda no era utilizada en el Nuevo Mundo, y careciendo de este elemental principio de mecánica, la simple rueda de moler, las sierras circulares y los taladros rotativos usados por los lapidarios en China y otras partes, no eran aprovechados aquí. No obstante, los antiguos lapidarios indígenas compensaron con su ardua labor e infinita paciencia lo que les pudo faltar en ayuda mecánica, y las obras maestras que crearon no ceden en nada a ninguna otra, técnica o estéticamente.

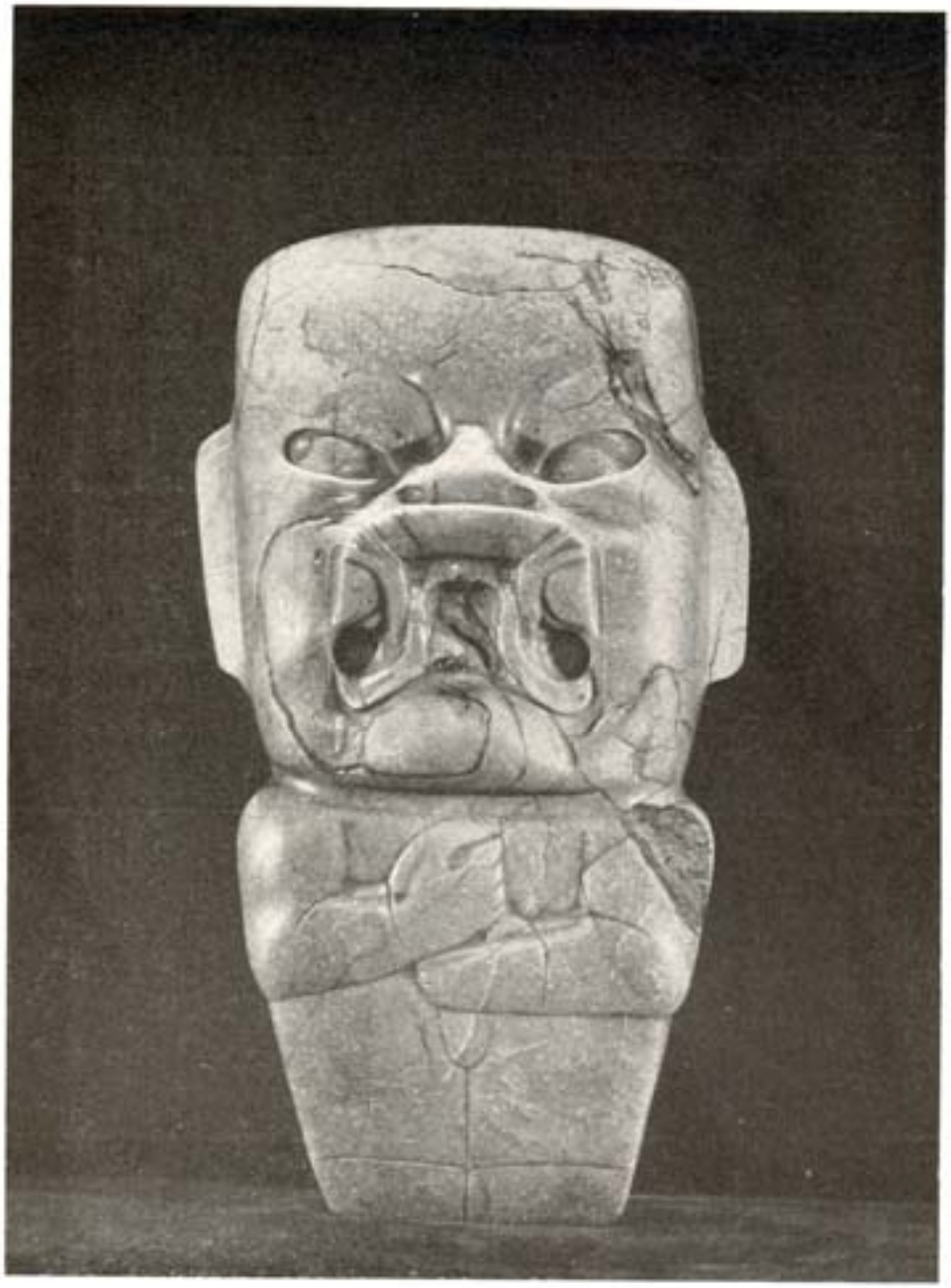
ELIZABETH KENNEDY EASBY.

DUDLEY T. EASBY, JR.

LÁM. I — *Lámina del Códice Mendocino en la cual figuran los glifos de pueblos de las "tierras cálidas" (Nos. 1-18, 19, 56, 60, 61) y las cosas que tributaban a los Aztecas (tomada de Kingsborough:* Antiquities of Mexico, *tomo I, pl. XLVIII). Según el antiguo texto explicativo (tomo V, pág. 82), Nos. 34, 35, 36 y 37 son "Cuatro sardas de chalchituitl"; Nos. 38, 39 y 40, "Tres piezas de chalchihuitl piedras ricas"; y Nos. 41, 42 y 43, "Tres sartas de chalchihuitl piedras ricas". Entre las otras riquezas figuran Nº 26 "Una rodela de oro desta echura"; Nº 30 "Una diadema de oro desta echura"; Nº 31 "Un apretador de oro para la cabeza, de ancho de una mano, y grueso de un pergamino"; Nº 32 y Nº 33 "Una sarta de cuentas de oro"; y Nº 45 "Veinte piedras de beçotes de cristal con su matiz de azul, y engaste de oro".*

LÁM. 2 — *Figurilla mixteca encontrada en un montículo cerca de la ciudad de Oxaca. Mide 7 cm. de altura. (Fotografía del Metropolitan Museum of Art., New York.)*

LÁM. 3 — *Estatuilla de un dios azteca, vista de frente y de atrás. Actualmente en el Museo Etnográfico de Stuttgart, es probable que fuera una parte del botín enviado a Carlos V por Cortés. Mide 29,7 cm. de altura. (Seler).*



LÁM. 1 — *Hacha "olmeca" de Kanz, encontrada cerca de Orizaba en 1869. Mide 27,2 cms. de altura (Fotografía del American Museum of Natural History, New York).*

# UNA JOYA DE ARTE DESCONOCIDA
# EL SANTUARIO DE TEPALCINGO

La riqueza artística de México es tan copiosa que todavía, a pesar de lo mucho que se ha trabajado, se siguen descubriendo nuevos tesoros. Uno de los monumentos recientemente estudiados, y que era poco menos que desconocido, es el Santuario de Tepalcingo en el Estado de Morelos.

Tepalcingo es un pueblo muy pintoresco, de una temperatura cálida, un poco más elevada que la de Cuernavaca, pero agradable al viajero.

El Santuario tiene la advocación del Señor de las Tres Caídas y en la actualidad ha sido convertido en Parroquia, despojando de esa categoría a la antigua parroquia de San Martín que todavía existe en el lugar. Dista éste 134 kilómetros de México, por la carretera que conduce a Oaxaca y el viaje se realiza cómodamente desde la Capital en dos horas.

Una visita a Tepalcingo es de enorme interés porque no es simple- mente un nuevo monumento el que estudiamos, sino una de las creaciones más extraordinarias que haya producido el barroco en Nueva España. A la llegada vemos, desde luego, un inmenso atrio, sombreado en parte por un gran árbol de ceiba que produce una penumbra que oscurece un tanto el imafronte del templo; pero una vez que hemos contemplado éste, se despiertan en nosotros las más extrañas sensaciones de asombro, rayano en estupefacción: nos encontramos frente a una fachada totalmente cubierta de relieves, con un criterio arquitectónico diverso en absoluto de todo lo que conocemos. El exotismo que presenta toda obra barroca, aquí se ve exaltado por un fervor a la vez religioso que ingenuo. Es una muchedumbre de figuras, desde Adán y Eva hasta el Martirio del Gólgota, con todos los personajes bíblicos que intervinieron en ese drama divino, bien con su presencia, bien con su espíritu.

Estamos acostumbrados en el barroco mexicano a encontrar este mundo de figuras en los interiores de los templos; recuérdese sin ir más lejos la Capilla del Rosario de Puebla y el templo de Santa María Tonantzintla.

En España los enormes retablos góticos con series de figuras armoniosamente dispuestas como páginas de un libro eterno enseñan a los fieles la Sagrada Escritura. Pero eso en un exterior, trabajado en argamasa por manos indígenas que copiaban quién sabe qué dibujo o grabados, es algo verdaderamente insólito. Así como Ruskin nos habla de la *Biblia de Amiens,* así podríamos referirnos a un gran capítulo de la Biblia esculpido en esta fachada.

La enorme ceiba del atrio impide captar una fotografía del conjunto; sólo detalles podemos ofrecer, contentándonos con una descripción que no pretende agotar la iconografía del imafronte sino marcar únicamente sus líneas generales y las figuras más representativas. Los basamentos de las torres encuadran la fachada que no presenta una superficie uniforme sino que se quiebra como un biombo, dando a la planta un aspecto de trapecio, cuyo fondo es mucho mayor que los lados. Se constituyen así dos cuerpos y un remate separados por cornisas que siguen las entrantes y salientes de la estructura. El primer cuerpo está limitado por dos enormes columnas adosadas que no pertenecen a ningún orden; su frente es más bien abalaustrado pero está cubierto de ornatos vegetales, de símbolos y una figura de Evangelista parece sostener el capitel. El arco de la puerta es de medio punto *y* descansa sobre pilastras en cuyas importas se encuentran reposando cómodamente las figuras de Adán y Eva. La rosca del arco presenta una danza de querubines y la clave es una especie de escudo con el Divino Rostro, cuyo lambrequín es sostenido por ángeles de cuerpo entero que ocupan totalmente las enjutas. La puerta está flanqueada por otras dos columnas con sus Evangelistas respectivos, no menos fabulosas, y en espacio oblicuo del primer cuerpo, abajo, San Pedro de un lado y San Pablo del otro y arriba figuras de santos en encasamento con arquillos de medio punto. Los símbolos de la Pasión se acomodan donde pueden: los clavos en la clave, naturalmente; la escalera y la caña con la esponja junto al ángulo de la

fachada, y así todo.

El primer cuerpo está separado del superior por un entablamento cuyo arquitrabe, lo mismo que la cornisa, es en extremo angosto, en tanto que en el friso, muy ancho, se ven alineados los Apóstoles con Cristo que sostiene la Hostia, en el centro.

El segundo cuerpo descansa en un ático formado por esbeltas pilastrillas entre las que se ven unas a modo de celosías caladas que recuerdan los ataurique moros. En las partes angulares, águilas bicéfalas en claro anacronismo. Sobre el ático se derrama la fantasía aún más caprichosa: a los lados de la ventana rectangular con capialzado en fragmento de concha, dos soportes, que no columnas, parecen imitar dos serpientes enroscadas una en otra, con capiteles aislados cada una. En las caras oblicuas las estatuas de Cristo coronado de espinas y atado a la columna, en nichos un poco más profundos que los de abajo.

El remate se apoya en una complicada cornisa que sigue las tortuosidades del perfil que forman entrantes y salientes, y se ve limitado por un moldurón que arranca de las extremidades como frontón roto, sube después y forma ángulo en curva para cobijar otras dos figuras y termina adoptando una forma de elipse. En el espacio plano se alza el Calvario: Cristo Crucificado, la Virgen y San Juan y, en los extremos, los dos ladrones. Cada figura sobre su peana, como en un altar. Arriba el Padre Eterno, de medio cuerpo, preside el Juicio Final. El reloj que marca los instantes de nuestra vida y la eternidad de esta obra es moderno; afortunadamente, casi no se le distingue.

La obra data del siglo XVIII y en el interior hay un cuadro relativo a la construcción del templo, por el cual nos enteramos que la Cofradía que le dio origen fue fundada el 5 de marzo de 1681; probablemente se construyó entonces un modesto templo. El actual monumento fue comenzado el 26 de febrero de 1759 y concluido el 22 de febrero de 1782. La gran fachada debe datar de una fecha cercana a esta última.

Como ha podido notarse por la descripción, no es posible clasificar en ningún

compartimento de nuestro casillero barroco el estilo de esta obra. Es exótica en grado superlativo; a veces se antoja un imposible reflejo del arte hindú; otras recordamos los interiores moriscos, pero éstos resultan demasiado eurítmicos junto a esta creación. Debemos ver en ella la obra de una fe exaltada, como decíamos, que supo trasmitir a las manos indígenas que la tallaron, cierto paroxismo rayano en la locura.

Cuando hemos estudiado a nuestro sabor la magnífica fachada barroca penetramos al templo para conocer su interior. Presenta el Santuario una planta de cruz latina de proporciones airosas; grandes arcos de descarga flanquean los muros en el interior, y albergan pinturas al óleo en telas que han perdido sus bastidores y se ven así adheridas al muro. Alguna de ellas está fechada en 1794. Son de tonos sombríos y representan escenas de la Pasión. En los brazos del crucero se ven retablos pintados en el muro, imitando sus tallas barrocas. La cúpula es octogonal, por patios, sin tambor, con lucarnas que se abren ricamente adornadas en el interior.

El altar mayor es del siglo XIX, con ciprés bastante esbelto y todo él de unas buenas proporciones que apaciguan el ánimo, que nos vuelven la tranquilidad y suavizan la tensión de nuestros nervios, aliviándonos del choque terrible que antes hemos sufrido, del desquiciamiento que en nuestro espíritu ha causado la contemplación de la fachada del Santuario.

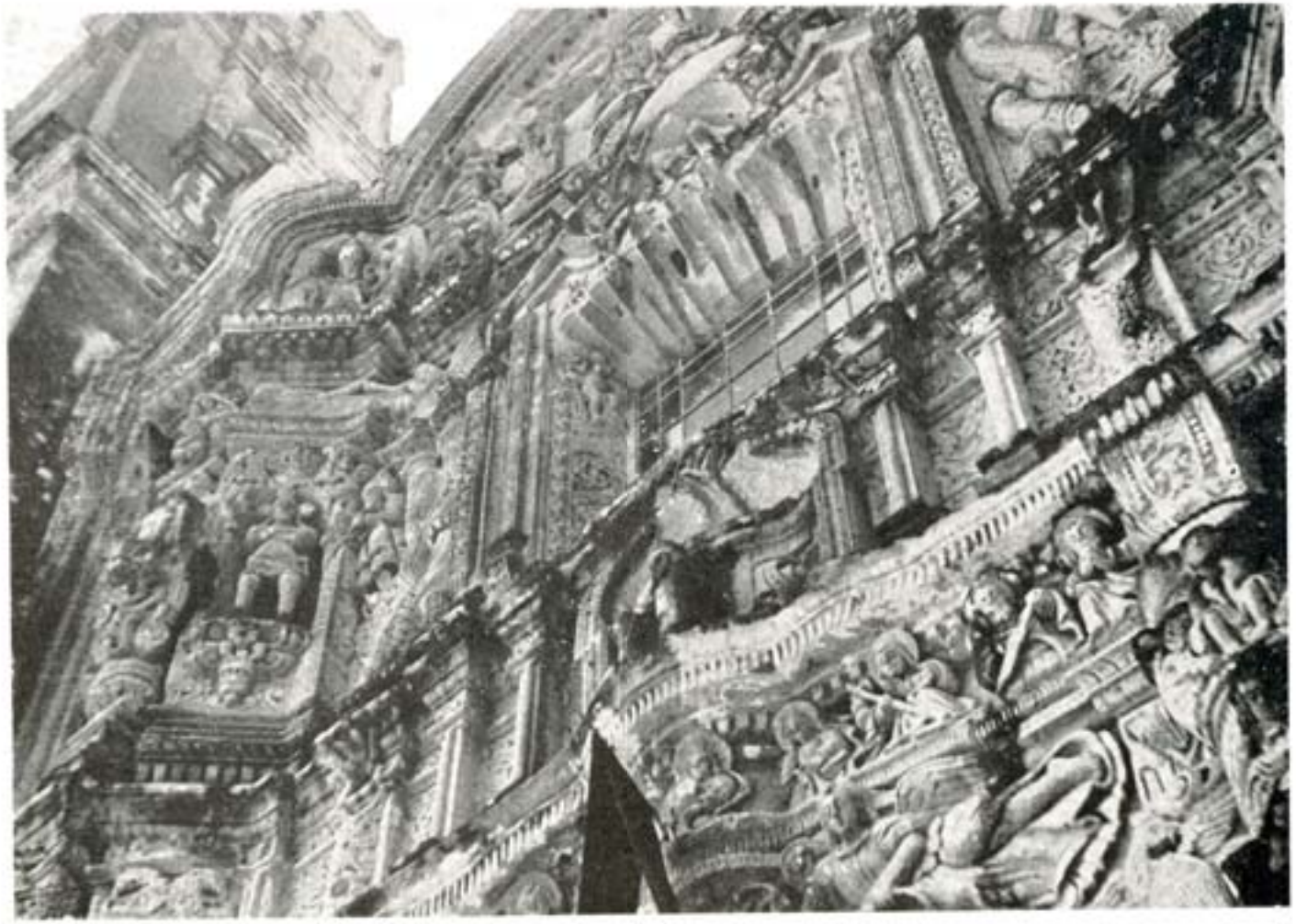
MANUEL TOUSSAINT.
Universidad de México

*Santuario de Tepalcingo, Mor. (México). Detalle de la fachada.*

Fot. M. T.

*Santuario de Tepalcingo, Mor. (México). Detalle de la fachada.*

Foto De la Maza. Archivo D. M. C.



*Santuario de Tepalcingo, Mor. (México). Detalle de la fachada.*

Archivo D. M. C.

Foto De La Mata.

*Santuario de Tepalcingo, Mor. (México). Detalle de la fachada.*

Archivo D. M. C. Foto De la Maza.

# LAS CAPILLAS ABIERTAS AMERICANAS Y SUS ANTECEDENTES EN EL OCCIDENTE CRISTIANO

## I

NUESTRO[1] conocimiento de la arquitectura cristiana está enriqueciéndose, en estos últimos años, con el descubrimiento de una serie de tipos de iglesia olvidados que, en el proceso de la historia, fueron o eliminados o relegados a un puesto de mera importancia regional, según pedían las necesidades del culto. A este respecto, resultan particularmente interesantes para el americanista aquellos edificios que, de una u otra manera, permitían el culto al aire libre, es decir, que acomodaban a los feligreses o a una parte de ellos bajo cielo abierto. En efecto, las observaciones que siguen a continuación, nos permitirán establecer una tradición litúrgica, mejor diría, una tradición de emergencia que desde la época paleocristiana, y a través de la Edad Media, se proyecta al Nuevo Mundo donde, en las capillas abiertas de México, alcanza realizaciones arquitectónicas de gran originalidad.

Las capillas abiertas de Nueva España, bautizadas así por Manuel Toussaint[2] fueron clasificadas por García Granados[3] según su ubicación en el cuerpo del convento, como capillas de planta alta, intermedia y baja respectivamente, y por Kubler [4], según el tipo de arquitectura, como: 19, capillas provisionales sin paredes laterales; 29, capillas reducidas al mero presbiterio (Lam. 1); y 39, iglesias de presbiterio y nave que se distinguen de la iglesia normal por el solo hecho de estar abiertas en la parte superior de la fachada para dar cabida a una capilla (Lam. 2) .

Ahora bien, los tres tipos señalados por Kubler ocurren ya en el repertorio de la época paleocristiana. Hasta ahora, tal origen paleocristiano se había aceptado

---

[1] Por valiosas indicaciones, estoy agradecido a los colegas profesores Kenneth J. Conant, Richard Krautheimer, Meyer Schapiro y Martín Weinberger.

[2] MANUEL TOUSSAINT: *Iglesias de México,* t. VI, México, 1927, p. 16.

[3] RAFAEL GARCÍA GRANADOS: *Capillas abiertas,* Col. Anahuac de Arte Mexicano, vol. 21, 1948, p. 3; prefiero, para nuestro fin, esta clasificación sucinta a la más detallada del estudio original del mismo autor: *Capillas de indios en Nueva España,* en "Archivo Español de Arte *y* Arqueología". XXXI, 1935, pp. I squ.

[4] DORCE KUBLER: *Mexican architecture of the sixteenth century,* Yale University, 1948, t. II, p. 325.

únicamente para los atrios. Si bien tanto la capilla abierta como el atrio pudieron simplemente explicarse por la necesidad práctica de acomodar a enormes masas de conversos[5] en efecto, con algunas excepciones [6] , la edificación de capillas abiertas se reduce en Nueva España a los años de 1540-1580 [7] y cesa una vez que están construidas las grandes iglesias cabe señalar que esa situación de emergencia tuvo como resultado el resucitar o mejor dicho continuar en el Nuevo Mundo, una específica tradición arquitectónica.

En la arquitectura en tierras nuevas, la transmisión consciente o inconsciente de valores y significados adheridos a determinadas formas suele pesar más que consideraciones estéticas[8]. Copias de monumentos particularmente venerados como el Santo Sepulcro o la Basílica de San Pedro (para limitarnos a la arquitectura religiosa) se conocieron durante toda la Edad Media. Luego, cuando el Renacimiento italiano vuelve a los orígenes, inspirándose en el arte de la antigüedad clásica, las corrientes cristianas buscan las fuentes de una legítima tradición cristiana. Así, en la Roma papal del último tercio del siglo XV, los arquitectos de Sixto IV y de Inocencio VIII restauran en "estilo apostólico" el grupo de iglesias del tipo de Santa Cecilia, San Marcos, los Santos Apóstoles, es decir que vuelven a lo que ellos consideran un auténtico estilo paleocristiano.[9]

Mientras tanto, en América las órdenes mendicantes profesan una clara conciencia de su papel apostólico.[10] A veces, como en México o en la misión inicial del Perú, tal estado se subraya por el número mismo de doce evangelizadores. Un agustino, Fray Gerónimo Román, apoyado en las indicaciones acerca de las

---

[5] Consta, sin embargo, que la equiparación de los conversos del Nuevo Mundo con los de la Iglesia primitiva no es del todo correcta, ya que los neófitos americanos no fueron considerados como catecúmenos, cf. ROBERT RICARD: *La conquéte spirituelle du Mexique,* Paris, 1933, p. 103.

[6] p. e. Tzintzuntzan, cf. TOUSSAINT: *Patzcuaro,* México, 1942, pp. 204 squ.

[7] GARCÍA GRANADOS: 10C. Cit., p. 10, KUBLER: op. cit., p. 322 squ. *ibid. los* testimonios de la época que consideran tales capillas como provisionales; cf. abajo acerca de las demás provincias del antiguo imperio español.

[8] KRAUTHEIMER: *Introduction to an inconography of medieval architecture,* Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, V, London, 1942; GÜNTER BANDMANN: *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungstrager,* Berlín, 1952.

[9] KRAUTHEIMER: *San Pietro in Vincoli and the tripartite transep in the early Christian Basilica,* Proceedings of the American Philosophical Society, 84, 1941, pp. 364-365.

[10] Para la sensación de vivir una "Nueva The baida" que tuvieron los dominicos en Santo Domingo, cf. BARTOLOMÉ DE LAS CASAS: *Historia de las Indias,* lib. ii, cap. 54; PALM: *España ante la realidad del Nuevo Mundo,* Cuadernos Americanos, México, 1948. N9 3; para los doce franciscanos de Fray Martín de Valencia, en la misión de México, cf. los materiales en KUBLER: *op. cit.* p. 8; para Perú, cf. JOSE MARIA VARGAS: *La conquista espiritual del Perú,* Quito, 1936.

primeras iglesias contenidas en las Constituciones Apostólicas, consideradas entonces como preconstantinas, se refiere a las iglesias mexicanas de una nave como tipo de la iglesia de los primeros tiempos del cristianismo.[11] Por lo demás, en cuanto a los atrios se refiere, será oportuno recordar que al tiempo de la evangelización del Nuevo Mundo, en la capital del cristianismo aún existía el. atrio de la Basílica del Príncipe de los Apóstoles, ejerciendo una influencia directa sobre todo constructor cristiano que quería inspirarse en la arquitectura apostólica.[12]

## 1

Si pasamos ahora a estudiar los antecedentes de la capilla abierta, encontramos que, al lado de la clásica combinación de atrio y basílica, la época paleocristiana ha creado otros tipos arquitectónicos para el culto al aire libre, como, por ejemplo, la *basílica discoperta,* tal como la conocemos hoy gracias a las excavaciones de Dyggve en Yugoslavia.[13] (Lam. 4). La iglesia sepulcral de Marusinac, del siglo y, al igual que, por ejemplo, la famosa iglesia de Abraham en Hebron descripta en el siglo VII como iglesia *sin techo,* evidentemente corresponde al tipo de la capilla reducida al presbiterio. Si bien ambos monumentos pertenecen a la misma categoría de las iglesias sepulcrales, no habrá que olvidar que precisamente la integración del sepulcro en el edificio eclesiástico es una de las raíces profundas de la iglesia cristiana[14]. Por lo demás, los fines específicos de la *basílica discoperta* aparecen en una luz particular cuando se advierte que ella no hace sino continuar un tipo arquitectónico creado por el ceremonial imperial, es decir, la basílica sin techo (hipetral) en cuyo fondo, bajo un frontispicio glorificador, se reverencia al Emperador en su trono. El ejemplo más conocido de esa *basílica hipetral* lo

---

[11] *Repúblicas del Mundo,* 2ª ed. Salamanca, 1595, vol. II, lib. IV, cap. 1 citado según KUBLER: *op. cit.,* t. II, p. 240.

[12] Quizás esto sea más decisivo que la influencia que pueden haber ejercido los patios de antiguas mezquitas transformadas en iglesias, como las de Córdoba y Sevilla.

[13] EJNAR DYGGVE: *Basilica discoperta. Un Nouveau Type d'édifice cultural paléochrétien,* Atti del IV Congreso Internazionale di Archeologia Cristiana, Roma, 1940, t. I, p. 415 squ. El término para este tipo de edificio se ha prestado a los *Itineraria Hierosolymitana.*

[14] ANDRÉ GRABAR: *Martyrium. Recherches sur le tulle des reliques et fart chrétien antique,* París, 1943-1946.

constituye el famoso peristilo del Palacio de Spalato. [15](Lam. 3). La aplicación de tal fórmula imperial de majestad en el nuevo culto revela otra de las facetas del cristianismo triunfador[16].

## 2

La solución opuesta a la basílica sin techo constituye la iglesia sin paredes laterales. Esta vez, los ejemplos se ofrecen entre las iglesias paleocristianas de la misma metrópoli romana. Últimamente se ha constatado que la casa *(titulus)* perteneciente al tercer cuarto del siglo in, que se encuentra debajo de la primera basílica de San Clemente, es una *sala de culto con anchas aberturas en ambos flancos.*[17] Aunque, en este caso específico, no esté aclarado si el origen de tal disposición se deba a paganos o a cristianos, no se trata de un ejemplo único entre las basílicas cristianas de Roma, ya que un arreglo semejante existió en San Crisógono (Lám. 5). Al igual que la sala de culto debajo de San Clemente, la iglesia de San Crisógono consiste en una única nave, cuyas paredes laterales fueron perforadas a mediados del siglo IV y quedaron en tal estado hasta mediados del siglo mí, cuando la iglesia fue abandonada[18]. Mientras tanto, otro tipo de iglesia abierta perduró, al parecer hasta el siglo XVI, en la basílica romana de Santa Cruz de Jerusalén [19]. Según el testimonio de Eusebio[20], quien describe tales aberturas laterales en la basílica de Tiro en Asia Menor, se trata de un arreglo especial del edificio eclesiástico para admitir a los catecúmenos a ciertas partes del servicio religioso.

Posiblemente pertenezca a una época poco posterior una curiosa iglesia siciliana, Santa María della Pinta en Palermo, demolida a mediados del siglo XVII

---

[15] Cf. la magnífica interpretación de DYGGVE: *Ravennatum palatium sacrum. La basilica ipetrale per ceremonie. Studi sull'architettura dei palazzi della tarda antichità,* Kopenhagen, 1941.

[16] En el cercano Oriente, el *Liwan de* los palacios sasanidas y de la primera arquitectura muslímica continúa esa creación ceremonial del Imperio Romano en la arquitectura secular, cf. F. OELMANN: *Hilani and Liwanhaus,* Bonner Jahrbücher, 127, 1922, pp. 191 squ.

[17] KRAUTHEIMER: *Corpus basilicarum cristianarum Romae,* Città del Vaticano, 1937,p. 134.

[18] KRAUTHEIMER: Corpus, pp. 162 squ.

[19] KRAUTHEIMER : Corpus, p. 163.

[20] *Hist. Eccl., X, apud* KRAUTHEIMER: Corpus..., p. 134.

durante la construcción de los baluartes del Palacio Real de la capital siciliana.[21] Esta iglesia, mencionada en tiempos de los normandos a causa de una donación de Roger, según la tradición local sería, sin embargo, una fundación de Belisario, el año 535. Su singular construcción alcanzó una fama tal en el Renacimiento que provocó al poeta macarrónico Teofilo Folengo, el componer una especie de auto *L' Atto della Pinta* para ser representado en ella. El historiógrafo de Palermo la describe en 1650, al tiempo de su demolición, como *modelo... no ordinario; es decir, la nave principal y las laterales no estaban cerradas por paredes, como en las iglesias latinas, más a la manera de los templos paganos estaban completamente abiertas al cielo... La iglesia constituía una T latina mayúscula... Al lado de las columnas de cada nave lateral había un amplio cementerio al aire libre... rodeado de una alta pared*[22] (fig. 1).

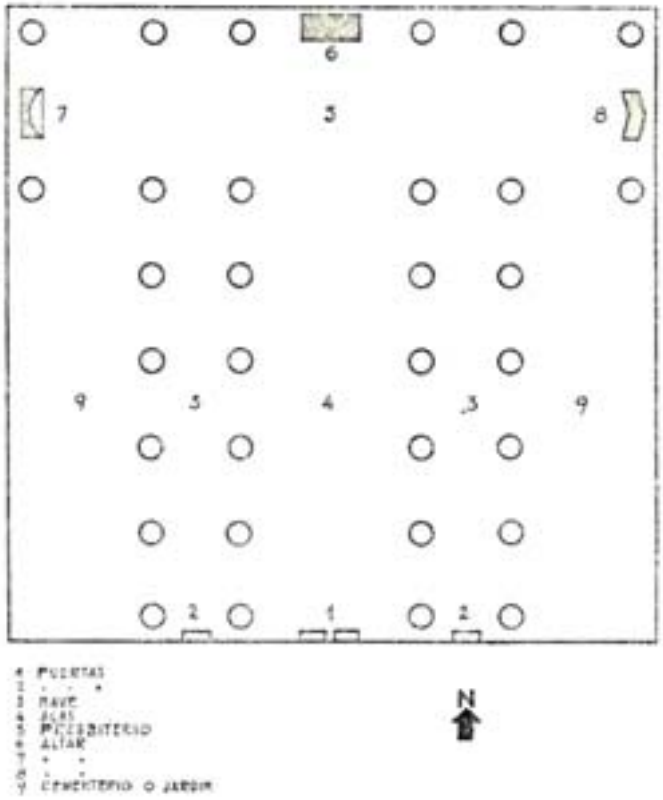



Fig. 1 — *Santa María de la Pinta, Palermo. Estado 535 (?) — 1649, según Pace.*

[21] BIAGIO PACE: *La chiesa di Santa María della Pinta a Palermo, Atti della Pontificia* Accademia Romana di Archeologia, serie III, Rendiconti, vols XXIII-XXIV, Cita del Vaticano, 1950, pp. 291 squ.
[22] A. INVEGES: *Annali della felice città di Palermo, II. Palermo sacra,* Palermo, 1650, p. 425, *apud* Pace: *op. cit.*

He aquí, pues, en los dominios europeos de la Corona española, una iglesia que representa el tipo sin paredes laterales aún en el siglo XVII, unos cien años después de que a este tipo arquitectónico le diera nueva vida, en tierra firme de América, la gran empresa misionera. Una vez descartado el error humanista de que se tratara de un templo griego adaptado al culto cristiano, el hecho de que en los alrededores de Siracusa pudieron encontrarse dos ejemplos más de iglesias bizantinas[23] con los flancos abiertos (si bien faltos de crucero) hace pensar que la iglesia palermitana constituye un tipo del cual efectivamente se han conservado variantes en otras partes del orbe cristiano.

El tipo de la iglesia en forma de T, flanqueada por sendas galerías laterales que parten de los brazos de la T, y precedida por un narthex, aparece en el siglo y tanto en Carintia [24] como en la famosa iglesia inferior de San Abbondio en Como [25], y luego, en el siglo VII, en Inglaterra (en Silchester y en varias iglesias de Kent) [26], sin que, en cada caso, el estado de .las iglesias permita determinar si las galerías laterales (a veces muy estrechas, como en el caso de Carintia) efectivamente comunicaban con una iglesia abierta en los flancos. España conserva entre sus iglesias visigodas el bien conocido ejemplo de San Juan de Baños en Palencia [27](fig. 2), mientras en las iglesias visigodas del sur del país son frecuentes los pórticos que acompañan la nave en toda su longitud. A diferencia de los ejemplos de Inglaterra y de Carintia, tales pórticos a veces tienen la misma dimensión que la iglesia.[28] En un testimonio de la época, un tal pórtico de Evora es mencionado expresamente como *iglesia para los catecúmenos.* El tipo perdura en epoca bastante posterior (1050) en el pórtico lateral de San Miguel de Escalada[29] (Lima. 6).

---

[23] S. Foca di Priolo y S. Pietro di Ortigia, ambas del siglo v cf. PAOLO ORSI: *Sicilia bizantina,* Tivoli, 1942, I, p. 51; PACE: *op. cit.,* pp. 296-98.

[24] RUDOLF EGGER: *Frühchristliche Kirchenbauten im südlichen Noricum,* Sonderschriften des oesterreichischen arohaelogischen Instituts in Wien, IX, Viena, 1916, reproduce la iglesia de Sankt Peter im Holz, pp. 39 squ.

[25] CAMILLO BORRO: *Architettura del medio evo in Italia,* Milano, 1880, fig. 3.

[26] A. W. CLAPHAM: English Romanesque architecture before the Conquest, Oxford,. 1930, pp. 13-22.

[27] VICENTE LAMPÉREZ Y ROMEA: *Historia de la arquitectura cristiana española en la edad media,* Barcelona, 1930, t. I, p.171.

[28] HELMUT SCHLUNK: *Arte visigodo,* en Ars Hispaniae, t. II, Madrid, 1947, p. 273 y 881.

[29] LAMPEREZ: *op. cit.,* p. 240, ya apunta tal función del pórtico *puesto que no fattaban mahometanos y judíos conversos.* M. GÓMEZ MORENO: *Iglesias mozárabes,* Madrid,1919, p. 154, subraya el hecho de que la fragilidad de tales anexos hacían fácil su desaparición; cf. también la serie de pórticos de San Salvador de Valdediós y ejemplos semejantes en Segovia y tierra soriana, tratados *ibid.*

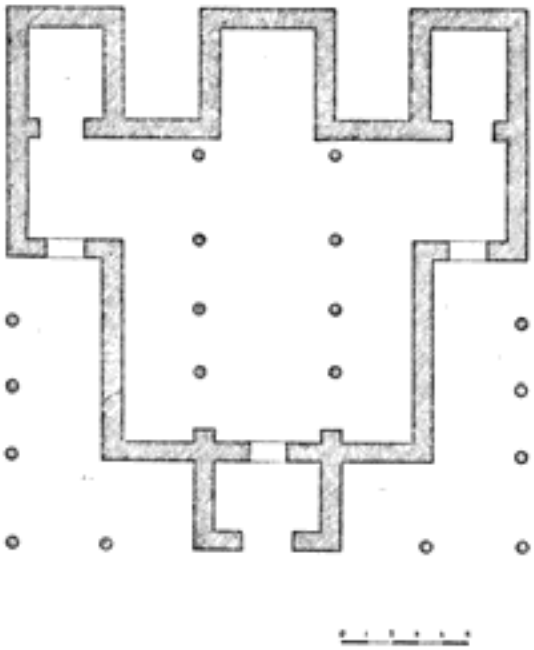


FIG. 2 — *San Juan de Baños, Palencia; siglo* VII. *Según Lampérez.*

Por fin, incluso la arquitectura no cristiana de tierras de España tuvo su influencia en el desarrollo de la capilla abierta. La mezquita, abierta sobre el patio, vuelve a repercutir en capillas de indios como la de Cholula, cuyo franco mudejarismo constituye una de las sorpresas mayores de México. También se ha querido derivar las capillas abiertas de los *allá y salía* en las ciudades hispano-musulmanas [30].

## II

Aparte el hecho que Santa Cruz de Roma y la Pinta de Palermo existieron como iglesias abiertas hasta el siglo XVI y XVII respectivamente, ¿cuál fue la contribución de la propia Edad Media a esa tradición de los primeros siglos del cristianismo?

[30] LEOPOLDO TORRES BALSAS: en Al-Andaluz, Madrid y Granada, 1948, pp. 167 squ.; cf. la reseña de FRANCISCO DE LA MAZA: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1949, 17, pp. 88-89.

# 1

Acaso el ejemplo más llamativo sea el de la Capella di Piazza de Siena [31] En este caso, se trata de una capilla, adosada a un edificio secular, el Palazzo Pubblico, y edificada en el tercer cuarto del siglo XVI (1352-1376) a raíz de la peste de 1348, que tan profundamente sacudió a la Toscana y I cuyo recuerdo perdura en el Decameron, donde sirve de fondo trágico a los sucesos amorosos. El aspecto primitivo de la capilla sienesa, techada con un techo de madera a cuatro aguas, se ha conservado en un cuadro de Sano di Pietro (1406-1481), hoy en la sala capitular de la Catedral de Siena (Lám. 7). La construcción está claramente inspirada en un tabernáculo que, en este caso, se ha colocado bajo el cielo (Lám. 8), y al cual la maravillosa concha de la plaza le sirve de "iglesia", revelando en forma singular el carácter de salón de las plazas italianas. El aspecto actual de la capilla (Lám. 9), con su ático renacentista se debe a transformaciones ejecutadas en el *quattrocento* por Antonio Federighi. Montaigne, en su Journal du Voyage en Italie nos ha transmitido una detallada descripción de la manera cómo se celebró la misa en ese lugar: *La place de Sienne est la plus belle qu'on voie dans aucune ville d'Italie. On y dit toujours la messe en public á un autel vers lequel les maisons et les boutiques sont tournées de facon que le peuple et les artisans peuvent l'entendre sans quitter leur travail ni sortir de leur place. Au moment de l'élévation on sonne une trompetee pour avertir le public*[32].

He aquí un caso perfecto de capilla abierta que, nacida espontáneamente en un momento de emergencia, logra transformarse en una construcción definitiva. Es característico de un espíritu profundamente imbuido en la religión lo que hoy acaso pudiera interpretarse como señal de irreverencia: los artesanos no dejan sus tiendas sino que escuchan la misa en su propio lugar de trabajo.

A la misma epidemia que azotó la Toscana se debe también una iglesia abierta del tipo sin paredes laterales: Or San Michele en Florencia. Una parte de las

---

[31] PALM: *Capilla abierta y misa al aire libre,* Actas del Congreso Científico Mexicano celebrado en ocasión del IV Centenario de la Universidad Nacional Autónoma de México. En las cajas.
[32] ed. EMOND PILON: París, 1932, p. 283.

copiosas donaciones votivas ofrecidas con motivo de esa terrible peste, sirvió para erigir un altar definitivo a la Virgen, venerada desde antiguo en una pilastra de la logia de los mercaderes de granos. Fué así que se encargó a Orcagna el famoso tabernáculo para la nueva logia empezada en 1336-37, en lugar de otra quemada a principios de ese siglo. Antes de lograr su aspecto actual, Or San Michele se presentó, pues, durante casi cuarenta años, como un pórtico abierto, debajo de los dos pisos imponentes de la bolsa de granos. Solo en 1378, a raíz de haberse elegido a la Virgen como patrona especial de la Toscana, se cerraron las paredes para dotar al santuario de mayor lujo. Entonces se transformaron en tabernáculos los espacios entre los apoyos, quedando dañado para siempre, de tal manera, el tabernáculo de Orcagna concebido para el pórtico abierto [33].

Ambas formas, tanto la iglesia descubierta como la iglesia sin paredes, persisten, pues, en la Baja Edad Media[34].

## 2

El tercer tipo que ubica la capilla abierta en lo alto de la misma fachada de la iglesia o en un plano intermedio al lado del imafronte, tiene distintas raíces en la arquitectura cristiana de la Edad Media.

En el *Westwerk* de muchas de las iglesias de la época carolingia suele existir un balcón que aparece en tierras del imperio de Carlomagno, desde Aquisgrán hasta Asturias (San Miguel de Liño).[35] Es el balcón donde se muestra la *sacra majestad* del Emperador, amparado (como en Aquisgrán o en Tréveris) por el gran nicho imperial que en la arquitectura de los palacios romanos señalaba el lugar del señor del orbe.[36] La iglesia particular del Emperador, antepuesta a la fachada del edificio

---

[33] CARL FREY: *Die Loggia dei Lanzi zu Florenz,* Berlín, 1885, p. 60; WALTER y ELISABETH PAATZ: *Die Kirchen von Florenz,* Frankfurt, 1940; t. I, p. 417, an. 4

[34] Entiendo que la tradición de las capillas abiertas se ha conservado hasta nuestra siglo en el Böhmer Wald, esto es, en las montañas de la frontera entre Baviera y Checoslovaquia.

[35] BANDMANN: *op. cit.,* p. 208; SCHLUNK: *op. cit.,* pp. 360-365.

[36] BANDMANN: *op. cit.,* p. 107. Acerca de este balcón y de su derivación de los *solaria y attica, cf.* RUDOLF SCHULTZE: *Das römische Stadttor in der Kirchlichen Baukunst des. Mittelalters,* Bonner Jahrbücher, 1917, pp. 17 squ.

eclesiástico y, en efecto, es ésta la interpretación que hay que dar a los *Westwerke* de las iglesias carolingias y otonianas [37] en el fondo ya preludia la rivalidad entre Imperio y Papado que había de ser el motivo más apasionado de la Edad Media.

Por su parte, la Iglesia ha incorporado al ceremonial papal este antiguo acto de la epifanía imperial perfeccionado por Bizancio. En ocasiones solemnes, el Vicario de Cristo se muestra en su balcón, impartiendo la bendición urbi el orbi. Antes del exilio de Avignon, tal ceremonia tuvo lugar en la logia del palacio de Letrán (Lám.10). Con la vuelta de los Papas a Roma, una nueva logia surgió ante el atrio de la antigua basílica de San Pedro, donde existió hasta principios del siglo XVII cuando fue demolida y sustituida en su función por la monumental logia de Maderna en la fachada del templo actual. Es característico para el origen de la logia de bendición que, en todos los casos, no formara parte de la iglesia sino que fuera accesible desde el palacio papal. (Un ejemplo particularmente instructivo a este respecto, lo ofrece la logia papal de Viterbo). Luego, a ejemplo de San Pedro, las postrimerías del Barroco romano añaden las logias de bendición a las fachadas de Santa María la Mayor y de San Juan en Letrán.

Sin embargo, la logia ni es privativa del ceremonial papal ni limitada a las grandes iglesias patriarcales de la ciudad eterna. Recordaremos, ante todo, el balcón típico de las fachadas catedralicias de la época románica en la Lombardía y en la Emilia (por ejemplo en Piacenza y Módena), al parecer ideadas para que el obispo impartiera la bendición a los fieles congregados ante su iglesia. Otras iglesias, como por ejemplo, San Flaviano en Montefiaschone, se sirven de tales galerías para que desde allí se muestren las reliquias.

La exposición pública de las reliquias forma parte de la tendencia demostrativa de la Edad Media, y corresponde íntimamente al deseo cada vez más acentuado de ver los objetos del culto y de seguir con los ojos la acción sagrada, anhelo que originó instituciones litúrgicas como la elevación del cáliz en la misa, que es

[37] ULRICH STUTZ: *Die Eigenkirche als Element des mittelalterlich-germanischen Kirchenrechts,* Berlín, 1895. Por lo demás, los *Westwerke* y las *galileas* sirvieron para celebrar sínodos, lo mismo que para concentraciones gremiales, además de bautismos y primeras comuniones, anticipando, de este modo, la función variada que, en las Indias, *se* dib a las porterías de los conventos. Para las funciones del *Westwerk* cf. WILHELM EFFMANN: *Die karolingisch-ottonischen Bauten zu Werden,* Strasburgo, 1899, Alois Fuchs: Karolingische *Westwerke,* Paderborn, 1929; y BANDMANN: *Op. cit.,* p. 208.

responsable por la introducción de las grandes custodias procesionales[38]. En algunas iglesias románicas como en San Servacio en Maastricht, la galería de arquillos de estilo lombardo sirvió ocasionalmente para la exhibición de reliquias[39]. La Baja Edad Media crea anexos especiales como el famoso púlpito de Prato decorado por Donatello y Michelozzo, desde el cual se mostró el Sagrado Cordón de la Virgen, y la logia llamada *Heiltumsstuhl* adosada en 1485-86 a la Catedral de San Esteban en Viena[40] (Lám. 11), donde, el Domingo después de las Pascuas, se mostraron las reliquias al pueblo. El mismo nombre de *Heiltumsstuhl* (verbalmente: silla o sede de las reliquias) llevó una construcción permanente erigida en 1464 en Nuremberg ante la casa en la cual nació el cosmógrafo Martín Behaim. Allí, el segundo viernes después de Pascuas, se exhibieron las alhajas del Imperio (entre las cuales se encontraban varias reliquias muy veneradas)[41], ceremonia que fue suspendida en 1523 al convertirse la ciudad al lado de la Reforma. En un espectáculo como éste, se manifiesta la raíz común de la exposición de las reliquias y de la epifanía del Emperador que aquí está representado por los símbolos de su poder. Por lo demás, es característico que la construcción definitiva de tales anexos fijos para la exposición pública de las reliquias pertenezca a los últimos momentos de la Baja Edad Media cuando, como apuntó Huizinga, la fuerza de la visión simbólica disminuye y aumenta, por consecuencia, el anhelo de palpar las promesas del transmundo[42].

Mientras las logias de exposición me parecen ser las precursoras inmediatas de las capillas abiertas situadas en la planta intermedia al lado de la iglesia, las tribunas imperiales y las logias de bendición, por su parte, determinan una zona ceremonial en lo alto del imafronte de la iglesia.

---

[38] E. DUMOVET: Le désir de voir l´hostie, París, 1926.

[39] EUGENE OCTAVE MARIE VAN NISPEN TOT SEVENAER: *Uit de Bouwgeschiedenis der Sint Servaeskirk te Maastricht,* Tesis, Utrecht, 1933. G. KAHL: *Die Zwerggallerie* in *der deutschen, Baukunst,* Tesis, Würzburg, 1939, no me fué accesible. No trato aquí de las instalaciones en el interior de la iglesia, como, p. e., de la tribuna en el ábside de la Sainte Chapelle.

[40] HANS TIETZE: *Geschichte and Beschreibung des. St. Stephansdoms in Wien,* Oesterreichische Kunsttopographíe XXIII, Viena, 1931, p. 41. El grabado procede del *Heiltumsbuch* de 1502. La logia fue demolida en 1792; cf. también J. V. SCHLOSSER: *Kunst and Wunderkammern der Spätrenaissance,* Leipzig, 1908, fig. 7.

[41] cf. ARPAD WEIXLGÁRTNER: *Geschichte im Wiederschein der Reichskleinodien,* Viena, 1938, pp. 155 squ. Ya antes, se habían mostrado las alhajas desde un balcón encima del porche abierto de la *Frauenkirche.*

[42] cf. J. HUIZINGA: La *decadencia en la Edad Media,* cap. XV.

Si bien no puede establecerse una relación inmediata con el desarrollo americano de ese elemento arquitectónico, la ubicación específica de una capilla en la parte alta de la fachada tiene otros precedentes en el culto cristiano que coinciden con la institución de los balcones de epifanía. La veneración de los arcángeles crea, a partir de la época carolingia, unas capillas altas dedicadas, generalmente, a San Miguel[43], sea en las torres (como en St. Germain-des-Prés y en Metz) sea en el narthex, por encima de la puerta de la iglesia (como por ejemplo, en Vézelay) o hasta en la misma nave a los pies de la iglesia (Cluny). Todas estas capillas concentran la atención religiosa en un altar situado en lo alto que, según el testimonio expreso de las fuentes, señala la epifanía del protector celestial.

FIG. 3 – Capilla alta, *Saint Lazaire, Autun, Según Viollet-le-Duc.*

En la Catedral de Autun, la evidencia arqueológica parece sugerir, incluso, que el nicho para el altar originalmente se encontraba en la parte exterior del edificio, es decir, en la misma fachada de la iglesia (fig. 3) la cual, por entonces, carecía de narthex, puesto que el terreno para esa *avant-nef* no fue cedido sino treinta años

[43] JEAN VALÉRY RADOT: *Notes* sur *les chapelles hautes dédiées* a *Saint Michel,* Boletin Monumental, 88, París, 1929, pp. 453 squ.

después de concluirse la fachada terminada en 1147 [44].

Consta, pues, que el frente de la iglesia, en distintas épocas, fue particularmente sensible a desarrollos del culto que, por una u otra razón, no hubieron de prevalecer. Por lo pronto, no será sin interés notar que entre las tentativas descartadas de atribuirle un papel especial a la fachada, cuenta la de la Alta Edad Media de colocar los *martyria* ante las puertas de la nave, como sucedió, por ejemplo, en Santiago de Compostela[45]. También en este caso pueden darse capillas altas por estar superpuestos dos oratorios, como ocurrió en Auxerre y en St. Denis.

## 3

Por fin, antes que procedamos a ocuparnos de los distintos tipos de la capilla abierta en América, será oportuno enfocar el aspecto de las congregaciones religiosas medievales al aire libre.

Son bien conocidos los púlpitos adosados al exterior de las iglesias medievales. A partir de la fundación de las órdenes mendicantes, el sermón en la plaza pública constituye un espectáculo frecuente en las ciudades del sur de Europa. Con la adición de tales púlpitos, como elementos fijos, al edificio eclesiástico, la plaza adquiere un nuevo sentido y se convierte en una especie de antesala de la iglesia.

Un aspecto particularmente interesante se da cuando el mismo sermón como tal asume carácter de institución. En Sevilla, aún hoy en día, el Domingo de la Pasión, los niños, siguiendo una antigua costumbre oyen un sermón pronunciado desde el púlpito adosado a uno de los pilares del Patio de los Naranjos de la Catedral[46], sermón que lleva el nombre significativo de Sermón de la Doctrina. El paralelo entre los neófitos del Nuevo Mundo y los niños sevillanos es bastante persuasivo para que la enseñanza de la doctrina tal como la vemos reproducida en

---

[44] VIOLET-LE-DUC llegó a la conclusión de que el narthex debía haber sido proyectado desde el principio, cf. Valéry Radot: *op. cit.,* p. 469; VÍCTOR TERRET: *La Cathédrale Saint Lazaire d'Autun,* Autun, 1919, p. 5.
[45] GRABAR: *op. cit.,* pp. 533 squ.
[46] JOSÉ GESTOSO y PEREZ: *Sevilla monumental y artística,* Sevilla, 1889, t. II, p. 96.

un grabado de la Rhetórica Cristiana [47] de Valadés (1579) se integre naturalmente en la práctica religiosa de la Baja Edad Media.

## III

Al examinar ahora los monumentos americanos, habrá que insistir en el hecho de que la idea de la capilla abierta ha cuajado en grandes realizaciones arquitectónicas ante todo en México, mientras la institución de la misa al aire libe y los arreglos consiguientes del edificio eclesiástico se extendieron no sólo a otras partes del imperio español, como a Perú, Bolivia y Chile[48], sino que ocurrieron también en las colonias portuguesas, e incluso en las antiguas posesiones francesas.

### 1

Por lo pronto, tanto en Lima como en Santiago de Chile, los días de mercado, la plaza pública se transformó en iglesia, ya que hay *negras o indias en tanto numero que parece un hormiguero: y porque los días de fiesta no se quede sin misa esta multitud de vulgo, desde un balcón o corredor de la iglesia, que señorea toda la placa, se les dice una misa rezada*[49]. En Lima, al igual que en Santiago, ya no existen los balcones mencionados. Pero adquieren un interés especial, a la luz de éste y de semejantes testimonios, los balcones de las iglesias renacentistas del Perú, tales como Urcos, San Jerónimo, Santo Domingo de Ayacucho, Calca, Oropesa, Andahuaylillas, Checacupe. Además, el balcón aparece en otras iglesias andinas [50] desde el altiplano boliviano hasta la

---

[47] Reprod. por GARCÍA GRANADOS y por KUBLER: *op. cit.;* of. FRANCISCO DE LA MASA: *Fray Diego Valadés,* Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1945.

[48] Lo advirtió, como primero, MARIO J. BUSCHIAZZO: *Estudios de arquitectura hispano americana,* Buenos Aires, 1944, pp. 28 squ.

[49] BERNAL & Cono: Historia de la fundación de Lima, citado por BUSCHIAZZO: op. cit., p. 30.

[50] HAROLD E. WETHEY*: Colonial Architecture and Sculpture in Peru,* Harvard, 1949, pp. 66 squ. y 101, sólo habla de la exhibición de reliquias, mientras ENRIQUE MARCO DORTA en Angulo Iníguez: *Historia del Arte Hispanoamericano,* I, Barcelona, 1945, p. 654, clasifica, por lo menos, a la iglesia de Urcos como posible capilla abierta.

iglesia de Belén en las afueras de Quito [51], y se propaga a través de la Cordillera hasta Colombia, donde se conserva en iglesias como la de Sáchica, en el departamento de Santander [52]. En el otro extremo del antiguo imperio español lo hallamos de nuevo en los territorios misioneros de Nueva México (iglesias de Zia, Pecos, Giusewa y otras)[53]. Volvemos, pues, a encontrar en América, donde continúan las costumbres de la Baja Edad Media, aquella misma misa en la plaza pública que ya observamos en Siena[54].

Mientras tanto, el tipo de iglesia sin paredes laterales será el tipo standard en las tierras calientes de Yucatán, desde su evangelización hasta el siglo XIX[55]. Además, tenemos testimonios del siglo XVX que nos describen de modo semejante la primera iglesia de Lima, en la cual, para acomodar a un mayor número de fieles, se abrió un costado *y se puso en su lugar una larga reja que salía a un gran patio, de forma que estando solas las mujeres en la iglesia y los hombres en el claustro goçaban todos del púlpito que estaba arrimado a la re reja*[56]. He aquí un caso en el cual la pared de la iglesia fue abierta no para los indígenas sino para dar cabida a los mismos españoles. En efecto, la estrechez de las iglesias creó problemas desde el principio de la colonización cuando Diego Colón se queja de que en la iglesia de Santo Domingo, tal como la encontró en 1509, *el día santo no cabe ni la mitad del pueblo.* La misma situación es mencionada en 1593 en el Perú, cuando Santo Toribio visita la iglesia de San Francisco en Cajamarca, donde los domingos se dijo misa en una capilla adyacente al cementerio.[57] Aun en el siglo XVIII, tal situación subsiste en las Antillas francesas. En 1789, la iglesia de Port-au-Prince, edificada después del terremoto de 1770, tenía *naves laterales encuadradas por galerías, verdaderas aceras abiertas (erais trottoirs ouverts) como todas o casi todas las antiguas iglesias* [de Haití]. Las galerías fueron cerradas

---

[51] Reprod. en JOSÉ GABRIEL NAVARRO: *Artes plásticas ecuatorianas,* México, 1945, fig. 1.
[52] Reprod. en JORGE ARANDO, CARLOS MARTÍNEZ: *Arquitectura en Colombia,* Bogotá, 1951, p. 20.
[53] GEORGE KUBLER: *The religious architecture of New Mexico,* Colorado Springs, 1940, p. 54; cf. también las capillas abiertas de planta baja mencionadas *ibid.,* p. 75.
[54] Durante mi estada en México en 1951, don Federico Gómez de Orozco me informó sobre la existencia de tales misas, en días de feria, en Medina del Campo. No he podido confirmar si en Medina tal uso acabó por crear un cuerpo arquitectónico definitivo.
[55] JUSTINO FERNANDEZ: *Catálogo de construcciones religiosas del Estado de Yucatán,* México, 1945, passim, KUBLER: *Mexican architecture, t. II,* p. 334.
[56] Texto del cronista Anello Oliva, en MARCO DORTA: *op. cit.,* t. I, p. 666.
[57] WETHEY: *op. cit.,* p. 127.

sólo en 1851-1852 [58].

## 2

Salta a la vista que entre los tipos arquitectónicos de la capilla abierta construida como tal, además de construcciones abiertas en los flancos[59] o en la fadhada [60](como por ejemplo, San José de los Naturales en México) , una de las formas más antiguas es el tabernáculo tal como lo conocemos de la Plaza de Siena. Volvemos a encontrarlo en las posas arcaicas de Tlaxcala (ca. 1540), Huejotzingo (1550) (Lám. 12) y Calpan [61] . Más tarde, la capilla presbiterio alcanza formas tan originales como variadas en la capilla trapezoidal de Tlalmanalco y el hexágono de Teposcolula.

En cambio, las grandiosas capillas tipo escena anexas a la iglesia como en Tlahuelilpa (Lám. 13) , San Lucas Atzcapotzalco y San Bartolo Ameyalco, que constituyen una de las realizaciones más genuinas del arte americano, no pueden sino evocar aquella especie de tablado adosado a las iglesias de la Baja Edad Media para exhibir las reliquias. Quizás sea oportuno recordar a este respecto que, siguiendo el testimonio expreso de los evangelios [62] que ubica la Ultima Cena en lo alto de una casa, la pintura desde tiempo había insistido en una representación correspondiente[63], y en los grandes murales de los refectorios toscanos (cito solamente el resultado final: la obra de Leonardo en Santa María de las Gracias en

---

[58] J. SOUPLARD: *Notice sur l'histoire de l'Eglise de Port-au-Prince,* Port-au-Prince, 1905, pp. 39 squ., noticia bibliográfica que debo a la amabilidad del Hermano Luden Joseph, bibliotecario de la Bibliotéque Haitienne des Freres; M. L. G. MOREAU DE SAINT MERY: *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de file Saint-Domingue,* Philadelphia, 1798, p. 338.

[59] Los flancos abiertos de la iglesia de Cuilapan, originalmente interpretada por Toussaint como otro ejemplo de capilla abierta, adquieren un nuevo interés, al compararse con "iglesias abiertas" tales como San Crisógono en Roma (la interpretación como capilla abierta fué abandonada, en MANUEL TOUSSAINT y JOHN MCANDREW: *Tecatli, Zacatlan and the Renacimiento purista in Mexico,* Art Bulletin, XXIV, 1942, pp. 318, an. 30).

[60] En cuanto a la fachada abierta, será útil constatar que también esa modalidad ocurre en la arquitectura paleocristiana. Constituye un interesante ejemplo el doble narthex de la iglesia inferior de San Clemente, que se abre tanto hacia el atrio como hacia la iglesia, cf. E. JUNYENT: *La primitiva basilica di San Clemente,* Riv. di Archeologia Cristiana, Roma, 1928, pp. 321 squ.; CARLO CECCHELLI: *San Clemente,* Roma, s. a., p. 51.

[61] KUBLER: *Mexican architecture,* t. II, p. 339.

[62] SAN LUCAS, 22, 4; SAN MARCOS, 14, 15.

[63] KARL KÜNSTLER: *Iconographie der chistlichen Kunst,* Friburgo, 1928, pp. 417 squ.

Milán) había creado la ilusión del piso alto que se abre hacia los asistentes. La imagen del sacrificio cuya virtud redentora asegura la salvación, debió amalgamarse extrañamente con aquel recuerdo de los sacrificios cruentos del rito azteca, ejecutados en lo alto de las pirámides. Por lo demás la consciente integración en el ritual cristiano de localidad y circunstancias del culto pagano formaba parte de la política de sustitución de los misioneros[64]. Es evidente que el recuerdo del teocali sigue vivo en las iglesias erigidas en lo alto de las pirámides (como en Cholula) y en capillas abiertas situadas, como la de Tlaxcala, al final de la rampa que conduce a la iglesia [65].

Mientras tanto, las capillas abiertas situadas en la parte alta del convento, como en Acolman o en Yecapixtla, o las sobre la misma puerta de la iglesia, accesibles desde el coro, como, por ejemplo, en Real del Monte, vuelven a darle vida en el Nuevo Mundo a la tradición de las logias ceremoniales y de las capillas altas de la Edad Media. Aún en el siglo XVII, (es decir, después de las reformas que siguieron el terremoto de 1650), este tipo de capilla aparece encima de la puerta principal de la Merced en Cuzco [66].

Otro grupo de iglesias peruanas, como Santo Domingo[67] en la misma ciudad, Santa Catalina en Juliaca y Santiago en Pomata [68], tienen unas curiosas ventanas en el ábside. La situación de esas ventanas dentro de un nicho, parece indicar que sirvieron sea para la exhibición de reliquias sea para celebrar la misa. En el Cuzco, el ábside se encuentra exactamente sobre el antiguo Coricancha, el jardín sagrado de los Incas. Juliaca y Pomata son pueblos que en los días de mercado concentran grandes masas de indios. Por lo tanto, tal función de la ventana ábsidal añade un detalle llamativo al ceremonial de la iglesia americana [69].

---

[64] RICARD: *op. cit.,* pp. 196 squ.
[65] KUBLER: *Mexican architecture,* t. II, p. 331.
[66] BUSCHIAZZO: *op. cit.,* p. 29.
[67] Primeramente identificado como capilla abierta por BUSCHIAZZO en 1936, *op. cit.,* p. 28.
[68] WETHEY: *op. cit.,* pp. 158 y 171.
[69] Se ofrecen a la comparación los testeros de varias iglesias asturianas, ante todo, Santa Maria de Naranco, cuyos balcones LAMPÉREZ: *op. cit.,* I, p. 352, interpretó como une especie de capilla abierta. El hecho de que se trate de un palacio convertido en iglesia (cf. SCHLUNK: *op. cit.,* pp. 348 squ.) no deja ver claro en cuanto al uso eclesiástico de los *solaria.* En cambio, quedan sin explicar hasta ahora las cámaras altas de Santa Leocadia, San Tirso y San Julián de Prados, todas ellas accesibles sólo por el exterior.

En territorios del antiguo imperio español, donde no se conservaron capillas abiertas propiamente dichas, como en Bolivia, subsiste, sin embargo, otro elemento arquitectónico de la misa al aire libre: el atrio dotado de varias posas. Marco Dorta señala esa peculiaridad en la iglesia de San Martín de Potosí [70] y en Copacabana. Ultimamente Noel [71] ha añadido varios ejemplos más en iglesias como Tomave, San Cristóbal y Tahua.

## 3

En cambio, en las antiguas colonias de Portugal, se han conservado una serie de pórticos delante de las iglesias, a veces bastante profundos y siempre algo elevados sobre el terreno adyacente, que evidentemente sirvieron de capillas abiertas[72], y que siguieron edificándose como tales hasta bien entrado el siglo XVIII [73] Se ha observado que al igual que en las primitivas iglesias cristianas donde los energúmenos se relegaron al atrio, los *alpendres* del Brasil, además de acomodar a grandes aglomeraciones de fieles, en determinados casos sirvieron para excluir de la iglesia a aquellos indígenas que habían participado en ciertas danzas provocativas [74].

Además parece que, en este como en tantos otros aspectos, la arquitectura lusitana de ultramar siguió más estrechamente los modelos metropolitanos que lo hizo el arte hispano-americano. Efectivamente, en los monumentos mudéjares del siglo XV de ciertas regiones de Portugal, como, por ejemplo, en Evora[75], el *alpendre* es un elemento frecuente. La existencia de tales pórticos en la arquitectura portuguesa de la Baja Edad Media es un fenómeno que no puede interpretarse como caso aislado. Sale a la vista la estrecha relación que existe entre *alpendres* como

---

[70] *Op. cit., t. I,* p. 665.
[71] MARTIN S. NOEL: *Rutas históricas de la arquitectura virreinal alto peruana, Documentos de Arte Colonial Sudamericano,* t. V, Buenos Aires, 1948.
[72] LUIS SALA: *O alpendre nas Capelas Brasileiras,* Revista do Servio do Patrimonio Histórico e Artístico Nacional, t. III, Río de Janeiro, 1939, pp. 235 squ.
[73] RÓMULO BARRETO DE ALMEIDA: *A capelo do San José do Genipapo, ibid.,* t. II, 1938, pp. 225 squ.
[74] SAJA: *op. cit.,* p. 240.
[75] FLORENTINO PÉREZ EMILIO: *El mudejarismo en la arquitectura portuguesa de la época manuelina,* Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1944.

el del Palacio de Evora[76] y, por ejemplo, ¿el pórtico coetáneo de Santa María de la Cadena en Palermo? ¿Acaso no sirvieron para fines idénticos los pórticos de las muchas capillas de romería en toda Europa?[78] ¿No fue éste el fin práctico de una construcción tan graciosa y al parecer va tan destacada de toda tradición tipológicas como lo es la logia que Benedetto da Maiano adosó a la fachada de Santa María de las Gracias en Arezzo?

En tierras españolas del Nuevo Mundo, la capilla de la Virgen del Rosario, patrona de las flotas, edificada a mediados del siglo XVI sobre el puerto de Santo Domingo, provee tal pórtico para los tripulantes que hicieron feliz viaje y que no siempre debían caber, el día de la acción de gracias, en el estrecho santuario de ese primer puerto en el cual tocaban las flotas después de su travesía del Atlántico.

## IV

Si contemplamos la serie de los monumentos examinados, aparece patente el doble origen de la capilla abierta. Por un lado, se perfila una tradición que distingue grados de admisión a la iglesia, asignando a los asistentes su lugar (comunidad y neófitos; religiosos y seglares; miembros de un colegio y particulares), o, más simplemente, se delinea una situación de emergencia cuando, en ciertas ocasiones, es preciso acomodar a grandes masas de feligreses, sean romeros o conversos. A esta primera categoría pertenecen todos aquellos arreglos del edificio eclesiástico que tienen un carácter esencialmente provisional, tal como se manifiesta en la falta de paredes laterales o en las fachadas abiertas.

Por otro lado, no será difícil advertir el consecuente desarrollo de una idea ceremonial que va desde las tribunas papales e imperiales y la exposición de objetos sagrados, hasta aquellos tablados de la fe de algunos conventos mexicanos, que permiten a las muchedumbres de conversos congregados en los atrios, seguir la celebración de la misa. He aquí, pues, una constante en el modo de revelar las

[76] PÉREZ EMBID: *op. cit.,* fig. 26.

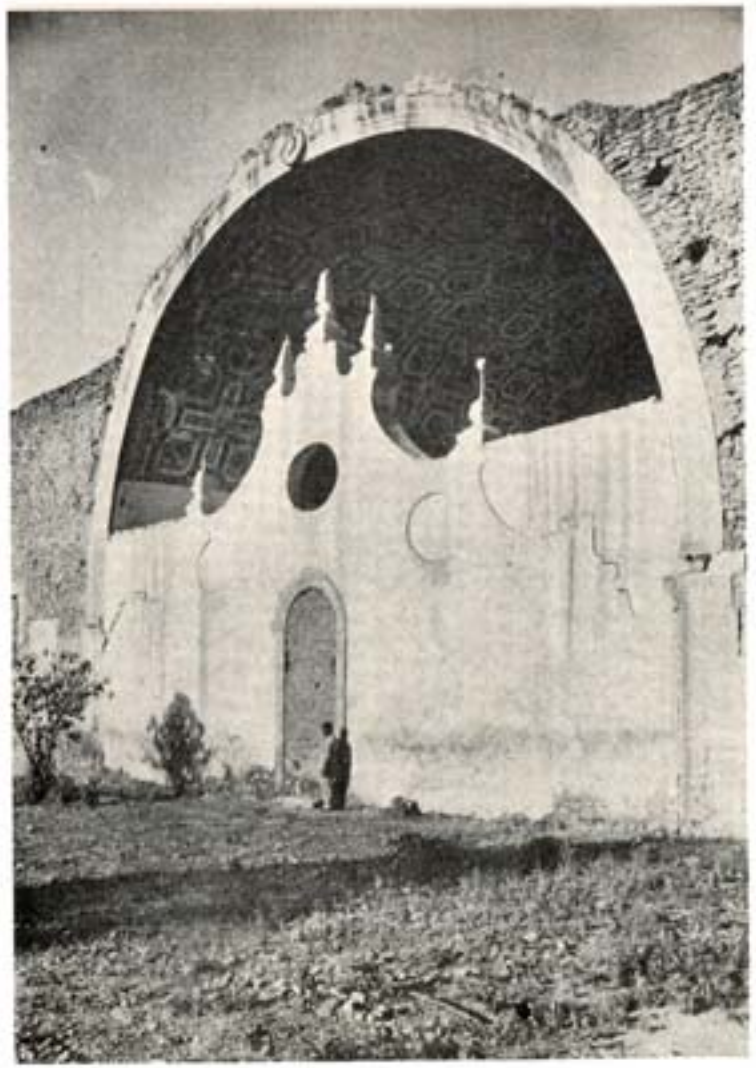
seguridades de la fe a los ojos de los fieles que, en las capillas tipo escena mexicanas, ha añadido a la arquitectura cristiana un elemento singularmente patético.

ERWIN WALTER PALM.

*Universidad de Sto. Domingo.*

## NOTAS

* El autor desea expresar su agradecimiento a la John Simon Guggenheim Memorial Foundation, becado por la cual pudo reunir los materiales para el presente estudio.

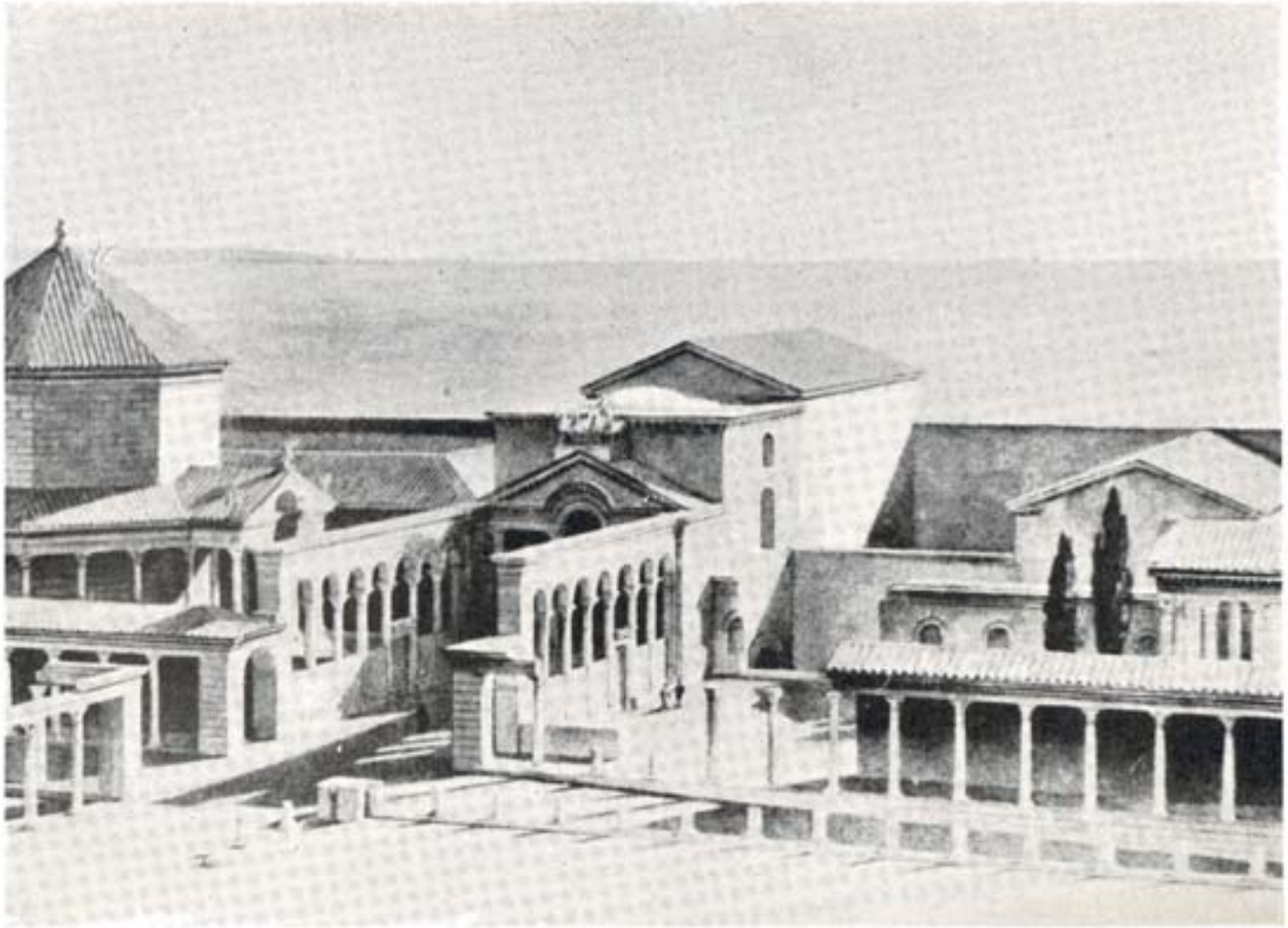


LÁM. 1 — *Convento de Actopan, Hidalgo. Capilla abierta.*

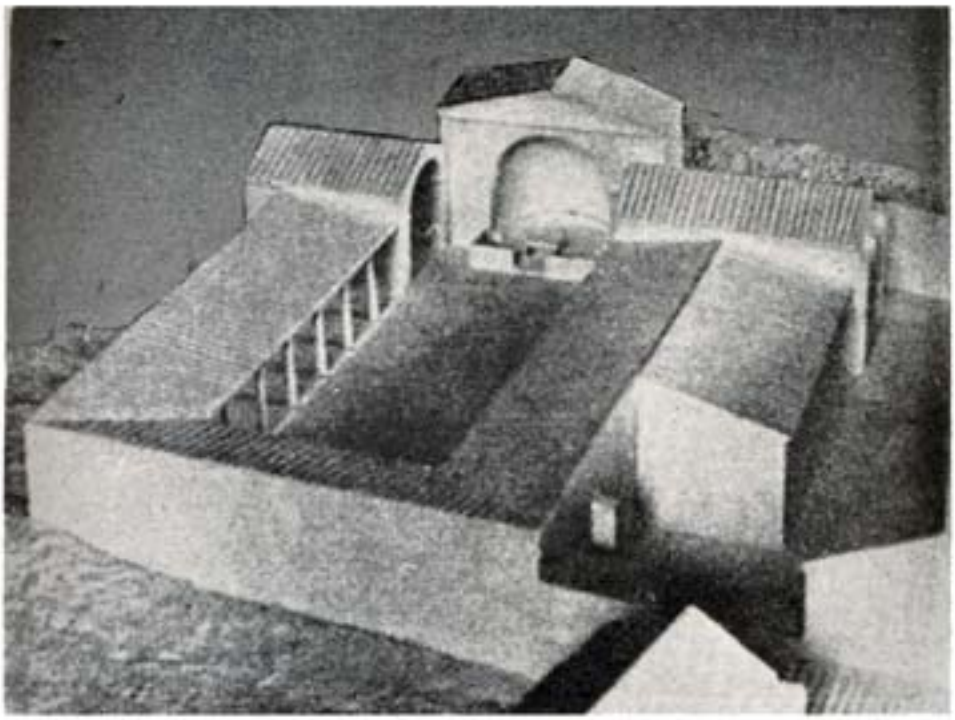
Foto D. M. C.

LÁM. 2 — *Iglesia de Real del Monte, Hidalgo.*

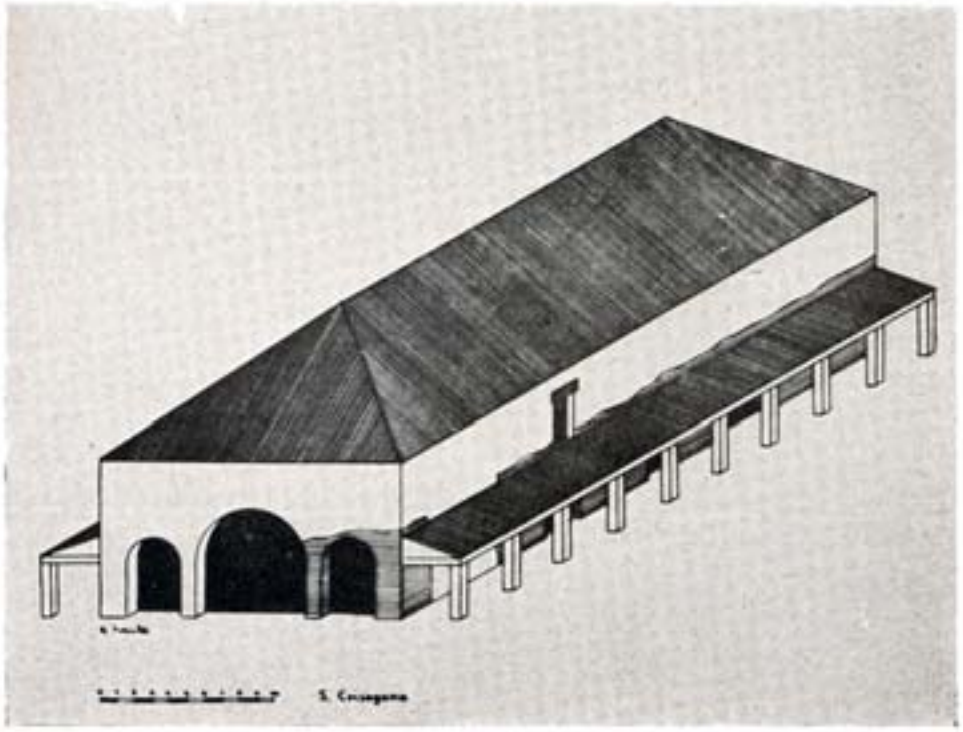
Foto D. M. C.



LÁM. 3—*Peristilo ceremonial, Palacio de Diocleciano, Spalato. Reconstrucción, según Niemann.*

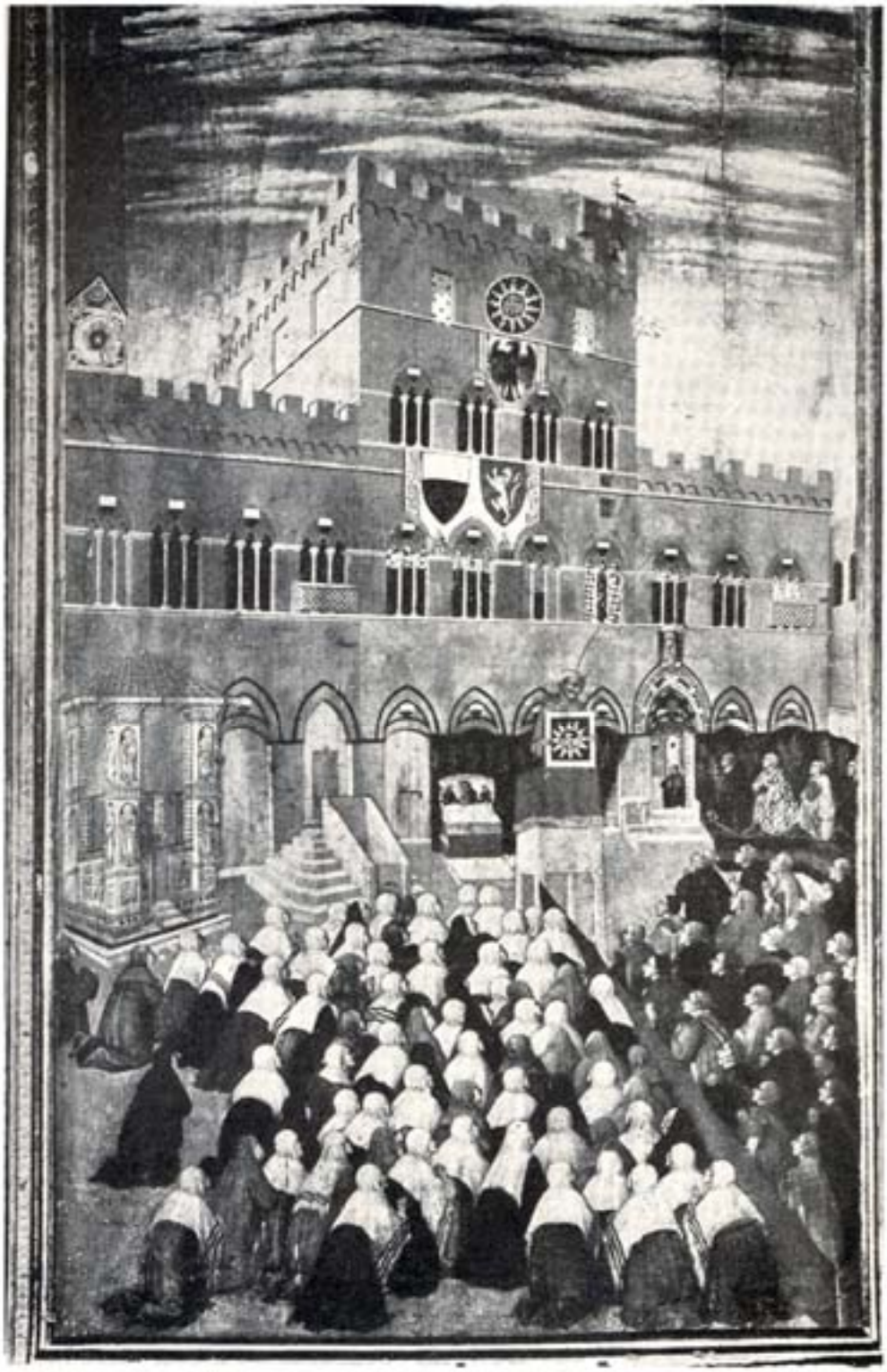


LÁM. 4 — *Basílica abierta, Marusinas, Yugoeslavia. Reconstrucción, según Dyggve.*



LÁM. 5 — *San Crisógono, Roma. Estado siglos* IV - XII. *Reconstrucción, según Krautheimer.*

LÁM. 6 — *San Miguel de Escalada, León; siglo XI.*



TAV. 7 — Cappella di Piazza, *Siena; estado siglo* XIV, *Guidoo de Sano di Pietro.*
Foto Anderson.

LÁM. 8 — Cappella di Piazza. *Siena; transformación del siglo* XV.

Foto Anderson.

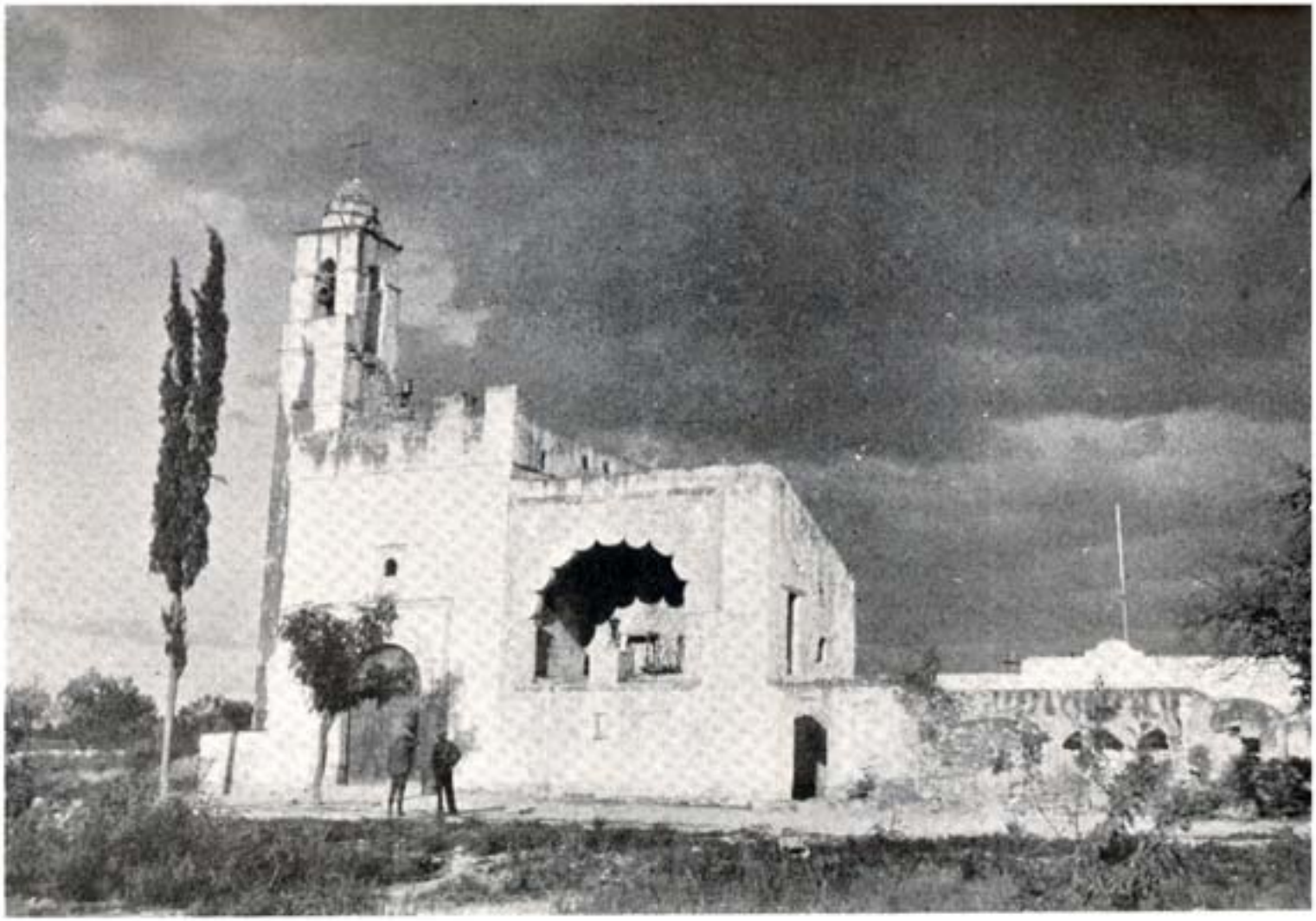
LÁM. 9 — *Plaza Mayor, con la capilla abierta, Siena.*

Foto Anderson.

LÁM. 10.—*Logia de la Bendición, Palacio de Letrán, Roma. Estado siglo* XIII, *según Roblaud de Flexy.*

LÁM. II — Heiltumbstuhl *(demolido), Catedral de S. Esteban, Viena; 1486. Grabado del Heiltumbsbuch (1502).*

LÁM. 12 — Posa, *Huepotzingo, México.*



LÁM. 13 — *Iglesia y capilla abierta "tipo escena", Tlahuelilpa, Hidalgo.*

Foto B. M. C.

# SAN XAVIER DEL BAC, ARIZONA

SABIDO es que el Virreinato de Nueva España comprendió, además de lo que es hoy México, los vastos territorios de Texas, Arizona, Colorado, Nuevo México y California, actualmente pertenecientes a los Estados Unidos de Norte América. 'En todos ellos hay abundantes ejemplos de arquitectura del período virreinal que, sin alcanzar el valor artístico de los monumentos coloniales mexicanos, tienen discreto interés, y deben estudiarse como parte integrante del acervo artístico hispano-americano, aún cuando políticamente hayan dejado de pertenecer a dicha comunidad. Los investigadores norteamericanos han publicado abundante literatura sobre el tema, si bien han preferido dirigir sus miradas a las veintiún misiones de California o hacia las de Nuevo México; figuras destacadas en este campo de la investigación artística son las de Rexford Newcomb, George Kubler y Fray Zephyrin Engelhardt.

No sucede lo mismo con la pequeña iglesita de San Xavier del Bac, en Arizona, acerca de la cual no creo que haya muy abundante bibliografía, no obstante merecerlo tanto o más que las misiones citadas anteriormente. Dentro de la pobreza de los edificios de la parte española de los Estados Unidos, esta misión sobresale indudablemente, ofreciéndonos un buen ejemplo de barroco popular interpretado probablemente por los frailes, secundados por artesanos indígenas. En febrero de 1941 tuve oportunidad de visitar rápidamente este templo, haciendo su relevamiento y tomando algunas notas y fotografías que hoy publico, como modesta contribución al estudio del panorama artístico mexicano.

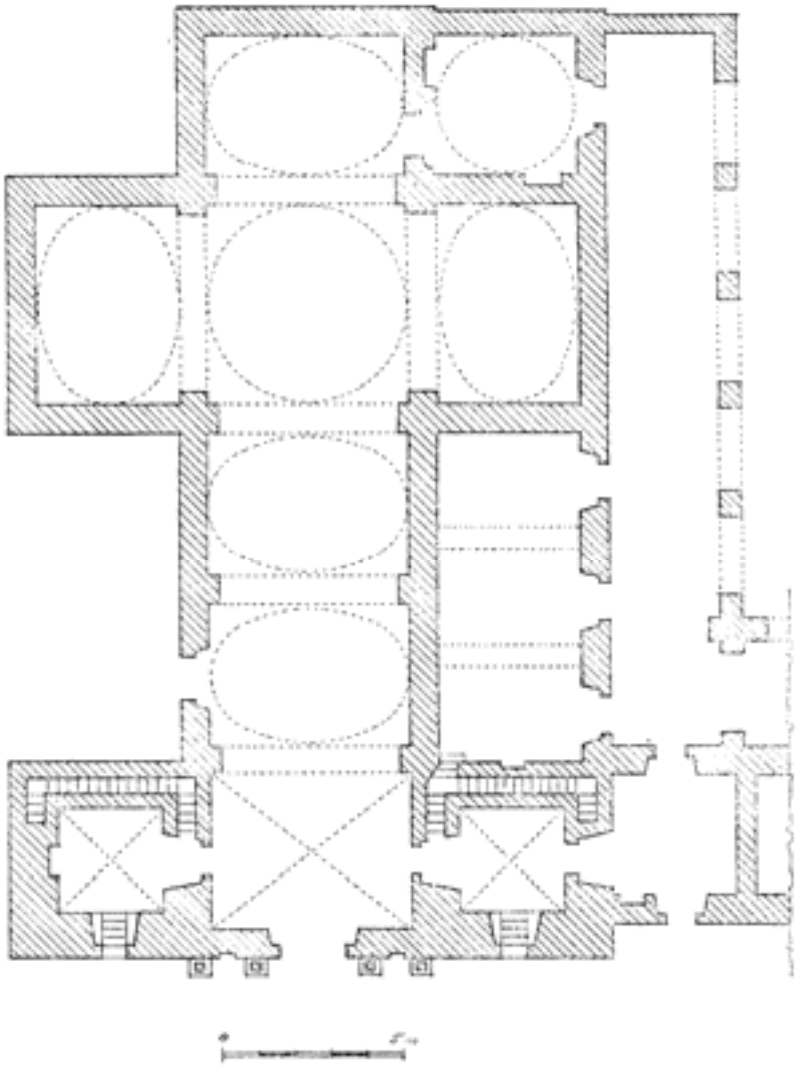
Los orígenes de esta misión se remontan a fines del siglo XVII, cuando en tren de evangelización visitó la zona el Padre Eusebio Francisco Kino. Aun cuando desde 1572 los jesuitas habían dirigido sus esfuerzos a la parte norte del virreinato, los más firmes avances en esas tierras desoladas y peligrosas se deben al Padre Kino, quien dirigió especialmente su atención a la Pimeria Alta como base para un

ulterior establecimiento en California. Sabido es que no pudo cumplir este deseo, que quedó reservado para los franciscanos, muchos años más tarde. A mediados del siglo XVII, debido principalmente a los esfuerzos del Padre Castaño, la zona cercana a la actual frontera estaba dividida en tres grandes grupos misioneros: San Francisco de Borja, de la que dependían 19 misiones; Santos Mártires del Japón, con 16 pueblos; y San Francisco Xavier, con 14.

El Padre Eugenio Francisco Kino, también llamado Chino en algunos documentos, había nacido en 1645 en los Alpes Tiroleses, falleciendo en la misión mexicana de Magdalena, en 1711. Su verdadero apellido era Kühne. Hizo sus estudios en Ingolstadt, destacándose como matemático y cosmógrafo, al punto de serle ofrecida la cátedra en la Universidad de su ciudad natal por el Duque de Baviera. En 1678 partió para América, junto con otros 17 jesuitas, embarcándose en Génova. Comenzó su actuación en el nuevo continente corno cosmógrafo de la expedición que hiciera el general Isidro Atondo a la Baja California, pero pronto consiguió la venia de sus superiores para dedicarse a la evangelización de las salvajes zonas que se extendían al norte del Obispado de Durango. A él se debe la fundación de las misiones de Guevavi, San José de Tumacacori y San Xavier del Bac, cuyas ruinas o edificios son celosamente conservados por el Servicio de Monumentos Históricos de los Estados Unidos como centros de atracción turística. La formidable obra del Padre Kino nos es conocida gracias al doctor Eugene Bolton, quien descubrió el Diario del misionero jesuita en el Archivo General de México, publicándolo en 1936.

El Padre Kino comenzó la evangelización de la Pimeria Alta en 1687, según nos lo dice en su Diario. A partir de 1692 realizó diversas "entradas" al villorrio indígena de Bac o Batkí, teniendo como base de operaciones la misión de Nuestra Señora de Dolores, en la Diócesis de Durango, hasta que a fines de 1700 se estableció definitivamente en Bac. Comenzó por levantar una iglesita que no ha llegado hasta nosotros, pero que muy probablemente debía tener el mismo modesto y pobre aspecto que tuvo la de Guevavi, cuyos restos se conservan. Kino

nos describe sus tareas del siguiente modo: *El 28 de abril* [de 1701] *empezamos a poner los cimientos de una muy espaciosa iglesia y casa en San Javier. Todos los muchos indios que allí hay y han acudido, trabajan con mucho gusto, ya en escarbar los cimientos, ya en acarrear muchas y. grandes piedras de tezontle que hay en un monte, como a un cuarto de legua de ahí. No hay necesidad de acarrear agua para la mezcla, pues una acequia del rio nos la trae donde queremos para el gran patio, la huerta y las labores, las mejores de Nueva Vizcaya.* Es de notar que al lado de la iglesia que luego levantaron los franciscanos existen restos de lo que se supone fué la iglesita del Padre Kino, y allí no hay piedra alguna de tezontle sino adobes, aun cuando bien pudiera ser que se hubiesen utilizado en la cimentación solamente.



San Xavier del Bac, Arizona. Relevamiento de Mario Buchiazzo.

La misión alcanzó gran florecimiento, que continuó aún después de muerto el Padre Kino. Pero en 1751 un formidable levantamiento de los indios Pimas destruyó gran parte de las misiones de Sonora y Arizona. El Padre Paner, a cuyo cargo estaba la misión, tuvo que refugiarse en Suamca. De esta época data el establecimiento de un "presidio" o guarnición militar en Tubac, que posteriormente, en 1776, se trasladó a Tucson, para poder defender a la misión de San Xavier del Bac situada a 15 kilómetros al sur de la hoy magnífica ciudad que creció a la vera del segundo presidio citado. En realidad, Tubac y Tucson fueron originariamente "visitas", es decir, establecimientos indígenas que dependían de una misión más importante, en este caso, San Xavier del Bac. Por supuesto, la misión hubo de ser reconstruida por segunda vez.

Sobrevino luego la expulsión de los jesuitas, pasando las misiones a manos de los franciscanos. Los Padres Francisco Garcés y José del Río se hicieron cargo de San Xavier, con escasa fortuna, pues antes de un año de establecidos allí los indios Apaches la destruyeron nuevamente. En este caso, no era tanto un alzamiento contra los españoles cuanto la permanente lucha que esos indios sostenían contra los Papagos, que constituían la población de Bac.

Nada se sabe sobre la construcción del tercer templo, que es el que ha llegado hasta nosotros. En la Corona Seráfica del Colegio de Santa Cruz de Querétaro, escrita por el Padre Arricivita, dice éste que 30 años después de llegar los franciscanos ya estaba la iglesia terminada, dato que coincide con una inscripción en la puerta de la sacristía, a la que luego nos referiremos. El historiador Duell supone que el ataque de los indios Apaches no destruyó totalmente la iglesia jesuítica, lo que permitió a los franciscanos utilizar los restos para reconstruirla. Basa esta suposición en la forma de cruz latina de la planta, en tanto que los franciscanos prefirieron la forma basilical, de una sola nave, para todas las iglesias de esa zona. Además, el haber mantenido el nombre de la misma, dedicada a un santo jesuita, habla en favor del respeto que tuvieron los franciscanos hacia todo lo que provenía de sus predecesores.

El único dato o indicio concreto se encuentra en la puerta de la sacristía, donde está grabada una inscripción que dice así: *Pedro Bojs Año de 1797,* nombre de alguno de los artistas que intervinieron. Duell interpreta esa abreviatura como Bojorques. En los archivos del Servicio de Parques Nacionales de los Estados Unidos se registra como arquitecto a un tal Ignacio Gaona, aun cuando esta atribución no está documentada, basándose tan solo en tradiciones locales sin mayor fundamento.

A partir del grito de Hidalgo la suerte de la misión fué cada vez peor. Hacia 1824 ya no quedaban frailes en ella, y sólo de tanto en tanto llegaba algún sacerdote, enviado por el obispado para tratar de mantener el espíritu cristiano de los indios. Cuando Arizona pasó a poder de los Estados Unidos, la misión quedó dependiendo de la Diócesis de Santa Fe, en Nuevo México, pero sin personal estable. Posteriormente para establecer allí una escuela para indígenas, y hasta hubo unas valerosas monjitas provenientes de Carondelet, en Misurí que llevaron adelante su empresa. Finalmente, en 1906, se realizaron trabajos de restauración dirigidos personalmente por el Obispo Granjon, que puso todo su empeño en ello. Actualmente se prosiguen las obras, a cargo del National Park Service; el gobierno federal ha adquirido las tierras vecinas estableciendo allí una reducción de indios Papagos que tienen en San Xan Javier del Bac y su Iglesia.

Veamos ahora la parte arquitectónica del templo, concretándonos a éste, puesto que la residencia anexa ha sido sumamente alterada, perdiendo así su valor histórico. De las casas de los indios no queda absolutamente nada. La planta del

templo es de cruz latina, cubierta con bóvedas vaídas, a excepción del tramo sobre la entrada y coro, que tiene bóveda de arista. Una tradición fuertemente arraigada en la localidad, recogida por algunos historiadores, dice que dada la carencia de grandes maderas en la zona, para poder construir las bóvedas se recurrió al faraónico expediente de llenar: todo el templo de tierra una vez que se hubo alcanzado la altura del arranque de la cubierta, tierra que lógicamente tuvo que ser extraída una vez que as bóvedas hubieron fraguado. Esta leyenda arranca de que aun pueden verse restos de tierra adheridos al intradós, pero a mi juicio esto se de a otra causa. Muy probablemente se hicieron cimbras de madera, que terminaron con una capa de tierra a la que se dio la forma que habían de tener las bóvedas que sobre ese molde se levantarían; al desarmarse después dichas cimbras, parte de la tierra quedó adherida al intradós. Es este un sistema de muy frecuente uso en México, y que por su primitivismo y rusticidad contribuye a dar a las cúpulas cierta deformación y blandura que las hace muy agradables, como cosa moldeada a mano.

En el crucero se levanta una cúpula de media naranja sobre tambor octogonal, con pechinas planas en lugar de esféricas. El tambor está perforado por cuatro ventanas en forma de estrella, que ofrecen la anomalía de estar colocadas sobre las pechinas, cuando lo normal es que se coloquen en los ejes longitudinal y transversal y no en diagonal, como aquí.

La fachada principal tiene dos torres, de cuerpos octogonales, terminada una de ellas en cupulín semiesférico; creo que actualmente ambas torres tienen idéntica coronación, pues los trabajos de restauración han proseguido en los últimos años. Aun cuando carezco de documentación que lo pruebe, me parece que el último cuerpo de ambas torres es moderno, probablemente de comienzos de este siglo.

El imafronte es de una tosquedad popular muy agradable. Dos cuerpos divididos por cuatro pesadas pilastras cada uno, soportan un piñón de arbitraria curvatura. A ambos costados del frontis se levanta una gruesa moldura flanqueante que termina en enorme voluta apoyada sobre las pilastras laterales. En la parte interior de dichas volutas pueden verse dos pequeñas esculturas, de un gato y una

rata, símbolos totémicos de los indios papagos y apaches, aquellos dueños de la misión y éstos sus eternos enemigos. Otra gruesa moldura corre horizontalmente para separar la planta baja de la alta, terminando también en grandes volutas. Curioso es observar que en el cuerpo alto hay una columna-estípite, de sección cuadrada, única que se ha conservado, pues por las marcas y roturas se ve que las otras tres se cayeron. Este estípite, realizado en piedra, repite las formas utilizadas en el retablo principal, prueba de que fue un mismo artista quien ejecutó templo y altares. Diego Angulo cree observar cierto parentesco entre esta fachada y la de la catedral de, Saltillo, basándose en el parecido de los estípites y la venera que corona el balcón central.

La decoración interior es simple, con marcado sabor de artesanía indígena. Una pesada moldura recorre perimetralmente el templo a un par de metros del arranque de las bóvedas; uno de los elementos de dicha moldura es el cordón franciscano. Las pechinas, tambor de la cúpula y bóvedas han sido decoradas con pinturas de evangelistas y santos, realizadas con colores chillones pero con bastante dominio del dibujo; sobre la cornisa está pintada una larga serie de conejos, símbolos indígenas de marcado sabor totémico.

Los tres altares son de ladrillo revocado, utilizándose la madera sólo para algunas pequeñas figuras escultóricas y para el sagrario. Interesante es observar que el cordón franciscano que dijimos forma parte de la cornisa interior, no se interrumpe al llegar a los altares, pues continúa por detrás de las pilastras de los retablos, terminando en grandes borlas al costado del nicho principal del altar mayor, donde se encuentra la imagen del santo jesuita titular. Es esta anomalía simpática, digna de destacarse, pues lo habitual es que al pasar un templo de una Orden a otra, se reemplacen los santos titulares, en tanto que en San Xavier del Bac los franciscanos respetaron al patrono y a su imagen.

MARIO J. BUSCHIAZZO.
*Universidad de Buenos Aires.*

# BIBLIOGRAFÍA

ANGULO IÑIGUEZ DIEGO: *Historia del Arte Hispano-Americano, t.* II, Barcelona, 1950.

BOLTON EUGENE HERBERT: *Rise of Christendom, a biography of Eusebio Kino;* New York, 1936.

DECORME P. GERARD: *La obra de los jesuitas mexicanos durante la época colonial,* México, 1941.

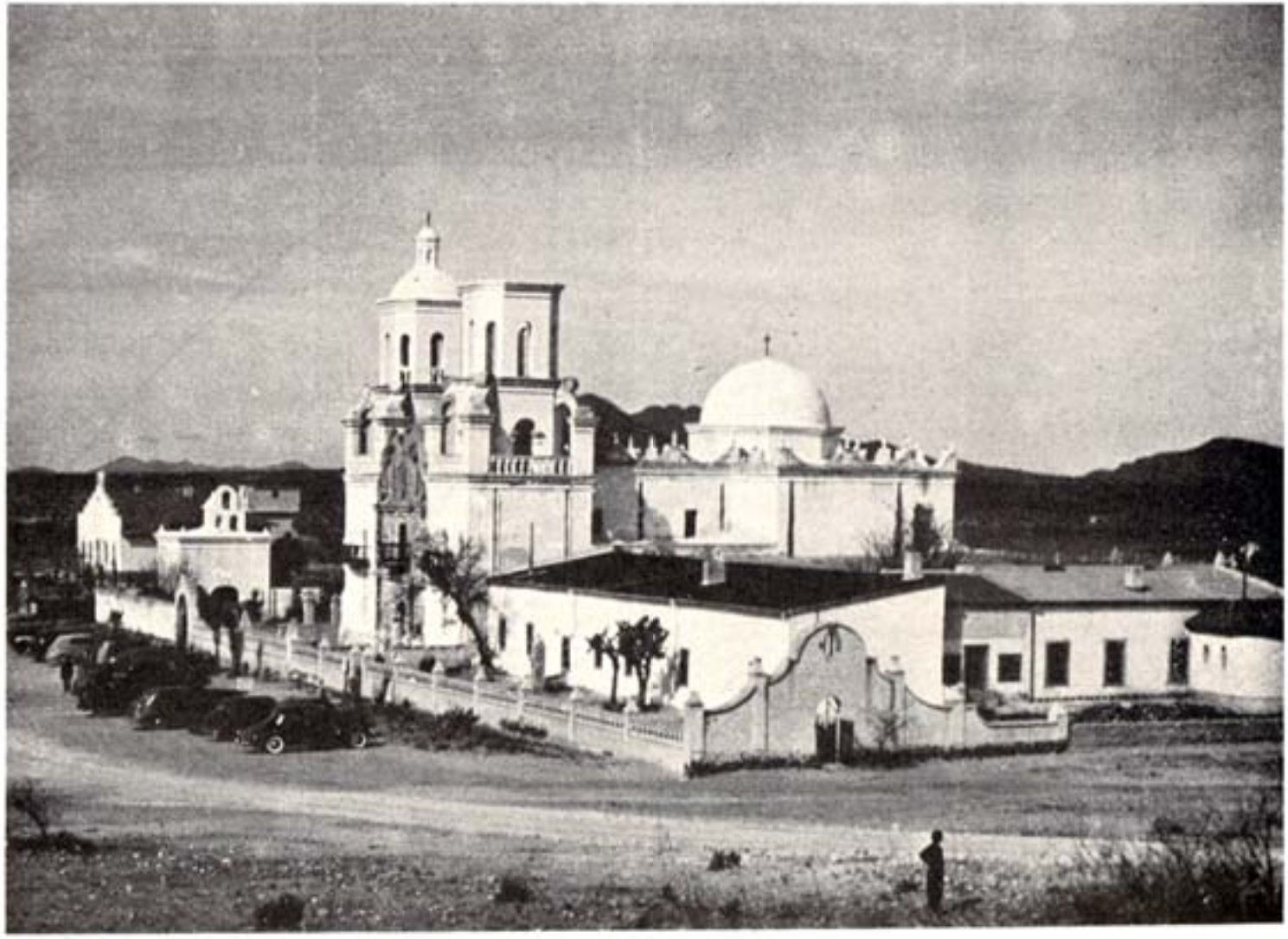
DUEL PRENT: *Mission Architecture as examplified in San Xavier del Bac,* Tucson, Arizona, 1919.

NEWCOMB REXFORD: *Spanish Colonial Architecture in the United States,* New York,1937.

SIERRA VICENTE D.: *Los Jesuitas Germanos en la conquista espiritual de Hispano-América,* Buenos Aires, 1944.

LÁM. I — *San Xavier del Bac, Tucson, Arizona. Fachada principal.*

Foto Buschiazzo.



LÁM. 2 — *San Xavier del Bac, Tucson, Arizona. Vista de conjunto.*

Foto: Buschiazzo.

LÁM. 3 — *San Xavier del Bac, Tucson, Arizona. Detalle de la fachada principal.*

Foto Buschiazzo.

LÁM. 4 — *San Xavier del Bac, Tucson, Arizona. El altar mayor.*

Foto Buschiazzo.

# INFLUENCIA INDIGENA EN LAS ARTES PLÁSTICAS DEL MÉXICO COLONIAL

El estudio de cualquiera de los múltiples aspectos de nuestra cultura debe hacerse no para pretender establecer supremacía europea o indígena, sino para compenetrarse de su riqueza y variedad, y de esta manera poder dar su verdadero valor a cada una de las dos grandes civilizaciones que sirvieron de base a nuestro mundo mexicano.

La influencia de la mano de obra del indígena de México en las artes plásticas de la Época Colonial, es el aspecto que aunque brevemente trataré en seguida. Considero que el arte, por su esencia humana, es una de las más bellas formas de expresión que el hombre ha creado, y por medio del cual, a través del tiempo transmite su creencia, sentimiento, ideología e idiosincrasia, así como el momento histórico en que vive al realizar la obra de arte.

Podemos insistir en ser poseedores en México de un arte mestizo, híbrido, cuyos elementos constitutivos son únicos en América española; esto no quiere decir que la corriente cultural hispano-occidental haya sido diversa para los demás países de Centro y Suramérica, sino que la diferencia estriba principalmente en el elemento indígena que produjo la mezcla que ahora nos ocupa, elemento prehispánico de México que dejó su huella indeleble en el arte colonial.

Toda manifestación artística lleva implícita una filosofía que trata de dilucidar los problemas internos de la vida, la unidad espiritual que la produjo, una manera especial de vida que descansa sobre una determinada base económica aunada al espíritu artístico natural de los individuos de cada región. Si la unidad espiritual existe, el arte que ésta produzca será su culminación; por ejemplo: el espíritu eminentemente religioso de la Época Medieval y el Arte Gótico que predominó principalmente en la arquitectura religiosa de entonces; catedrales medievales a las

que con tanto acierto se les ha llamado "oraciones en piedra".

Según la opinión del profesor Wigberto Jiménez Morenos[1], la provincia constituye el lugar donde suelen encontrarse la cultura y la tradición en sus formas más genuinas. Por ello no podemos contentarnos con estudiar las manifestaciones artísticas que se han producido teniendo en cuenta sólo la Capital, sino que para obtener una visión más completa necesitamos acudir a la "patria chica", a la provincia mexicana y, remontándonos a su historia prehispánica, buscar su alta o baja cultura para de esta manera poder explicarnos la mayor o menor intervención del indio en el arte colonial.

Jiménez Moreno[2] hace una interesante diferenciación entre los habitantes del Altiplano y los de la Costa y dice:

*Hay dos actitudes psicológicas opuestas... De la costa del Golfo proceden las cabecitas sonrientes... Ya desde la época prehistórica los indígenas de aquella región tenían una visión idílica de la vida.*

*En contraste, los habitantes del altiplano han adoptado siempre una actitud de solemnidad y autocontrol, a veces hasta macabra, como se ad vierte en sus creaciones artísticas... La risa es un fenómeno desconocido I en el altiplano...*

*Las distintas regiones han jugado un papel diferente en la historia de México. La vertiente del Golfo ha sido la más abierta a influencias extranjeras. Por ahí penetraron los conquistadores... La vertiente del Pacífico es la región más conservadora…*

*Desde el punto de vista cultural es de importancia fundamental percatarse de la existencia de dos Méxicos: el de los nómadas [Norte de México] y el de los sedentarios [al Sur].*

*[La región del Bajío] fue ... la zona de transición de ambas regiones donde surgió, sobre todo desde mediados del siglo* XVIII *una zona cultural intermedia que podría considerarse coma la más castiza porque ahí el mestizaje cultural parece haber sido más equilibrado...*

*El mexicano actual es el resultado de la doble herencia, indígena e hispana, y de las diferencias regionales...*

---

[1] *Preservación y Fomento de la Cultura* Regional, sobretiro de América Indígena, vol. VIII, N4 4, México, D. F., 1948.

[2] *Hay tantos tipos de mexicanos como regiones en el país y es preciso estudiarlos a todos;* RAMÓN ZORRILLA: *Lo mexicano, en* Revista de la Semana de *El Universal,* enero 11 de 1953, p. 8.

Otro aspecto muy interesante que el tema del arte en México sugiere, es aquel que le imprimieron las necesidades propias del momento histórico en que se produjo: la diferencia esencial que encontramos en las manifestaciones artísticas coloniales durante los siglos XVII, XVII y XVIII. En el primer siglo de nuestra conquista y principios de la colonización, la necesidad inminente era la de conquistar física y espiritualmente al nuevo elemento humano americano; para ello se imponía que las construcciones, a imitación de los castillos feudales, tipo fortaleza, llenaran las condiciones necesarias para resistir cualquier ataque de los indígenas; es por ello que aún en las construcciones de carácter religioso se buscaran, por estrategia los lugares altos, y en sus muros predominen la sobriedad y la fuerza. Posteriormente, lograda casi la sumisión del elemento aborigen, trazadas las ades, enriquecidos los conquistadores por sus conquistas, o por las en hiendas, o más tarde los Virreyes recordando los castillos o palacios europeos deseaban tener el suyo propio en suelo americano al establecerse definitivamente en la Nueva España, ya con nueva familia mestiza, ya con la venida de la Metrópoli. Estos acontecimientos vienen a explicarnos el surgimiento de las casas palaciegas, principalmente en la Capital del Virreinato. Arte Churrigueresco que abandona la sobriedad para volverse ostentoso, fastuosidad que se vuelca en formas rebuscadas, jugando la heráldica un papel importante en la ornamentación de la arquitectura civil: aún los retablos se copian y pasan a formar parte de las fachadas, para lucir y ser vistos en toda su magnificencia; ejemplo de ello lo encontramos en el Sagrario Metropolitano y en la Iglesia de la Santísima, también de la ciudad de México.

Varias preguntas carentes de una respuesta satisfactoria, emanadas del tema que ahora nos ocupa, están en espera de ser dilucidadas:

1º ¿Fué la supervivencia de lo indígena en el arte colonial una manifestación de libertad de su espíritu no sometido?

2° ¿Actuó el indígena de una manera consciente o inconsciente al dejar su huella en la decoración de las construcciones coloniales?

3º ¿Creía el indígena seguir fiel a su pasado al reproducir los símbolos de su

mitología en el arte del conquistador?

Así como las anteriores incógnitas de nuestro arte mestizo, encontramos en Guanajuato en algunas de sus iglesias, la representación de una de las Tres Divinas Personas con símbolo diverso al que comúnmente hemos conocido: para el Padre aparece un Sol, para el Hijo, un Cordero, y para el Espíritu Santo, una Paloma; el único que varía en su representación es el símbolo cristiano del Padre, que generalmente aparece en su lugar un hombre anciano. Esta interesante observación debe agradecerse al profesor Jiménez Moreno. ¿Es acaso el Sol una supervivencia indígena?...

El medio geográfico de México se impuso también en nuestro mestizaje, como acertadamente nos dice don Mariano Picón Salas:

*Al tono general de su cultura que nos imponía la Metrópoli, el medio americano agrega todas las complejidades que surgen del trasplante...*[3].

He deseado transcribir, a través de este artículo, las opiniones de personas especializadas en la materia que me ocupa, por considerar que su parecer viene a afianzar mis propias convicciones, aportando luz a la historia del Arte Colonial Mexicano. La palabra o palabras que aparecerán dentro de paréntesis, son aclaraciones mías.

La brevedad de este trabajo, dada la riqueza e interés del tema, no me ha permitido seguir un orden cronológico y geográfico definido; como tampoco en arquitectura religiosa, detenerme a explicar a que orden religiosa pertenecen las iglesias y conventos que cito, salvo en contadas ocasiones.

[3] MARIANO PICÓN SALAS: *De la Conquista a la Independencia.* Tres siglos de historia cultural Hispanoamerican, Fondo de Cultura Económica, 14 ed., México, 1944, p. 115.

# ARQUITECTURA

*Arquitectura Religiosa*

*La historia de los edificios, como la de los hombres, ofrece a veces momentos dramáticos, en tanto que otras es tranquila como navegación afortunada...*

*En nuestro México, país de amalgama y diversidad de razas, existen dos manifestaciones aquitectónicas que pueden llamarse nacionales: la autóctona, producida por los pueblos que habitaron el territorio antes de la llegada de los europeos, y que, por semejanzas antropológicas, parece emparentada con la del Asia meridional y la procedente de la cultura occidental europea, traída a México por artífices españoles, y que a su vez recibió de tal modo la huella indígena, que ella misma llegó a influir en la arquitectura de la Metrópoli. El arte aborigen mexicano ha sido aquilatado por la critica mundial entre las más vigorosas creaciones plásticas de la humanidad; nuestra arquitectura del virreinato, si no de tal valía, no. menos interesante como fenómeno artístico, espera aun que se la dé a conocer debidamente, que se diluciden todos sus problemas internos y de intercambio estilístico, y se justiprecie, en suma, su papel en la historia del fenómeno constructivo y artístico del mundo* [4]. Con los recientes y magníficos estudios que sobre arte colonial han realizado personas de reconocida preparación como son don Manuel Toussaint, arriba citado, y el profesor Francisco de la Maza, pronto las incógnitas que surgen en el campo del arte colonial, dejarán de serlo.

Diego Angulo Iñiguez insiste a través de su "Historia del Arte Hispanoamericano", en que debemos tener en cuenta para estudiar la arquitectura colonial en México los dibujos de casas de la época precortesiana que aparecen representadas en los Códices, para encontrar más fácilmente los elementos indígenas que juegan un papel tan importante en épocas posteriores. Por ejemplo los escudos que aparecen substituidos por el doble disco concéntrico indígena; los signos jeroglíficos de la palabra que también encontramos en construcciones

[4] MANUEL TOUSSAINT: *Paseos Coloniales,* México, Imprenta Universitaria, 1939, p. 189.

coloniales como en Huejotzingo, Estado de Puebla, de donde Angulo nos dice: *Una pequeña espadaña corona la fachada principal. Sus remates laterales enrollándose sobre sí, como el símbolo de la palabra en los códices indígenas...*[5]. La flora indígena, por su parte, principalmente el cactus en toda su variedad, dejó también su huella en la decoración de la arquitectura del siglo Evil. La flor o xochitl, la caña, etcétera, son otras manifestaciones vegetales que se repiten con frecuencia. El tema animal también aparece: como el caracol que representa al dios Quetzal-coatl o serpiente emplumada, es por sí mismo la encarnación más perfecta de la línea ondulante y la frecuencia de su uso en los monumentos prehispánicos lo coloca como un elemento decorativo de primer orden; así también, encontramos el conejo, animal usado en la cuenta cronológica de los aztecas. El sol y la luna, a la manera indígena, también son frecuentes en esta decoración indígena-europea colonial (Lám. 7).

En el arte de la colonia, como en el prehispánico...*el monumento en que la arquitectura mejicana adquiere su especial fisonomía es el templo...*

*Como las principales ceremonias del culto [indígena] se desarrollaban a cielo abierto, la parte cubierta del templo se reduce fundamentalmente a la habitación de la divinidad; los fieles permanecían al aire libre. El templo está constituido por unos patios enormes formados por varias terrazas de escasa altura y gran superficie, sobre las cuales se levantan las pirámides que sirven a su vez de pedestal a la pequeña capilla.* Reunido *el pueblo en el patio, contemplaba las ceremonias que se celebraban en la plataforma de la pirámide habitada por el dios, y. en que se encontraban el "techcatl" o altar donde tenía efecto el sacrificio de la víctima, cuyo cuerpo era arrojado después por la escalera.*

*La escalera, cuando es doble, como es frecuente en, los templos aztecas, responde a la existencia de dos capillas en la terraza...*[6].

Las Capillas Abiertas, nacidas en México de la necesidad de dar mayor cabida a los fieles recién conversos dentro del recinto de la iglesia, cuyas naves resultaban insuficientes, constituyeron también, como las pirámides, lugares abiertos de adoración, permaneciendo en el atrio los asistentes a las diversas ceremonias

---

[5] DIEGO ANGULO IÑIGUEZ: *Historia del Arte Hispanoamericano,* Barcelona-Buenos Aires, t. I., 1945, p. 208.
[6] *Ibídem:* pp. 4-5.

religiosas que tenían lugar en una pequeña capilla construida ex profeso, bajo una arquería, o bien en una especie de ventana o balcón cuya altura permitía a los fieles una mayor visibilidad. Un bello ejemplo de una de estas capillas lo encontramos en la gran capilla de Tlalmanalco (Lám. 1), merecedora del más detenido estudio en relación con el problema del influjo indígena en el arte colonial, que en este caso, al parecer, es bastante intenso.

*De fecha desconocida, se inclina Toussaint a considerarla de los últimos años del siglo* XVI... *La capilla, que, al parecer quedó sin terminar, está hoy en alberca. Aparte su interés como tal capilla, lo ofrece extraordinario por el lujo excepcional de su decorado, que la convierte en uno de los conjuntos arquitectónicos más ricos del plateresco... El plateresco, sin embargo, bajo el cincel del maestro de Tlalmanalco sufre una transformación que sorprende... Es indudable que en Tlalmanalcd existe algo extraño que no es la falta de técnica de monumentos... y que, tal vez deba atribuirse a la sensibilidad indígena. Por diversos autores se señaló esa influencia y se habló de glifos nahuas, y lo cierto es que en algunas cabezas perdidas en tan abundante follaje se advierte un dramatismo que hace pensar en un pequeño Juni por cuyas venas corriese sangre azteca.*[7] Una erudita opinión respecto de los atrios de nuestras iglesias coloniales es la de George Kubler quien dice:

*Los patios amplios (usualmente llamados atrio, patio, o compás) de las iglesias mexicanas son una de las características distintivas en el repertorio de la arquitectura cristiana del siglo Evil. Así los citados patios de iglesia eran virtualmente desconocidos en Europa en ese tiempo, pues los grandes antepatios de la más reciente Edad Media habían sido invadidos por el rápido crecimiento de las ciudades. En México, por el contrario, fue solamente en la centuria pasada en que los edificios seculares invadieron a las iglesias con patio.*[8]

Refiriéndose a las Capillas Posas, José Moreno Villa nos dice: *En una de las posas pertenecientes al convento de San Andrés de Cálpan hay una figura de la Virgen... Por su actitud podría decirse que es una Dolorosa... No recuerdo en la escultura europea un desarrollo tan desmesurado de los siete puñales (Siete Dolores)... Los discos, tan extraños, que rematan las*

---

[7] *Ibídem:* pp. 337-344.

[8] GEORGE KUBLER: *Mexican Architecture of the Sixteenth Century,* t. II, New Haven, Yale University Press, 1948, London, Geoffrey Cumberlege, Oxford University Press, p. 315.

*empuñaduras, acaso tuvieron en su día piedras de obsidiana, como obras "tequitqui"sujetas aún a la superstición indígena*[9].

Don Manuel Toussaint, refiriéndose a la portada lateral que ve al norte de la hermosa iglesia de Coixtlahuaca en el Estado de Oaxaca, dice:

*Los tableros que hay entre las pilastras del primer cuerpo son lisos; en el intermedio tienen cuatro pequeños nichos cada uno y en el alto dos interesantísimos relieves que reúnen los instrumentos y símbolos de la pasión, acomodados como en la hoja de un códice precortesiano, y con tal sabor indígena que una cabeza humana que figura en cada uno, tiene el signo náhuatl de la palabra saliendo de su boca. Por más que ambos relieves son iguales puede notarse que fueron tallados por diversos 'artífices, sobre todo en los motivos susceptibles de recibir la huella personal...*

*El tercer cuerpo está ocupado en su centro por el motivo acaso más original que hay en Coixtlahuaca, que también existe en su portada principal: una gran ventana circular que presenta la disposición de una flor enorme. ¿Es este motivo una combinación de las idea que presidieron la existencia de las rosas en las catedrales góticas con las que supieron estilizar la flor, "xochitl", en el arte precortesiano?...*

*Algo peculiar en esta portada* (principal) (Lám. 2), *es la profusión de nichos que en ella hay; en las entrecalles de las pilastras, en el primer cuerpo, hay ocho nichos de cada lado; en una especie de ático que corona el entablamento del primer cuerpo y en el que se forma un frontón triangular, con un escudo en su centro, hay dos nichos de cada laido y en el gran cuerpo central donde hay una rosa como la de la portada del costado... un poco mayor, seis nichos de cada lado...*[10].

De tantas veces citado señor Angulo transcribo lo que acerca de la pirámide de El Tajín nos dice en la parte que corresponde en su obra a monumentos prehispánicos (Lám. 3):

*La pirámide de El Tajin, en Veracruz, es muy original, pues consta de una serie de cuerpos verticales... coronados por grandes cornisas y enriquecidos por profundos nichos rectangulares que producen, lo mismo que aquéllas, intenso efecto de claroscuro*[11].

---

[9] JOSÉ MORENO VILLA: *Lo mexicano en las Artes Plásticas,* El Colegio de México, México, D. F., 14 edi., p. 10.
[10] MANUEL TOUSSAINT: *Op. cit.,* pp. 94-95.
[11] ANGULO: op. cit., p. 13.

En los datos anteriores que nos proporciona Angulo respecto de los nichos de El Tajín y de Coixtlahuaca, seguramente no trata de encontrar en la pirámide el antecedente arquitectónico de la segunda, sino que es probable que lo cite como una mera coincidencia.

Si por el contrario, tratáramos de encontrar la influencia de una sobre la otra, los puntos que a continuación citaré creo que serían suficientes para echar por tierra cualquiera posible tesis:

1º La diferencia cronológica de su construcción, nos permite asentar que para cuando tuvo lugar la conquista de la región de Papantla, del Estado de Veracruz, lugar muy cerca del cual se encuentra El Tajín, esta pirámide se hallaba cubierta de vegetación, convertida en un montículo, lo que .probablemente hizo que ni fuera conocida por los españoles.

2º La enorme distancia geográfica que hay entre la zona en que se encuentra la pirámide de El Tajín, en el Estado de Veracruz, y el convento e iglesia de Coixtlahuaca, en el Estado de Oaxaca, distancia que en aquella época, segunda mitad del siglo XVI, carecía de vías de comunicación, además de constituir otro obstáculo la gran fertilidad de aquellas regiones.

3º En el supuesto caso de haber sido conocida la pirámide, ya por soldados o por religiosos, teniendo en cuenta las diferencias esenciales en las construcciones de las diversas Ordenes Religiosas de México, sabemos que aquella zona de Veracruz fue evangelizada por Franciscanos, y la construcción de Coixtlahuaca es de los Dominicos. Por otra parte, difícilmente imitarían los religiosos una construcción del culto prehispánico en una iglesia dedicada al culto de Cristo, pues bien sabemos que más de una vez, los *teocallis* sirvieron de cimiento a las iglesias cristianas, para así lograr desarraigar la idolatría prehispánica substituyendo iglesias, imágenes y religiones.

*En la Parroquia de Milpa Alta, construcción del siglo XVI, hay un hermoso relieve que representa a María en el acto de ser coronada... los angelillos tienen plumas y hasta vestidos como*

*los de Tlamanalco (Lám. 1), especialmente los dos más próximos a los hombros de* María[12]*....una de las tradiciones más arraigadas en México* [son los relieves de las fachadas], *...Así ocurre en la portada principal de Guadalupe, [Zacatecas], otra de fines del* XVII y *principios del* XVIII, *importantísima en la historia de la ornamentación mexicana... Las esculturas de los nichos responden a un espíritu concentrado y temeroso de romper la quietud. Extraño fenómeno en tiempos barrocos. Tal vez se deba esto a falta de soltura en el autor, a un cierto grado de primitivismo, que se acusa mucho más en el relieve guadalupano que campea sobre la puerta. Yo creo,* (continúa Moreno Villa) *que esta obra es puramente "tequitqui", sin la menor intervención de mano europea...*[13].

Templo de Sanctorum,...*Los ornamentos que cubren el arco triunfal son de lo más rico que pueda imaginarse, e interesantísimos como muestra de los relieves en argamasa que se hacían, en México desde el siglo Xavi. En sus dibujos se ven mezclarse los elementos europeos del Renacimiento con los motivos indígenas de ornato... Es asimismo de técnica netamente prehispánica el carácter del relieve muy poco profundo, como el dé los dos monolitos donde grabaron las hazañas de sus héroes y los arcanos de su ciencia aquellos hombres de hierro...*

Refiriéndose a los escudos que posee este templo, continúa Toussaint:

*Nadie ha podido descifrarlo* (el que de ellos se encuentra en el Museo Nacional de México) *o mejor dicho, identificar la familia a quien pertenecía, pero nos basta admirarlo como obra de arte y comprobar cómo se han amalgamado la índole europea de la obra con el indigenismo evidente de la técnica. Si alguien dudase (y hay quien duda) de este fenómeno interesante de la mezcla de las dos culturas, esta piedra, a menos de que se trate de un "parti gris" obcecado bastaría para convencerla*[14].

La Catedral de la, ciudad de México fué a su vez construida sobre las ruinas del Gran Teocalli de la antigua Tenochitltlan; y de la pirámide de Cholula, en el Estado de Puebla, nos dice Angulo: ...*Las dimensiones de la gran pirámide, hoy completamente desfigurada* [exteriormente, ya que las excavaciones hechas bajo la misma permiten actualmente visitarla], *eran extraordinarias;...sobre* [ella] *se levanta un*

---

[12] JOSE MORENO VILLA: *La Escultura Colonial Mexicana,* El Colegio de México, D. F., 14 ed., pp 35-36.
[13] *Ibidem:* pp. 67-68.
[14] TOUSSAINT: op. cit. 50-51.

*templo barroco...*[15].

Convento de San Andrés de Calpán, en el Estado de Puebla. *La portada principal es uno de los más importantes monumentos del estilo poblano... La factura de su decoración de follaje un tanto primitiva, descubre el cincel de artistas, quizá de sangre indígena, incapaces de darle relieve...*

[La] doble ventana, en que continúan las líneas ascendentes del relieve, aparece encuadrada por el cordón de San Francisco, que a manera de alfiz se prolonga hasta el entablamento, y cuyo verticalismo realzan los "quiotes" o flores de maguey que lo acompañan lateralmente descubriéndonos en el arquitecto un interés por la flora indígena inusitado en los artista *Listas de su tiempo... ese amor a la tierra constituye una de las notas más atractivas del anónimo maestro de Cálpan...*[16]. Religiosos eran, por entonces, en su mayoría, los arquitectos de las construcciones que servían a la Iglesia y a la evangelización, y es muy posible que además de contar con la mano de obra indígena, algunos de ellos admiraran y aun reprodujeran las cosas de esta tierra, motivos por los cuales solemos encontrar representaciones del mundo indígena en las construcciones coloniales.

## *Arquitectura Civil*

La riqueza y variedad que hemos podido encontrar en la arquitectura religiosa colonial de México, no la hallamos en las construcciones civiles respecto de la influencia de la mano de obra indígena en la ornamentación; es posible que en parte se deba a que en los siglos posteriores a la conquista la mano de obra del indígena jugó un papel menos importante, o a que ya nuestros aborígenes se habían asimilado más al arte hispano; ambos motivos no dejan de ser hipotéticos.

A continuación citaré algunos ejemplos de este arte mestizo del que nos venimos ocupando:

---

[15] ANGULO: op. cit., t. I, p. 11.
[16] *Ibidem:* pp. 222-224.

La antigua casa de los Condes de Santiago de Calimaya, en la esquina de las calles de Pino Suárez y El Salvador de la Ciudad de México, en donde aparece empotrada en el ángulo que forma la esquina, una monumental cabeza de serpiente, o Quetzalcoatl de piedra (Lám. 4), que perteneció al *Coatepantli* que rodeaba el Gran Teocalli de Tenochtitlan, o el Templo Mayor, de la ciudad que con la conquista se le llamó Nueva España.

En el Palacio Municipal de Tlaxcala, Capital del propio Estado. ...*el follaje recuerda el de Tecamachalco* [en el Estado de Puebla], y *debe probablemente buena parte de su personalidad al cincel indígena...*

*A este momento en que el gótico y el Renacimiento parecen equilibrarse corresponde el Palacio Municipal de Tlaxcala que se edificaba en 1539...*

*En la puerta de* [una casa de] *Cholula,...la influencia de los monumentos precortesianos se une...a las perlas castellanas, pues, como advirtió muy bien Toussaint, lo que se ha esculpido en sus zapatas son los caballeros águilas de la mitología azteca* [17].

Si ahondamos en el problema de lo que llamo "tequitqui" o "tributario", (término náhuatl que usa Moreno Villa, y que significa para el arte de México, lo que mudéjar para el arte de España), vemos que puede ser románico, gótico, renaciente y hasta barroco. La "Casa del que mató al animal", en Puebla, puede presentarse como "tequitqui" del XV, aunque *labrada en el* XVI. *Es un relieve aplanado que se inspiró en un tapiz gòtico según la certera opinión de don Manuel Toussaint...* [18].

Casa de Montejo, en Mérida, Yucatán. ... *Toussaint advirtió reciente mente, con acierto, el carácter andaluz de su estilo... y llamó la atención sobre la factura indígena de alguna de sus partes* [19].

---

[17] *Ibídem:* p. 461.
[18] MORENO VILLA: *Lo Mexicano ..., op. cit.,* p. 19.
[19] ANGULO: *Op. cit.,* pp. 463-464.

# ESCULTURA

## *Antecedentes*

*La escultura prehispánica, sobre todo la de bulto redondo, no era fácil que influyese en la colonial. De carácter esencialmente religioso tanto una como otra, al esculpirse una imagen cristiana para la población recién convertida había de mirarse con recelo cualquier rasgo que pudiera recordar a los viejos dioses, máxime en este primer siglo* [XVI]. *Cuando más adelante se hubieran podido contemplar con mayor serenidad los valores estéticos de sus predecesores indígenas, esas estatuas no existían ya. Las conquistas no se hicieron nunca con ejércitos de arqueólogos, y. en ésta del siglo* XVI *las imágenes de los dioses fueron las primeras víctimas. El único contacto razonable entre el arte de españoles y americanos sólo podía darse en el campo decorativo, sobre todo, en un momento en que el estilo plateresco, tan amigo de cubrir las superficies con la más profusa decoración escultórica, era el imperante.*

*La tensión espiritual propia de su cultura primitiva se refleja con intensidad extraordinaria... En las estatuas aztecas, las expresiones terroríficas llegan al máximo de exaltación. Sentadas, con su tocado de descomunal tamaño y cubierto su cuerpo por enormes pectorales, todo se subordina al rostro, en que se dibujan unas pupilas desorbitadas y una boca en la que no es la gracia de los labios, sino su poderosa dentadura o su mueca nada tranquilizadora, lo que se impone a quien la contempla...*[20]. Es lógico que una religión cruel y sangrienta como lo era la Azteca, estuviera representada por dioses igualmente crueles y vengativos. La severidad de estas deidades parece encontrar su contraste en la aparente serenidad, aunque con un fondo de intenso dramatismo, en las cabecitas sonrientes de los Tato-nacos, del Estado de Veracruz.

*...los primeros artistas indios que se atrevieron a modelar o esculpir temas cristianos debieron encontrarse con la misma falta de tradición técnica que el escolar románico.* Estos indígenas hábiles ya por naturaleza en trabajos manuales artísticos, pasaron en pocos años por los diversos estilos, mismos que a los europeos los habían llevado varios siglos.

[20] *Ibidem:* pp. 58-62.

Este fenómeno se explica porque los artífices que les sirvieron de maestros traían a América su conocimiento y experiencia de los estilos artísticos predominantes en Europa. ...*De donde resulta un fenómeno propiamente americano: que en el corto espacio de cincuenta años, México presenta obras de aspecto primitivo, románico, como las conservadas en Cálpan, o en general, en el lote de iglesias de Puebla, y figuras de un clasicismo romano como el de la Virgen con el Niño... o como la Virgen de Xochimilco. Pero hagamos notar que este fenómeno de la imbricación y amontonamiento de estilos ocurre sólo en el siglo* XVI. *En los otros, no. Y es natural... unos artistas asimilaron unas y otros otras. El indio adoctrinado por los frailes o por los maestros venidos de Europa recibía como modelos estampas, dibujos, marfiles, ricas telas bordadas, breviarios, cruces y mil objetos menores. No todos ellos obedecían a un mismo estilo, ni a una misma época...*

*El hecho es que por estas y otras razones posibles la producción escultórica mexicana carece de la lógica interna y de la cronología que tiene la europea. Sus piezas no salen de las manos del escultor obedeciendo a una concatenación de piezas que le preceden, sino a circunstancias fortuitas...*[21].

*Púlpitos y Pilas*

El hermoso púlpito de Huaquechula, en Puebla, nos dice Moreno Villa, *es un precioso ejemplo de estilo "tequitqui", y, sin embargo, o por ello mismo recuerda un púlpito mudéjar que hay en Amusco, -Palencia España.*[22]

Hablando de las pilas, dice Angulo: *La de Cuilapan* [en Oaxaca] *y Ticul* [en Yucatán] *están cubiertas de ornamentos plateresco muy planos, tal vez de factura indígena... La de Cuilapan está cubierta por ricos ornamentos renacentistas... que parecen delatar al cincel indio. En las de Tlanepantla,* [Estado de México], *el principal interés se debe a sus temas indígenas. En la de bautismo, el motivo clásico de las ondas se quiebra por influjo de modelos precortesianos, y en la de agua bendita el tema de las almenas escalonadas, asimétricas y con saeteras, sobre*

[21] MORENO VILLA: *Lo Mexicano., op. cit.,* pp. 20, 21, 22, 28.
[22] Ibídem: *La Escultura,,* p. 27.

*círculos concéntricos entre dos listeles, es tan puramente indígena que se repite en algunos códices, y es, al parecer, el jeroglífico de la población...*[23].

Refiriéndose Toussaint a la Parroquia de Atitalaquia, en Hidalgo, nos dice: ..*Acaso también formó parte de ella la actual pila de agua bendita que está ahuecada en un capitel de columna, en forma de loto con discos esculpidos alrededor, todo ello de vivo recuerdo indigena* [24].

*Cristos*

Los Cristos sangrientos de México, o sea aquéllos cuya abundancia de sangre les da un aspecto tan desgarrador como dramático, parecen estar vivamente influidos del gusto por la sangre de la cruenta religión indígena prehispánica. Ejemplo de ellos lo encuentra Moreno Villa, al referirse al arte popular mexicano: en Tlalmanalco [hay] el Ecce-Homo más lesionado, maltrecho, sangrante y espectral del mundo...[25].

Los Cristos de caña, únicos quizá en su género, por el material y la técnica con que fueron hechos por manos indígenas, me parecen de gran interés como obras de arte: Cristiano por el motivo, e indígena por su manufactura.

*El Cristo de San Francisco de Tlaxcala (Lám. 5)...en el Convento de San Francisco,...está hecho con la médula de la caña de maíz, según uso indígena, revistiendo luego esa pasta con tela y pintándola...*

*De todos los Cristos hechos con caña de maíz es el más perfecto que he visto [nos dice Moreno Villa refiriéndose al de Tlaxcala].*

*Don Manuel Romero de Terreros, en su Historia Sintética del Arte Colonial dice: Desde el siglo* XVI *y principalmente en Michoacán, se fabricaban Santos Cristos y otras imágenes con caña seca de maíz. Hablando de los tarascos, dice el P. La Rea: cogen la caña de maíz, y le sacan el corazón, que es a modo de corazón de cañaeja, pero más delicado, y moliéndolo se hace una pasta*

---

[23] ANGULO: *op. cit.,* t. I, pp. 313-314.
[24] TOUSSAINT: op. *cit.,* p. 166.
[25] MORENO VILLA: *La Escultura., op. cit.,* p. 59.

*con un género de engrudo que ellos llaman "titsingueni". En este género de trabajos sobresalió un Luis de la Cerda, de quien dice Mota Padilla que fué mestizo...*

*Romero de Terreros cita como ejemplares notables de este material "El Señor de Santa Teresa" Catedral de México y "Nuestra Señora de la Salud", en Patzcuaro, Michoacán* [26].

*Don Jesús Almela Melia nos relata un interesante descubrimiento hecho en una de esas imágenes: ...Se trata de imágenes religiosas que ya son conocidas con el nombre de "Cristos de Caña" y que en los primeros años de la Colonia se confeccionaron en México por imagineros españoles que empleaban corno ayudantes a los indios...*

*La armazón de los miembros estaba constituida por unos palos toscos; en torno de ellos, dándoles varias vueltas, hallamos tiras de papel con pinturas simbólicas en los habituales colores rojo, azul, amarillo y negro. Todo ello venía recubierto por una pasta que, una vez seca, se desmenuza como si fuese tierra. Para ir dando forma de relieves de los músculos se habían encolado y colocado manojos de médula de caña de maíz, cortada en las dimensiones convenientes. Y finalmente, sobre todo esto venía el trabajo del modelador, el cual, con yeso, en el que se intercalaban trozos de tela o de papel, obtenía la forma de la figura.*

*Eran, pues, tiras largas y estrechas las que encontramos en las piernas y los brazos de la imagen. Solamente en la parte del cendal en que nos correspondió trabajar hallamos algunos fragmentos de papel de cierta extensión en los que se ven numerosas cabezas dibujadas de perfil, acompañadas de discos y otras representaciones que significan los atributos a que estaban sometidos los indígenas.*

*Aparte de esto, aparecieron también varios fragmentos con pinturas de carácter religioso: una crucifixión y algunas imágenes de santos. Y en algunas partes, trozos de escritura en náhuatl con intercalación de nombres y apellidos españoles, que debían corresponder a los encomendaderos...*

*Según pudimos apreciar, una vez terminado el modelado con yeso, extendíase sobre la figura una delgada capa de otro yeso más fino y mezclado con engrudo la cual, al quedar definitivamente seca, era pintada y bruñida, siendo entonces cuando se daban los colores del cabello, de la piel, de las heridas, de la sangre, del cendal, etcétera.*

*Una particularidad notable de estas esculturas es su escaso peso. Construidas con los*

---

[26] MANUEL ROMERO DE TERREROS: *Historia Sintética del Arte Colonial en México,* México, D. F., 1922, p. 40.

*materiales que dejamos especificados, el resultado era que una figura como la descrita, con dos metros de altura., no llegaba a pesar cinco kilogramos. El Cristo del Convento del Carmen* [en San Angel, D. F.], *tiene una talla de 1.55 metros y su peso no llega a dos kilos y medio. Esta particularidad llamó mucho la atención en la Madre Patria y, fueron en buen número los pedidos que de allá se hicieron a los imagineros de Nueva España.*

*La de Mexicaltzingo, admirablemente examinada por el señor Carrillo Gariel, fué rica en hallazgos: grandes trozos de escritura y de representaciones pictóricas y hasta un estarcido que fué utilizado en su tiempo para la reproducción de un cuadro célebre*[27].

## *Cruces*

Según la opinión de Moreno Villa, los ejemplos que a continuación cito pertenecen a cruces que poseen marcada influencia indígena:

Cruz del atrio de San Agustín Acolman, en el Estado de México: por el hecho de presentar la cabeza de Cristo, cabeza humana, sin tronco, pies ni brazos, lo que convierte al conjunto en un cuerpo acogotado, rígido, en nada parecido a las cruces europeas.

La Cruz de Atzacoalco, D. F., que por estar incompleta resulta más chaparra y emperifollada; el remate del brazo central tan desproporcionado indica cierta nostalgia de las plumas de los tocados indígenas.

Cruz de San Felipe de los Alzates, en Michoacán, no presenta cara de Cristo; con delicada sobriedad ostenta los símbolos de la Pasión, pero sus relieves aplanados, con rehundimiento de la piedra son netamente indígenas. En la intersección de los brazos y el árbol hay un disco de obsidiana. Esta característica es de uso esencialmente indígena, como podemos verlo en algunos ídolos prehispánicos que ostentan en la parte central superior del cuerpo esta piedra (Lám.

[27] JESÚS ALMELA MELIA: *Cristos Mexicanos del siglo* XVI, artículo aparecido en el periódico *Novedades,* México en la Cultura, México, 8 de febrero de 1953, p. 4. Proporcionado gentilmente por la Sra. Prof. en Folklore doña Virginia de Mendoza.

6). Don Rafael García Granados nos dice respecto citando otro ejemplo:

...una *supervivencia idolátrica indígena* [encontrada] *en monumentos la segunda mitad del siglo* XVI *o de la primera del* XVII, *que no h sido observada anteriormente según, creemos. Se trata de una cruz en i Convento franciscano de Tajimaroa* [hoy Ciudad Hidalgo]... [28].

Discos de obsidiana que pensaban los aborígenes que eran el corazón o la vida de aquellos cuerpos. En las cruces a que he hecho alusión se han encontrado estas orificaciones en la parte donde se cruzan los brazos.

Cruz de Jilotepec, en el Estado de México, más ingenua que las anteriores, presenta una cara de Cristo muy pequeña y de poco relieve, segó costumbre indígena.

La Cruz de Huango, en Michoacán, es también notable: es una cruz limpia pero al pie aparecen entre unas nubes demasiado estilizadas, tronco y la cabeza de Dios Padre.

La Cruz de Tepeapulco, en el Estado de Hidalgo, tiene justamente e la conjunción del tronco de la cruz y los brazos una corona, estilizada cuy centro, rehundido, debió tener un disco de obsidiana.

En la Parroquia Archipresbiterial de Nuestra Señora de Guadalupe, existe una cruz (Lám. 7) que me ha parecido digna de tomarse en cuenta por su sabor indígena, el que encontramos principalmente, a mi parecer, en la Hostia que más parece un Calendario Azteca, así como también en las carita que representan al Sol y la Luna que se encuentran abajo, a uno y otro lado respectivamente del cruzamiento de los brazos.

Cruz de Cuautitlán. Según don Manuel Toussaint, éste es un magnífico ejemplar en el arte escultórico de la Colonia; lleva en su peana la fecha de 1545, y tiene esculpidos todos los símbolos de la Pasión de Cristo esos penachos que a primera vista son inexplicables, y que están dispuesto en forma de flor de lis, hacen la cruz igual al nombre jeroglífico del pueblo, tal como lo pintaban los indios en sus códices.

---

[28] RAFAEL GARCÍA GRANADOS: *Reminiscencias idolátricas en monumentos coloniales,* en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 5, UNAM, México, 19-49, p. 55.

La Cruz de Tizatlán, en Tlaxcala, que está frente a la iglesia es, según Toussaint[29], una interesante muestra de escultura primitiva hecha sin duda por artífice indio; sustituyó la primera cruz de madera que mostró Corté a los tlaxcaltecas.

En nuestros días un ejemplo de mestizaje artístico-religioso, aunque diverso de los que arriba cito, es el que bondadosamente me ha sido proporcionado por la arqueóloga seriara Antonieta Espejo; lo encontramos en el Castillo de Teayo, en el Estado de Veracruz: se trata de una cruz de fiera rodeada por ídolos pintados de blanco y azul a los que llaman *antigüitos*. Símbolos de dos religiones y que son reverenciados por los habitantes de aquel lugar, como uno solo. Ejemplo vivo de transculturación artístico-religiosa.

## *Imaginería*

*La situación social en México exigía... presentar imágenes que inspirasen confianza y tranquilidad. No se olvide que las órdenes monásticas aquí tuvieron en los siglos* XVI *y* XVII *un mando tan efectivo sobre la producción artística como allá* [en España] *durante la Edad Media y que muchos de los escultores y arquitectos eran los propios religiosos...*

*Pero, aparte de este influjo que pudo ejercer la Iglesia enderezando el carácter de la imaginería en un sentido, hay otros dos factores que pudieron conducirla hacia lo mismo: el factor andaluz y el factor indígena. El escultor andaluz de los siglos* VI *y* XVII *no fué nunca tan atormentado, impulsivo y. violento como el castellano. Prefirió dar su nota de gracia, o de ponderación. Montañés y Cano pueden considerarse como exponentes del genio andaluz religioso...* (influencia andaluza que llegó a México gracias a que eran) *andaluces en su mayoría los hombres religiosos o artistas que comenzaron a trabajar* (en nuestro país)...

*De la influencia que pudo ejercer el tercer factor,* (es fácil hallarlo en la imaginería popular, no solamente en los rasgos faciales y policromía de las imágenes, sino en

[29] TOUSSAINT: op. *cit.,* p. 136-139.

sus vestiduras: así encontramos en nuestras poblaciones donde predomina la raza indígena, a Santiago Apóstol vestido con el traje de la región y así como a él a muchos otros santos).

*...la pequeña Purísima de San Luis Potosí respira naturalismo por todos sus detalles. Y un naturalismo indígena lleno de ternura, encantador... Es chaparrita; el rebozo se le ha convertido en manto; su cabellera es de pelo lacio, de hebras muy paralelas; sus pómulos son fuertes; su actitud en suma, la de la indita que corretea los caminos con su niño a la espalda, sujeto por el rebozo... tiene una perfecta unidad de espíritu y de técnica, simple y anchamente concebida...*[30].

## PINTURA

### *Pintores indígenas.*

*De las noticias históricas de anales indígenas, podemos mencionar las siguientes: en año 1556 los pintores Pedro Quauhtli; Miguel Toxoxhicuic. Luis Xochitototl y Miguel Yohualahuach, realizaron una pintura representando a los Señores que habían gobernado el país Azteca* (el hecho de que indígenas hayan pintado una parte tan importante de su historia prehispana, me parece que puede también servirnos para demostrar cierto criterio histórico por parte de los religiosos); *y otros dos pintores indígenas, Fernand Colli y Pedro Xochmitl, el año de 1569, pintaban un cuadro con las Catorce Obras de Misericordia para la Cárcel de México.*

*Don Francisco del Paso y Troncoso y algunos otros historiadores americanos, afirman que hacia el año 1555, florecía el pintor indígena Marcos de Aquino o Marcos Cípac, citado por Bernal Díaz del Castillo que pintó muchas obras en colaboración con Pedro Chachalaca, Francisco Xinmámal y Pedro de San Nicolás. La más importante fué el retablo de la Capilla de San José de los Indios en el convento de San Francisco. Componíase de siete cuadros: en la parte alta, al centro, el Calvario; San Buenaventura y San Luis Obispo, a los lados; en la parte baja,*

[30] MORENO VILLA: *La Escultura..., op. cit.,* pp. 49, 78, 79.

*al centro, el patrón de la capilla, San José entre San Francisco y. San Antonio de Padua y como predella el Cenáculo. Entre los dibujos del llamado Códice Aubín, correspondiente al año 1564, aparece este retablo.* [31]

## *Pintura Mural*

*La pintura europea en México no puede ser considerada corno la mezcla o fusión del arte indígena con el arte del Renacimiento español. Manifestaciones de índole tan diversa no podían llegar a fundirse en un intercambio*

*...es sólo la parte material de la pintura y la mano de obra indígena las que se adaptan a la nueva modalidad artística.*

*La pintura nace en México por la necesidad de decorar los templos y conventos. En un principio se recurrió al procedimiento de adornar las iglesias con mosaicos de flores* [como el de grandes proporciones, como alfombra, con diversas representaciones, que los indígenas obsequian anualmente a Nuestra Señora de Guadalupe para su fiesta el 12 de diciembre]; *incrustadas sobre esteras que los indios llamaban "petatl"; pero esa decoración resultaba en extremo frágil y de escasa duración; otro recurso quedaba: el del mosaico de pluma para procurarse imágenes* (Lám. 0) *y hasta para lograr ornamentos. Pero el mosaico de pluma adolecía de graves defectos también; sobre todo, era deleznable a causa de la índole misma de la obra, de la facilidad con que los parásitos podían destruir los objetos así elaborados. Entonces se recurrió a la pintura; los frailes organizaron verdaderos centros de estudio, y así tenemos la famosa Escuela de Arte y Oficios fundada por fray Pedro de Gante, como un anexo de la Capilla de San José de los Naturales, en el convento grande de San Francisco de México... En ninguna otra manifestación pictórica* (como lo fué la copia de grabados) *se nota una unión tan íntima entre el indio y la obra de índole europea; por eso) la hemos llamado pintura cristiano indígena: es cristiana porque sirve esencialmente para los fines religiosos; pero es indígena porque todavía se puede apreciar la ingenuidad de la mano aborigen y algunas veces la pobreza de los artistas*

[31] MANUEL TOUSSAINT: *Arte Colonial en México,* Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, Imprenta Universitaria, 1948, p. 32.

*neófitos...*

*La manifestación artística más interesante de esta Escuela se encuentra seguramente en la decoración mural de templos y conventos. Desde tiempos primitivos empezó a emplearse la técnica del fresco que hace la obra más duradera...*

*La pintura que realizan los indios para decorar templos y conventos se llama de Romano; consiste en frisos y fajas con motivos vegetales y medallones o nichos con escenas de la Pasión o figuras de santos...*

*Otro convento en que existen numerosas decoraciones al fresco, es el de Huejotzingo. Sus pinturas pertenecen a diversas épocas pero algunas son de las más primitivas, como aquella en que están retratados los doce primeros franciscanos* [venidos a México como avanzada de la evangelización]; *sus nombres cristianos están escritos en tal forma, disparatada las más de las veces, que esto sólo bastaría para demostrarnos la mano indígena* [32].

La decoración pictórica con propósitos pedagógicos, ocupó también un lugar preferente. ...*Hacia 1530 fray Jacobo de Testera introdujo otro sistema además del fonético, el que consistía en lienzos pintados con representaciones alegóricas de diversos pasajes de la vida de Cristo, de su doctrina, etcétera* ...[33]. Sistemas usados cuando aún carecían los misioneros de catecismos escritos, éstos ya impresos fueron bilingües: castellano náhuatl.

...*todos* [los pintores indígenas] *fueron activos solamente bajo la supervisión de los Mendicantes, y por los proyectos Mendicantes, tales como la preparación de las decoraciones para los días festivos, la Semana de Pascua, o las pinturas de las paredes de San José de los Naturales...*[34].

## *Manuscritos.*

*Se da* [la designación de Códices Prehispánicos] *a los documentos escritos jeroglíficamente después de consumada la conquista... Los indios no pueden variar su modo de escribir de un momento a otro... y* es debido a ello que encontremos su influencia aun en

---

[32] *Ibídem:* pp. 31-33.
[33] GLORIA GRAJALES RAMOS: *Cristianismo* y *Paganismo en la Altiplanicie Mexicana Siglo* XVI, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, tesis para optar al grado chica Maestra en Ciencias Históricas, México 1949, p. 75.
[34] GEORGE KUBLER: *op. cit.,* t. II, p. 366.

manuscritos posteriores.

Entre aquellos que tienen un doble valor: plástico e histórico *quizás el códice más valioso de esta época, sea el llamado Lienzo de Tlaxcala, cuyo original desgraciadamente se ha perdido...*[35].

*El testimonio de los manuscritos indígenas postcortesianos, como quiera, sugiere fuertemente que la híspanización en el estilo pictórico de los indios no se determinó bien sino hasta después de 1550. Los manuscritos indígenas de mediados del siglo, tales como el Códice Mendoza, y el Lienzo de Tlaxcala, y posteriores también los libros ilustrados, todos sugieren que la ilustración en pequeña escala resistió con mucho éxito la europeización... Pero estos manuscritos de artistas indios, ya sean hispánicos o nativos en su estilo, arrojan pequeña luz sobre la historia de los murales, los que fueron ejecutados con diversas intenciones y técnica* [36].

*Para quienes han manejado manuscritos mexicanos antiguos (siglo* XVI *y primer tercio del* XVII*), no es una novedad la belleza caligráfica de la letra de los indígenas, y de manera especial la de los alumnos del Imperial Colegio de Santa Cruz en Tlatelolco.*

*Habilidad tan notable de los indios educados por los primeros evangelizadores, ha sido motivo de encomio por parte de los antiguos cronistas (Motolinia, Mendieta, Durán, Sahagún, Dávila Padilla, Zorita, Torquemanda y otros), que no cesan de ponderar la aptitud de los aborígenes coma copistas, amanuenses, e iluminadores de libros corales, antifonarios, sermonarios, de evangelios y en general de todos los que a su cuidado eran encomendados.* La influencia personal del indígena se acentuó en este campo y principalmente en la decoración de esos mismos escritos.

*Sin perder de vista el modelo, casi siempre europeo (libra impreso o códice), el indio añadió elementos suyos, y creó un género de ilustraciones (letras capitales, orlas, viñetas, etc.), de técnica inconfundible, que son los primeros brotes de un arte popular que aun subsiste en la decoración de tejidos, bateas, muebles y juguetes...*[37].

---

[35] TOUSSAINT: *Arte Colonial..., op. cit.,* p. 37.
[36] KUBLER: op. cit., t. II, p. 368.
[37] FEDERICO GÓMEZ DE OROZCO: *La Decoración en los Manuscritos Hispano-Mexicanos Primitivos,* Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. I, 3, UNAM, México, 1939, pp. 48-50.

# ARTES MENORES

## *Cerámica*

Una prueba evidente de que la técnica y el material son los mismos, así como la mano de obra indígena de los descendientes de aquellos artesanos de la época prehispánica, la encontramos al comparar la cerámica preclásica y de los demás horizontes culturales en que queda comprendida la cerámica mexicana, de las diversas regiones de nuestro país, que se conserva en nuestros Museos como verdadera obra de arte, y la que actualmente podemos observar como producto de las mismas regiones.

*... muchas piezas, extraídas de ruinas en distintas partes del país, demuestran la excelente calidad de la cerámica indígena en general, y el muy marcado carácter decorativo de cada localidad. Los Tarascos producían "terra cotta" de buena clase, con decorado en blanco, negro y rojo; y en Cuautitlán todavía se producen vasijas de barro para la cocina, de la misma hechura que en la época de la Conquista...*

*Aunque el P. Mendieta escribe que los artífices indios pronto aprendieron a vidriar, no fue sino en 1653 que las fábricas de Puebla empezaron a producir hermosos ejemplares y alcanzaron cierta importancia...*

*El siglo de oro de la cerámica de la Puebla de los Angeles fué de 1560 a 1750... ; en este año y los siguientes contaba con más de treinta locerías tanto dentro como fuera de la ciudad...*

*Tres clases de objetos se fabricaban de Talavera de Puebla: vasijas, azulejos y figuras escultóricas*[38].

Don Manuel Romero de Terreros nos dice que en México hubo la costumbre de aprovechar la porcelana China que se rompía, para usos decorativos en patios y jardines, en una forma muy original; actualmente se continúa usando la pedacería de tazas y platos de porcelana para decorar con ella macetas y jarrones de barro.

Las formas lineales o geométricas y las figuras de hombres, como las que

[38] ROMERO DE TERREROS: *El Arte de México, Las Artes Industriales en la Nueva España,* México, D. F., 1923, pp. 153-161.

vemos en los códices, constituyen motivos decorativos de la cerámica, *y* también las figuras de animales, de flores, etc. Muchas de ellas sobre un fondo policromo muy del gusto indígena.

*Debo hacer notar, en alabanza de los ceramistas de México, que la perfección de los instrumentos* [musicales] *construidos, demuestra un cuidado riguroso, así como largos años de experiencia y de observaciones acústicas; cuidado y observaciones que tenían que dar por resultado un avance y un perfeccionamiento cada día más patente de los métodos de construcción...*[39].

El indígena recibió con gusto, del arte europeo-español el uso de la policromía corno parte importante en la decoración, herencia que por tradición conocía de sus antepasados. Ejemplo de este gusto lo encontramos en el azulejo de Puebla, en los tejidos, en las jícaras y bateas, etcétera.

*Bordados y tejidos.*

*Según Motolinia, los indios hacían guantes y calzas de aguja de seda, y bonetillos de seda y también eran bordadores razonables; y con el auxilio de un lego italiano* (dice D. Joaquín García Icazbaiceta), *criado en España, llamado Fray Daniel, primer maestro que los naturales tuvieron en el arte de bordar, se estableció esa nueva industria, en que sobresalieron los indios, porque como ya había entre ellos maestros tan señalados en las labores de pluma, combinaron ese hermoso arte con el que de nuevo aprendieron, y producían labores primorosas, perfeccionadas con el conocimiento de las reglas del dibujo* (que desde tiempos prehispánicos ya dominaban, como hemos venido insistiendo).

*Naturalmente, los ornamentos de Iglesia fueron los objetos que más ricos bordados ostentaron* usando hilos de oro, plata y piedras finas para bordar un sin fin de flores y aves realzadas, así como hostias, capones y las figuras simbólicas del Cristianismo; bellos ejemplares que podemos contemplar, aunque hechos en diversas épocas, en el Museo de Arte Reli de la Catedral Metropolitana de esta ciudad de México[40].

---

[39] VICENTE T. MENDOZA: *Tres Instrumentos Musicales Prehispánicos,* en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. II, 7, UNAM, México, 1941, p. 73.
[40] ROMERO DE TERREROS: *El Arte..., op. cit.,* pp. 186-187.

## *Orfebrería.*

*De las maravillas que en México encontraron los conquistadores, fué la menor, seguramente, el arte con que los Aztecas labraban el oro y la plata...*

*Estas admirables disposiciones de los naturales y el uso de nueva herramienta importada por los españoles, hicieron posible que Cortés enviara al Emperador Carlos* V*, entre los primeros regalos que le hizo, la famosa culebrina, o pequeño cañón de plata, que denominó "El Fénix"...*

*Con el objeto de procurar la perfección de los artefactos de) plata, tanto en su belleza como en su valor intrínseco, se vigilaba a los aprendices y se instruía a los oficiales, exigiéndose a éstos riguroso examen para llegar* a *ser maestros.*

*Los plateros de México adquirieron pronto grande importancia, y su gremio, que tomó el nombre de "Noble Arte de la Platería", figuró siempre en primer término en los anales de la Nueva España...*

*Los orfebres mexicanos proporcionaron muchas joyas para la Madre Patria, repujadas y cinceladas casi todas y con adornos de la flora del país, de marcado sello oriental.* [41]

Teniendo en cuenta sus aptitudes como orfebres, podemos suponer la importancia que tuvo la mano de obra indígena en el trabajo de los metales, durante la época Colonial, al contar con nuevos métodos de trabajo imitando los europeos, nuevas herramientas, nuevos modelos y principalmente al trabajar bajo la dirección de maestros instruidos en escuelas diversas del Viejo Continente.

## *Carpintería y Tallado*

Entre las industrias típicas de Michoacán de manufactura indígena, estimuladas por los misioneros en aquella región, entre ellos el muy ilustre Don Vasco de Quiroga, *Tata Vasco,* las bateas bellamente pintadas, que nos recuerdan las lacas chinas, sobresalen de entre las demás.

---

[41] *Ibídem:* pp. 17, 21, 39.

*Por esta época* (mediados del siglo XVIII), *púsose muy de moda entre las clases altas, mandar hacer bateas con escenas tomadas de El Quijote de la Mancha, y fueron tan artísticas las que se produjeron que, no obstante ser objetos más o menos vulgares, alcanzaron gran estimación y fueron llevadas a España por Virreyes y magnates... muchas obras se fabricaron, muy hermosas también, y altamente interesantes por su adorno, inspirado, en gran parte, en el arte indígena...*

*En la talla de los altares se siguieron los mismos estilos que en los demás edificios coloniales: el Plateresco y el Barroco durante los siglos* XVI *y* XVII, *el Churriguera, durante el* XVIII, *con las latentes modificaciones que los artistas indios supieron infiltrar...*

*El coro de la antigua Iglesia de San Agustín* (actual Biblioteca Nacional), *estaba adornado con la hermosa sillería de nogal que puede hoy admirarse en el Salón de Actos de la Escuela Preparatoria. Fué construida a mediados de la décima séptima centuria, por los alumnos del Colegio de San Juan de Letrán, y en ella parecen combinarse la rica y elegante ornamentación del Renacimiento con las ingenuidades de la Edad Media, sin faltar (como era de esperarse) pormenores que delatan la raza de los artífices que la labraron, pues la fauna y flora que se reproduce en muchos tableros, son netamente mexicanas...*

(También hemos encontrado)...*bufetes con incrustaciones de nácar y marfil, plata y carey, hechos muchos de ellos por Juan de La Cruz, indio de Puebla, que sobresalía en esa clase de trabajos por los años de 1625, mesas con cubiertas de tecali, como las de la Biblioteca Palafoxiana de* [Puebla];...*cofrecillos exornados con dibujos que revelan ya inspiración morisca, ya tradición Azteca...*[42].

## *Obras de Hierro*

Sabemos bien que el trabajo del hierro no se llevó a cabo en México sino hasta después de consumada la conquista, ya que este metal era desconocido por los aborígenes, en la época prehispánica.

*De todas las artes industriales de la Nueva España, el hierro forjado fué el único, quizás,*

[42] *Ibídem:* pp. 92, 101, 102, 137, 139.

*que no sufrió influencia Azteca, debido a la carencia absoluta de tradición entre los naturales.*

*Tanto estribos, como espuelas y frenos, se fabricaban en varias ciudades de la Nueva España, principalmente en Amozoc* [Puebla], *en donde el agua de los pozos se prestaba para el buen temple de toda clase de obras de hierro. Allí se produjeron muy hermosos ejemplares, calados y forjados maravillosamente, incrustados algunas veces con plata y oro, con dibujos originales que demuestran el espíritu de la raza* [indígena]...[43].

## *Plumaria*

El arte de la pluma ha sido muy elogiado por todos aquellos cuyos escritos constituyen hoy páginas muy importantes de nuestra historia antigua y colonial. *Debemos a* fray *Bernardino Sahagún, como en otras artes menores, el conocimiento de la técnica empleada en la manufactura de la pluma...Pero fue en el mosaico en donde se reveló el arte fino y precioso de los Aztecas, como ya lo hizo notar Sahagún: En los mosaicos de pluma en donde se descubre la habilidad de los artesanos, pues verdaderamente hacen imágenes de plumas... Los pintores trazaban previamente el motivo o dibujo que se habría de recubrir de plumas pequeñas; inmediatamente se adherían con una goma resinosa llamada tzauhtli; proveniente de una orquídea, formando sucesivas capas, de las cuales las inferiores lo eran de plumas comunes, no así las superiores, que ya estaban trabajadas con plumas menudas de colibrí. En esta técnica se describen todos los escudos precortesianos que se conocen, así como muchas de las mitras y láminas religiosas coloniales del VI que han llegado hasta nosotros* [44]*...se elaboran esos maravillosos mosaicos de pluma que habían de causar el asombro de Europa y que producen como supervivencia, a la vez imágenes religiosas* (como la muy hermosa de San Francisco de Asís (fig. 8) con que ilustro estas líneas), *ornamentos eclesiásticos y aun mapas de regiones enteras. Relatos e inventarios de las piezas enviadas al Viejo Mundo, causan la impresión de tesoros fabulosos,*

---

[43] *Ibídem:* pp. 45, 46, 80.

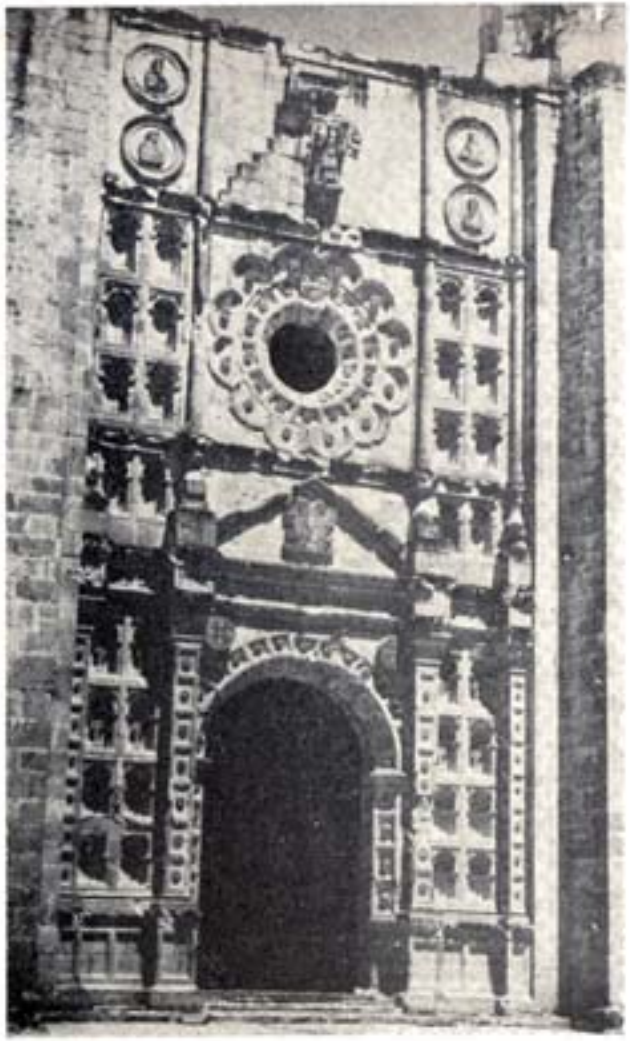
[44] SALVADOR TOSCANO: *Arte Precolombino de México y de la América Central,* Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1944, pp. 504n505.

*semejantes a los que aparecen en las narraciones orientales...*[45].

*Durante el primer siglo de la época colonial, algunos españoles dieron en adornar sus armas defensivas con mosaicos de pluma y otros adornos de los indios. Casi todos los ejemplares de esta clase se han perdido, pero en, la* Real *Armería de Madrid existe una adarga de parada, de fines del siglo* VI*, que tiene el frente decorado con un admirable mosaico de plumas, hecho por los indios amantecas,* (del Barrio de San Miguel Amantla, de Atzcapotzalco) [46].

GLORIA GRAJALES RAMOS

[45] TOUSSAINT: *Arte Colonial..., op. cit.,* Introducción, p. III.
[46] ROMERO DE TERREROS: *op. cit.,* .p. 78



LÁM. 2 — *Coixtlahuaca, Oaxaca, iglesia parroquial.*

Foto D. M. C.

LÁM. 1 — *Tlalmanalco, capilla abierta; detalle.*

Foto D. M. C.

LÁM 3 — *Papantla, Veracruz. Pirámide de El Tajín.*

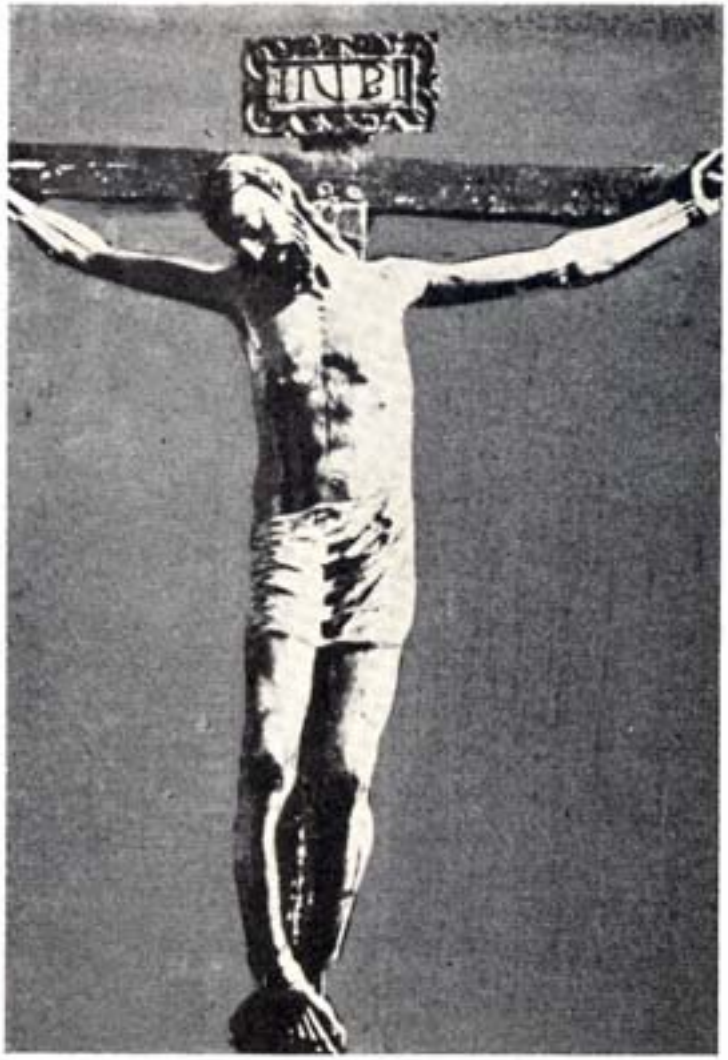
Foto A. Espejo.

LÁM. 4 — *México, D. F. — Casa de los Condes de Calimaya; cabeza de serpiente.*

Foto R. Hernández R.

LÁM. 6 — *Diosa azteca del agua.*

Foto Osuna.




LÁM. 5 — *Tlaxcala, iglesia de S. Francisco, Cristo de caña.*

Foto S. Toscano.

LÁM. 8 — *Museo de Historia, Chapultepec, San Francisco, mosaico de plumas.*

LÁM. 7 — *Guadalupe, parroquia archipresbiterial, Cruz.*

Foto R. Hernández R.

# RELACIONES DOCUMENTALES

## ACERCA DE UNA PINTURA DE MANZONI

Más citada que estudiada y reproducida, la obra del italiano Ignacio Manzoni, permanece todavía en lugar oscuro y falto de la jerarquización que merece. En estos momentos en que los pintores de nuestro siglo XIX son objeto de estudios especializados, la figura de este artista carece de un análisis monográfico así como de un detallado catálogo de su labor.

Romántico auténtico y viajero incansable, dejó gran parte de ella en varios países de América. Sarmiento alabó sus pinturas expuestas en Santiago de Chile y en Buenos Aires, varios particulares coleccionaron sus obras realizadas durante su residencia en esta ciudad.

Entre ellas se encontraba un Ecce Horno, propiedad hasta 1875 por lo menos, de la iglesia parroquial de la Merced, acerca de la cual y de un informe de García del Molino se trató en otro número de estos Anales.

Al parecer, la semidesnudez de la imagen levantó algunas protestas por parte del beaterío parroquial y sobre esto insistió el párroco en una nota elevada al entonces Arzobispo de Buenos Aires, Monseñor Aneiros, entre cuyas líneas es fácil entrever la figura de un conocedor dispuesto a pagar por ella lo que un perito fijara.

El celoso obispo porteño aconsejó guardar la pintura haciéndola retocar debidamente y esto originó un segundo informe, esta vez firmado por García del Molino y que es el publicado [1] .

Algunas conclusiones se desprenden del mismo. En primer lugar la descripción del cuadro ha permitido su fácil identificación; luego, que a pesar de insistir que si se refería a Manzoni de manera desfavorable, no lo hacía movido por la envidia, esta aflora evidentemente y, por último que además de no tener muy vastos conocimientos en materia artística era tan mojigato como los otros.

Así es como por una feliz casualidad pudimos localizar esa pintura cuyo paradero se ignoraba y que había salido de la sacristía de la iglesia de la Merced a

[1] ADOLFO LUIS RIBERA: Un informe de Fernando García del Molino, Anales del Instituto de Arte Americano, I, pp. 59-63, Buenos Aires, 1948.

pesar de la rotunda negativa de Monseñor Aneiros. Visitando la basílica de Luján vimos en una de las oscuras capillas absidiales una tela colocada a bastante altura y que a pesar de lo poco visible coincidía con la descripción de García del Molino. Descendida y colocada a conveniente luz pudimos comprobar que en realidad se trataba de la misma, firmada por el autor y fechada en 1862. Una chapa de metal nos informa que fue donada a la iglesia por el señor Alfredo Piñeiro en diciembre de 1933.[2]

Se trata en verdad de un Ecce Homo sentado en un taburete cubierto por un paño blanco, casi de espaldas al espectador, coronado de espinas y expuesto a la irrisión de un populacho invisible por un personaje que se supone es Pilatos. Una cortina oscura completa y ambienta la composición de la que se destaca como nota predominante el cuerpo el desnudo de Cristo.

Si en algo tenía razón García del Molino, era en la poca profundidad o en la carencia de sentimiento religioso de esta pintura. Sabemos que no era esta la cuerda más sensible del artista y el resultado fue un desnudo masculino tratado admirablemente.

Desde el punto de vista técnico podemos incluirla entre las mejores salidas de su pincel; el modelado de las carnes es mórbido, plástico y a pesar de la rigurosidad académica la pincelada suelta, vivaz y casi impresionista de Manzoni logra salvarla de todo preciosismo escolástico.

El colorido, bajo en general, envuelve la figura principal haciéndola destacar pero, en realidad no podemos hablar de él con precisión ya que los barnices al oscurecerse han patinado a la pintura con una singular entonación dorada que ha alterado los tonos en su estado natural.

Mide 134 x 181 cms., y su estado de conservación es precario hasta el punto de hacerse indispensable una cuidada restauración.

HÉCTOR SCHENONE.

[2] Está firmado en el ángulo inferior izquierdo de la siguiente manera: *I. Manzoni dipinge 1 l´an[no] [de] [18]26.*

## SOBRE UN CUADRO DE DE PETRIS

La historia del arte colonial argentino se escribe en nuestros días sin mayores tropiezos que los debidos a la falta de una completa documentación sobre artistas y artesanos de la época, En muchos casos, la actuación de algunos de ellos fue esporádica y simultáneamente señalada en diversos puntos del virreinato. Menester es entonces valernos de sus propias obras para jalonar su itinerario histórico-artístico, aun cuando la falsa paternidad de alguna de ellas pueda desviar el camino de los investigadores.

Y es, precisamente, una falsificación la que motiva estas líneas.

En el número I de ANALES, aparecido en el año 1948 el señor Adolfo Luis Ribera publicó un bien documentado artículo sobre "Los Pintores del Buenos Aires Virreinal". Refiriéndose a Martín De Petris, retratista italiano que actuó en Buenos Aires y con posterioridad en Chile, el señor Ribera consigna entre las obras del mismo, el retrato al óleo de don Miguel Manilla, Alguacil Mayor del Cabildo, pintado en Buenos Aires en 1792 y el de Francisco Aguilar de los Olivos, en Santiago en 1798.

Lejos estábamos de sospechar entonces lo que hoy podemos afirmar sin lugar a dudas; esto es: que ambos cuadros son uno mismo, y que bajo las apariencias del cabildante porteño se hallaba oculto el mencionado caballero chileno.

Un cuadro en el que se adultera la identidad del retratado, y se mantiene la autenticidad del retratista, atravesando fronteras, es en sí un hecho notable y capaz de pasar inadvertido a los ojos más avizores; y lo que lo torna particularmente curioso es que se trata de un cuadro que ya a fines del siglo pasado era conocido en Chile, y que presentado en la Exposición del Coloniaje en el año 1873, mereció de Vicuña Mackenna comentarios elogiosos en lo referente a su técnica [1].

[1] Véase el artículo de Adolfo Luis Ribera "Los Pintores del Buenos Aires Virreinal", en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*. Nº I. Buenos Aires 1948.

*Ignacio Manzoni: Ecce Homo, 1862. Basílica de Luján.*

**Foto I. A. A.**

*Martín De Petris. Retrato de Don Miguel Aguilar de los Olivos. Propiedad del Sr. Roberto Vásquez Mansilla.*

(Foto Mazer).

(Antes del hallazgo a que alude esta nota).

Don Francisco Aguilar de los Olivos personaje chileno, tuvo destacada actuación en la Universidad de San Felipe, donde se graduó de licenciado y doctor en Teología, Cánones y Leyes en 1763, habiendo más tarde ocupado los cargos de Catedrático de Filosofía en 1778, Conciliarlo Mayor en 1807 y Catedrático de Prima de Leyes hasta su muerte ocurrida en 1809.[2]

La tela lo representa erguido, vistiendo casaca verde, profusamente bordada, que cubre apenas un amplio chaleco de seda; finas golillas y puños de encaje completan su indumentaria. El rostro, bien tratado, de rasgos prominentes y sonrisa apenas esbozada, destila algo de ironía que nos trae a la memoria ciertos personajes bonachones de los apacibles días de la Colonia.

La figura entera se destaca sobre un fondo oscuro en el que se vislumbran gran cantidad de libros jurídicos; a la derecha de la tela y a un costado en una tarjeta que el abogado sostiene blandamente, se alcanza a leer: El Maestre de Campo Dr Dn Francisco Aguilar de los Olivos abogado de la Real Audiencia de este Reyno. Cathedratico de Prima de Leyes de esta Real Universidad de San Felipe, Preceptor Gral. de Penas y Regidor Perpetuo de la Muy Ilustre Ciudad de Santiago.

Cómo y en qué circunstancias fue el cuadro traído a la Argentina es algo que ignoramos, así como quienes fueron los responsables de la transformación. Lo que no se puede dudar es que los autores de ella tuvieron conocimiento de la actuación de De Petris en Buenos Aires, y así, respetaron el nombre del artista, que puede leerse en la parte superior izquierda de la tela: Martin de Petris lo pintó el año de 1798 [3].

Taparon, en cambio, los apellidos Aguilar, Olivos y Cabrera que aclaraban la significación de los cuarteles en que está dividido el escudo de familia del retratado, y con la misma pintura cubrieron la mencionada tarjeta que lo identificaba, escribiendo sobre ella, no muy cuidadosamente: *El Alguacil Mayor y Regidor Perpetuo del Ilustre Cavildo, Justicia y Regimiento de Buenos Ayres Don Miguel de Mansilla. Nació el 13*

---

[2] JOSÉ TOMILLO MEDINA, Historia de la Real Universidad de San Felipe, p. 514 y 807, Santiago de Chile.

[3] El hecho de que se considerara la fecha del cuadro "argentino" como 1792, bien pudo obedecer al que el 8 de la fecha es fácilmente confundible con un 2; además existe un detalle conclusivo: la muerte de Mansilla se produjo dos años antes de 1798.

*de Mayo de 1735.*

Los datos consignados sobre Miguel Mansilla, conocido personaje español del siglo XVII, son exactos.

Nacido en Cádiz en 1735, se radicó en Buenos Aires donde tomó parte activa en la vida pública de nuestra ciudad, ocupando el cargo de Alguacil Mayor hasta su muerte acaecida en 1796 [4].

El haberse hallado el cuadro en poder de una persona de su familias,[5] sumado al precedente de que el historiador Trelles comentara la existencia de un retrato de Miguel Mansilla en el año 1892 [6], hacía casi indudable la autenticidad y procedencia del mismo. Por otra parte, el hecho de no coincidir el escudo de armas con el correspondiente, así como la circunstancia de ser el retrato en sí mismo un tanto discordante con la posición y época del Alguacil Mayor, fueron los indicios que permitieron descubrir la verdadera identidad de la persona que estampara Martín De Petris hace más de siglo y medio.

La reaparición de Aguilar de los Olivos oculto durante años bajo las apariencias de un Regidor porteño, desvanece los efectos de una simulación, feliz si las hay, puesto que no resta una obra de valía al escaso patrimonio de un pintor colonial y permite, una vez puesta en claro, recuperar definitivamente una imagen de la labor de De Petris al historial artístico de un país hermano.

ROBERTO VÁZQUEZ BASAVILBASO

[4] Fué el padre de Don Manuel Mansilla, prócer de Mayo, de quien se han cumplido el 14 de julio del presente año, cien años de su muerte.

[5] El cuadro perteneció a D. Mariano Mansilla Moreno, y en la subasta de sus colecciones fué adquirido por su actual propietario.

[6] En la Revista Patriótica del Pasado Argentino, Manuel R. Trelles hace alusión al Retrato de Miguel Mansilla "con espadín y peluca", el que difiere también de un retrato del mismo regidor que posee otra rama de su familia.

# TALLISTAS. CARPINTEROS Y ESTATUARIOS, BILLETEROS Y TONELEROS, Y ASERRADORES Y PEYNEROS.

[Continuación de Anales, 1, 1948, pp. 109-120].[1]

## CARPINTEROS.

De San Nicolás Maestro Aterrador hace 12 a[ño]s. Nicolas Caluso natural de esta ciu[da]d, soltero vive en el barrio de San Nicolas Ofi[cia]l de Carp[inter]o hace 2 a[ño]s.

Andrés de Lores de Galicia soltero vive en el Alto Oficial de Galafate *[sic]* hace 6 a[ño]s.

Juan Rocha de Geres lotero *[sic]* vive en el Alto Ofic[ia]l de Calafate hace 5 a[ño]s.

Fran[cis]co Gallardo natural de esta Ciu[da]d vive en el barrio de la Piedad aprendiz de carpintero hace mas de un año.

Orencio Tadeo Gallardo natural de esta Ciu[da]d vive en el barrio de la Piedad aprendis de Carp[inte]ro hace un año y dos meses.

Sebastian de la Muena de S[a]n Sebastian de Viscaya casado en B[ueno]s Ay[re]s vive en el Alto, M[aest]ro de Jarcia del Rey hace 9 a[ño]s.

Reymundo de Sosa del Paraguay casado en B[ueno]s Ay[re]s vive en el barrio de S[a]n Mig[ue]l, M[aest]ro de acerrador hace 26 a[ño]s.

Roque Ximenez del Paraguay soltero vive en el barrio de S[a]n Mig[ue]l, M[aest]ro de Acerrador hace tres años.

Baltasar Gomez Recio del Paraguay casado en B[ueno]s Ay[re]s vive en el barrio (le las Monjas, M[aest]ro de Acerrador hace 4 a[ño]s.

Jose Martinez natural de esta ciu[da]d soltero vive en el barrio de las Monjas Catalinas, Oficial de carp[inte]ro hace 10 a[ño]s.

---

[1] Archivo General de la Nación, Sala IX, Legajo 27-l-3, Hacienda-Correos-Aduana-Peticiones-Cabildo. Investigador: Arq. Roberto Vásquez Basavilbaso.

Alexandro Prieto del Paraguay casado en B[ueno]s Aires Vive junto a la Recoleta Of[icia]l Carp[inte]ro hace 4 a[ño]s.

Lorenzo Isaurralde del Paraguay casado en B[ueno]s Ay[re]s Vive en la calle de las torres Of[icia]l Carretero haze 6 a[ño]s.

Juan Mendoza natural de los Reynos de España vive en el barrio de el Alto Of[icia]l Calafate hace 7 a[ño]s.

Ramón de la Rosa Romero natural de esta Ciu[da]d soltero Vive tras de S[an]to Domingo Oficial de Carp[inte]ro hace 12 a[ño]s.

José León de Otero natural de esta Ciu[da]d, soltero vive junto a Monserrate oficial Carp[inte]ro 3 años.

José Niquilson natural de esta ciu[da]d casado en ella vive en el Alto carpintero de Rivera hace 16 a[ño]s.

Juan Estevan Niquilson natural de esta ciu[da]d, Soltero vive en el Alto Obrero de Rivera hace tres años p[ar]a cuatro.

Pantaleón Molina natural de esta ciu[da]d Soltero vive en el barrio de S[a]n Nicolás oficial de Carp[inte]ro hace dos años.

Juan Nepomuceno Sarate natural de B[ueno]s Ay[re]s soltero vive en el barrio de la Merced, aprendiz de Carpintero hace un año. Domingo Acevedo Lobo de nacion Lucitana casado en esta ciu[da]d vive en el Alto de S[a]n Pedro en Casa propia oficial Calafate hace 18 a[ño]s.

Esteban Solees natural de esta ciu[da]d casado en ella vive en el barrio de las Catalinas en casa propia oficial de Carp[inte]ria hace ocho años.

Gregorio Peñaloza natural de esta ciu[da]d casado vive junto a la M[e]r[ce]d ofic[ia]l de Carp[inte]ro hace 9 a[ño]s.

Mariano Esparza natural de esta ciu[da]d casado vive junto a la Concep[ci]on casa propia, ofiz[ia]l de Carp[inte]ro hace 8 a[ño]s.

Viz[en]te Marq[ue]z natural de esta ciu[da]d Soltero, vive en cassa de d[o]n Man[ue]l Miró, ofiz[ia]l de Carp[inte]ro hace 8 a[ño]s. tt. 141

Juan Fermín de Zeldia, natural de esta ciudad, soltero vive junto a la

resid[enci]a cassa propia Ofiz[il]l de Carp[inter]o hace cerca de 3 a[ño]s.

Sant[iag]o Cuebas natural del Paraguay, cassado vive junto a S[a]n Nicolás, en cassa de don Ant[oni]o Lopez, ofiz[ia]l de Acerrador hace 10 a[ño]s.

Pasqual Menorola, natural del Paraguay, soltero, vive junto a la Recoleta cassa alquilada, ofiz[ia]l de Acerrador hace 9 a[ño]s.

José Asencio Delgadillo natural del Paraguay, soltero vive junto a la quinta de Merlo, cassa propia, M[aes]tro Carp[inte]ro hace 20 a[ño]s.

Pedro Perez, natural de B[ueno]s Ayres cansado vive frente de S[a]n Nicolás, de arrendam[ien]to ofiz[ia]l de Carp[inte]ro hace 16 a[ño]s.

Dom[ing]o Puebla natural de esta Ciu[da]d, cassado vive en el Rio de las Conchas cassa propia, M[aest]ro Carp[inte]ro hace 30 a[ño]s.

Carlos de Biruti natural de esta Ciu[da]d, soltero vive en los quartos de la Cruz Ximenez, natural de esta Ciu[da]d, solt[er]o vive junto a Monserrate cassa propia,ofiz[ia]l de Carp[inte]ro hace 7 a[ño]s.

José Ramon Picasar, natural de esta Ciu[da]d Soltero, vive en el barrio de Monserrate en cassa alquilada, ofiz[ia]l de Carp[inte]ro hace 8 a[ño]s.

Andrés Espinosa natural de esta Ciu[da]d, soltero, vive en la calle de la plaza nueva en casa alquilada M[aest]ro Carp[inter]o hace 10 a[ño]s.

Sehastian Correa, natural de esta Ciu[da]d soltero, vive en el Alto, cassa propia

Oficial de Carp[inte]ro hace 4 a[ño]s.

Pedro Gil, natural de esta Ciu[da]d, soltero, vive calle de la M[e]r[ce]d, cassa propia Ofiz[ia]l de Carp[inter]o hace 4 a[ño]s.

Pedro Bedoya natural de esta Ciu[da]d cassado, vive junto a Monserrate cassapropia, ofiz[ia]l de Carp[inter]o hace 8 a[ño]s.

Felis Alvarez, natural de Portugal, soltero, vive detrás de Santo Dom[ing]o, ofiz[ia]l de Carp[inter]o hace un año.

Andres Marin, natural de Ubeda, cassado en esta Ciu[da]d, vive en la calle de cassa alquilada, M[aest]ro hace 19 a[ño]s.

Jose Garcia de la Ciu[da]d de Cadiz soltero, vive en el Alto en cassa de BartholoLastra, ofiz[ia]l de Calafate hace 20 a[ño]s.

Victoriano de Andrada, natural de la Bahia, cassado vive en cassa del D[octo]r

D[o]n Antonio Aldao, ofiz[ia]l de Carp[inte]ro hoy 29 de Agosto de 1780. Agustin Quiros natural de S[a]n Paulo, cassado vive en el Barrio de Monserrat en casa alquilada, M[aest]ro aserrador hace 7 a[ño]s.

If. 151 Bern[ar]do Jurbide natural de Navarra, soltero vive/ calle del Cav[il]do cass alquilada, M[aest]ro Carp[inte]ro hace 14 a[ño]s.

Pedro Carmona natural de la Ciu[da]d de Mariana en Portugal soltero, vive en Casa de d[o]n Pedro Jansa, barrio de S[a]n Nicolas, M[aest]ro Carp[inter]o hace 28 a[ño]s.

Joaquin del Rosario negro esclavo del Brigadier Portugues casado aqui, vive con su amo of[icia]l aserrador hace 12 a[ño]s.

Man[ue]l Diaz natural de esta Ciudad vive en el barrio del Retiro casado of[icia]l Aserrador hace 10 a[ño]s.

Ag[os]to 31- Leandro Gomez negro esclavo de d[o]n Benita Gonzalez, casado Oficial de Carpintero hace 10 a[ño]s.

Juan Estevan de Iparraguirre, natural de la Pro[vinci]a de Guipuzcoa, soltero Vive en la Calle del Cavildo Maestro Carpintero de Rivera hace 24 a[ño]s.

Juan Jose Espinola natural del Paraguay, vecino de B[ueno]s Ay[re]s vive en el barrio de Moncerrat en casa Propia, Oficial de Carp[inte]ro hace 18 a[ño]s.

Bernardo Ermenegildo Salomon natural de B[ueno]s Ay[re]s, soltero vive en el Barrio de las Catalinas, of[icia]l de Carpintero hace 8 a[ño]s.

Jose Luis de Barbachano natural de esta Ciu[da]d, casado vive en el Barrio de las Monjas Catalinas, oficial de Silletero hace 13 a[ño]s.

Santiago Sanchez natural y vecino de esta Ciu[da]d, vive en el barrio de S[a]n Nicolas en casa propia M[aestr]ro Peynero hace 6 a[ño]s.

Santiago Padin natural de Galicia soltero vive en eI barrio de S[a]n Nicolas M[aest]ro Peynero hace un año.

Anselmo Castro natural de Portugal soltero vive en el barrio de S[a]n Nicolas oficial Peynero hace año y medio.

Mariano Romero natural de esta ciu[da]d soltero, vive junto a la Concep[ci]on oficial de Carp[inte]ro hace 5 a[ño]s.

Juan Ramon Achaga natural de Viscaya casado en B[ueno]s Ay[re]s vive en la calle de S[an]ta Lucia de la Plaza Nueva a las dos quadras en casa propia, Maestro Carpintero hace 10 a[ño]s.

Juan Paulino Luque, natural de esta Ciu[da]d Parbulo, junto a S[a]n Juan en los quartos del Rey aprendis de Carp[inte]ro hace 5 messes.

Marco Galeano natural de esta Ciu[da]d Soltero vive en el Alto en su casa propia, ofiz[ia]l de Carp[inte]ro hace 4 a[ño]s.

Mayoriano Carabajal natural de esta Ciu[da]d soltero vive junto a S[a]n Mig[ue]l en cassa de don Manuel Garayo aprendiz de Cap[inte]ro hace 6 meses.

Cassimiro Guzman natural de esta Ciudad casado vive junto ala quinta de Mantilla cassa propia, ofiz[ia]l de Carp[inte]ro hace 6 a[ño]s.

Ramón de Castro, natural del Reyno de Galicia cansado vive junto la Plaza nueba encassa alquilada, M[aest]ro Carp[inte]ro hace 24 a[ño]s.

Simon Tadeo Mellado natural de Salta, soltero, vive en el varrio de Monserrate, ofiz[ia]l de silletero hace un año.

Jose de Rivas natural de esta Ciu[da]d, soltero, vive en quartos del Maestro Carlos en el alto, Ofiz[ia]l de Carp[inte]ro hace 6 a[ño]s.

f. 181 Fran[cis]co de Zeysa, natural de la Prov[inci]a de Guipuzcoa casado en B[ueno]s Ayres vive en el barrio de S[a]n Nicolas en Cassa propia, Oficial de Carpintero hace 20 años.

Sep[tiemb]re Leandro Bueno natural de esta Ciu[da]d Soltero Vive en el barrio de la Piedad en casa propia Oficial Carp[inte]ro hace dos a[ño]s.

Fernando Salinas natural de Sevilla vive en el barrio de la Piedad Oficial de Carp[inte]ro hace 2 años.

Sep[tiemb]re 2- Jose Antonio de Angulo natural de Cordova casado en

Buenos Ayres vive en el Alto de S[a]n (Pedro en casa propia, Maestro de Carpinteria de hacer carretas de 20 A[ño]s a esta parte.

Gaspar Morilla natural del Paraguay cassado vive en el hueco de Lopez, cansas de Ig[naci]o Salomon Maestro Carp[inte]ro hace 34 a[ño]s.

José Teodoro Benites natural de esta Ciud[a]d, Soltero vive en el barrio de Monserrat Aprendiz de Carpintero hace 2 a[ño]s.

Fran[cis]co Escola natural de Genova soltero vive en el barrio de la Concep[ci]on en casa de Ant[oni]o Alberto M[aestr]o Carpintero hace 24 a[ño]s.

Jose de S[a]n Miguel natural de Malaga cassado en B[ueno]s Ayres vive junto al estanco R[ea]l Maestro de Tonelero hace 14 a[rio]s.

Que son todos los artesanos de este oficio que se han presentado hasta hoy 2 de Sep[tiemb]re de 1780.

JOSEPH ZENZANO.

*Ess[criba]no de Gov[iern]o.*

## HERREROS.

B[ueno]s Ayres 3 de Ag[os]to de 1780.

A conseq[uenci] z del varado publicado se presentó Lázaro Quijano natural y vecino de esta ciu[da]d vive en casa propia en el varrio de la Merced Maestro Mayor de la Herrería de las Obras del Rey que ejerce este oficio hace veinte años.

en otro día se presento Estevan Ortega natural de esta ciu[da]d casado en ella, vive en el alto en casa propia, oficial de herrero q[u]e lo ejercita hace nueve años.

Ramon Lefor natural de León de Francia casado en esta de Buenos Ayres, vive en casa de d[ofi]a Juana de la Gacha Oficial de Herrero q[u]e lo ejercita hace treinta y cinco a[ño]s.

Miguel Lopez Rios natural de esta Ciudad soltero, vive en casa propia en el barrio de las Catalinas oficial de majador de Herrería hace tiempo de 15 a[ño]s.

José Joaq[ui]n Barbosa natural de esta ciu[da] casado en ella vive en casa propia en el Barrio de la Concep[cio]n Maestro de Herrero q[u]e lo ejercita 25 a[ño]s ha

Mauricio Gonzalez natural del Paraguay, casado en esta de Buenos Ayres, vive en el Barrio de S[a]n Nicolás en casas de Villagra oficial de Herrería a tiempo de 6 a[ño]s.

Jose Antonio Mendizabal natural de esta ciu[da]d soltero, vive en la Calle del Correo casas de d[o]n Marcos Riblos Maestro de Herrero hace tiempo de siete a[ño]s.

Cosme Nicolas Perez natural de esta ciu[da]d su estado soltero, vive en casa propia, frente de la resid[enci]a oficial de Majar en la Herreria hace seis a[ño]s.

Tomas Balla natural de Barcelona casado en ella vive en casa propia en la Calle inmediata a la Catedral su oficio Broncero en calidad de M[aest]ro el tiempo de siete a[ño]s.

Gonzalo Silva natural de esta Ciu[da]d, Soltero vive en casa propia la calle de D[o]n Pedro Amarita p[ar]a afuera su oficio es Maestro de Herrero con tienda p[ar]a hace tiempo de 20 a[ño]s.

Ag[os]to 4 - Fran[cis]co Antonio Tabor Natural del Arzobispado de Braga en el Reyno de Portugal, casado en esta ciudad vive en casa de d[oñ]a Nicolasa Corvera a espaldas de la M[e]r[ce]d Su oficio es Maestro Herrador hace mas de 30 a[ño]s.

d[ic]ho 7- Fran[cis]o Muñoz y Perez natural de esta ciu[da]d casado en ella, vive en el Alto en Casa de Ber[nar]do Gimenes Maestro Broncero, hace tiempo de 7 a[ño]s.

Diego Romero natural de la villa de Perena casado en esta ciu[da]d de B[ueno]s Ay[re]s vive en casa propia en la calle de S[an]to Domingo Maestro Cerrajero hace 27 a[ño]s.

Juan Guillermo Yedmundo natural del Reyno de Inglaterra, casado en esta Ciu[da]d vive en casa propia en el Barrio de S[a]n Juan Maestro de Herrero hace

tiempo de 21 a[ño]s.

Juan Phelix Yedmundo aprendis de oficio de Herrero vive con su P[adr]e, es soltero, hace siete meses q[u]e empesó a aprender.

Fran[cis]co Gonzalez natural de Geres de la Frontera vecino de esta Ciu[da]d vive en Casa propia, Maestro de Cerrajero hace 20 a[ño]s.

Ag[os]to 9- Faustino Borcorjes natural de esta Ciudad casado en ella vive en el Barrio de las Monjas en quartos de d[o]n Juan Gordet Maestro de Broncero y de lo perteneciente a plata en cosas de recado de montar a caballo, hace treinta a[ño]s con un aprendis llamado Jose Greg[ori]o Montero.

Pedro Cuturie Natural de la Prov[inci]a de Burdeo en franela casado en esta Ciu[da]d de B[ueno]s Ay[re]s vive frente de S[a]n Fran[cis]co en quartos de Malaver, Maestro de farolero hace 14 a[ño]s.

Ag[os]to 11-Angel Cavello natural y vecino de esta ciu[da]d vive en casa propia en el barrio de S[a]n Nicolas Maestro de Herrero hace 40 a[fío]s.

Juan Mola natural de Chen en franela, casado en esta ciu[da]d vive calle del Cavildo en casa propia Maestro de Herrero hace 16 a[ño]s.

12-Fran[cis]co Texera natural de esta Ciudad viudo vive en la Plaza Nueva cassa propia M[aest]ro Herrero ha 20 a[ño]s.

Man[ue]l Creu natural de Barcelona cassado en esta ciu[da]d vive en la calle de las torres en cassa de d[o]n Cayetano Pesoa M[aest]ro Broncero hace 25 a[ño]s.

Pedro de Roses natural de Asturias, cassado en esta Ciu[da]d vive mas arriva de d[o]n Jose Ant[oni]o Ibañez, en quartos de la M[e]r[ce]d, Maestro Herrero hace 20

Juan Pedro Linares natural de esta ciu[da], cass[a]do, vive en las cinco Quadras de la calle del Cav[il]do en Cassa de D[oñ]a Fran[cis]ca Famugo ofi[cia]l de Herrero hace 10 a[ño]s.

Juan de Jesus y Moralees de las Islas de Canarias casado en el Pergamino vive la calle de la Merced tirando al Oeste de oficio Calderero renovador de viejo hace 10 a[ño]s.

Teodoro Mar[ti]n[e]z natural de esta ciu[da]d cassado vive en la Plasa nueva, cassa propia, ofiz[ia]l de Herrero hace 8 a[ño]s.

Ph[elip]e de Micra natural del Obispado de Santander soltero vive en el Alto en un quarto con un am[ig]o ofiz[ia]l de Herrero hace 17 a[ño]s.

Juan Leon Jaurego natural de esta Ciu[da]d, soltero tiene casa propia a espaldas de S[a]n Nicolas oficial Herrero hace ocho a[ño]s.

Viz[en]te Ponce natural y vecino vive en el Barrio de la M[e]r[ce]d aprendiz de Herrero hace 4 a[ño]s.

16-Juan Crisostomo Baen natural de esta Ciu[da]d vive/ calle de S[a]n Nicolás cassa propia Maestro Broncero hace 20 a[ño]s.

Manuel M[a]r[tine]z M[aest]ro farolero hace 32 a[ño]s natural de Lisboa vive en la calle de la M[e]r[ce]d Quartos de d[oñ]a Petrona Cueli, soltero.

Juan Estanislao de Herrera, natural de Cordova, soltero, vive en el Barrio de la Piedad en casa de Gonzalo Silva oficial de Herrero hace cinco a[ño]s.

Fern[an]do Ramires natural de S[a]n Lucar de Barrameda casado en B[ueno]s Ayres vive en quartos de d[o]n Marcos Riglos Maestro Herrero hace dos a[ño]s.

17-d[ic]ho Fran[cis]co Abrogo vecino y natural de esta ciu[da]d vive en el barrio de S[a]n Nicolas en Casa propia Maestro de Herrero de Cargason hace 10 a[ño]s.

Tomas S[an]ta Marca de Milan Soltero vive junto al correo Maestro farolero y estañero hace 7 a[ño]s.

Antonio Rigolo de Milan Soltero vive en Calle del Correo M[aest]ro farolero hace 8 a[ño]s.

Juaq[ui]n y Julian Negros esclavos de d[o]n Juan Gutierrez majadores de herreros, el prim[er]o hace 5 a[ño]s y el otro 9 a[ño]s.

18 d[ic]ho- Viz[en].te Cevallos natural de Guayaquil casado en B[ueno]s Ay[re]s vive en la Plaza nueva en Casa de Amarita Maestro farolero hace 4 a[ño]s.

Julián Cuvillas casado en esta Ciu[da]d Maestro herrero hace diez a[ño]s vibe en la calle de S[an]ta Luzia adelante de la Plaza nueba, natu[ra]l del Paraguay.

(f. 3)Fran[cis]co de S[an]to Domingo natural y vecino de esta ciu[da]d vive en la Plaza nueva q[uar]tos de Amarita M[aest]ro de Herrero hace dos a[ño]s con un aprendiz nombrado Mariano natural del Paraguay tiempo de ocho meses.

Manuel Tadeo Ibarra natural y vecino de esta ciu[da]d vive en el .barrio de S[a]n Nicolas en la casa de la viuda de Cordero, oficial hace 12 a[ño]s.

Ag[os]to 21- Ilario Cabral natural y vecino de esta ciu[da]d vive en la Plaza nueva en quartos de Amarita, M[aest]ro Broncero hace 12 a[ño]s.

Fran[cis]co de S[an]to Domingo natural de esta ciu[da]d, soltero vive en la Plaza nueva, oficial de herrero hace cinco a[ño]s.

Juan Lopez natural de esta ciu[da]d soltero vive junto a S[a]n Mig[ue]l en quartos de d[on] Ant[oni]o de espinosa Maestro Broncero hace año y medio.

Juan Jose de la Torre natural de esta ciu[da]d soltero vive cerca de la Plaza nueva en casa propia oficial de Herrero hace 8 a[ño]s.

Martin Idalgo natural y vecino de esta ciu[da]d Vive en el alto en quartos de Vrigh, oficial de Herrero hace 10 a[ño]s.

Jose Vieira Portugues de Nacion casado en esta ciu[da]d. Vive en casa propia en el barrio de S[a]n Nicolas M[aest]ro de Herrero hace 18 a[ño]s.

Fran[cis]co negro esclavo de Jose de Viera aprendiz de Herrero vive en casa de su amo. Gabriel del Villar natural de esta ciu[da]d soltero Vive en la calle de la M[e]r[ce]d cuatro quadras p[ar]a afuera en casas Propias Oficial Herrero hace 5 a[ño]s.

Juan de Dios fernandez natural de esta ciu[da]d soltero Vive en el Barrio de la Concepción, oficial de Herrero hace 4 a[ño]s.

Juan Jose Caldero natural y vecino vive en el barrio de la Concepción en casas propias Majador oficial hace 2 a[ño]s.

Luciano Baez natural de esta ciu[da]d Soltero vive en la Plaza nueva, Oficial de Herrero hace un año.

Gregorio Silva natural de esta Ciu[da]d Soltero, Vive en el Barrio de S[a]n Nicolás en Casa Alquilada oficial de Herrero hace 10 a[ño]s.

Pedro Mancilla natural de esta Ciu[da]d, soltero calle de S[a]n Nicolás quartos de Garfias Maestro de Herrero hace 3 meses.

Antonio Cuenca natural y vecino de esta Ciu[da]d, Vive en el barrio de la Concepción en Casa de d[o]n Tomás Pizarro oficial de Herrero hace seis años.

Juan Rodriguez natural de Sevilla casado en Cádiz vive en la calle de S[a]n Fran[cis]co en quartos de las temporalidades. M[aest]ro farolero 2 años hace.

Bernardo Montiel natural de esta ciu[da]d Soltero vive en el barrio de S[a]n Mig[ue]l oficial de Herrero hace un año.

Juan Eugenio Ybarra natural de esta ciu[da]d Soltero vive en el barrio de las Monjas oficial broncero hace 12 años.

22 de d[ic]ho Josef Mendieta natural de Sevilla casado en esta ciu[da]d calle del Cavildo en casa de d[o]n Silvero Seli Ofiz[ia]l de Herrero hace 7 a[ño]s.

Juan Santa Marca natural de Milán Soltero vive en quarto de d[o]n Pedro de la Mata Maestro farolero hace 30 a[ño]s.

Juan Ignasio Chaberria natural de Azpeitia en Vizcaya M[aest]ro Errero hace beinte años, vibe frente la Residen[ci]a en el Alto Soltero.

Roque Angeli natural de esta ciu[da]d. Oficial de Herrero, soltero vive junto a la Concep[ci]on hace tiempo de cinco a[ño]s q[u]e ejercita el of[ici]o.

Gervacio Amat de nacion frances, soltero vive en frente de las casas del th[enient]e Rey Maestro farolero hace 20 a[ño]s.(f.4) Ag[os]to 23-Ignocencio Polancos natural de esta ciu[da]d Soltero vive en el barrio de la Piedad en casa alquilada, oficial de Broncero hace mas de veinte a[ño]s.

Eduardo Puche de nacion catalan, vive en la Calle del Pino en quartos de d[o]n Pasqual Ibañez M[aest]ro Armero hace 55 a[ño]s.

Antonio de Silva negro libre natural de la Bahia de todos los S[an]tos casado en B[ueno]s Ay[re]s Vive en el barrio de las Monjas Catalinas casa propia Oficial estañero hace 20 a[ño]s.

d[ic]ho 25- Silvestre Silva natural de esta ciu[da]d soltero vive en el barrio de S[a]n Mig[ue]l en Casa propia Maestro Herrero hace ocho a[ño]s.

Marcos Antonio Mancilla natural de esta ciu[da]d soltero vive en el barrio de S[a]n Nicolas en quartos de Garfias Oficial de Herrera hace 20 años.

Eusevio Perez natural de esta ciu[da]d y vecino de ella en la Plaza nueva vive en casa alquilada Maestro de Herrero hace 2 a[ño]s.

Pedro Gonzalez natural y vecino vive en el Barrio de S[a]n Mig[ue]l en casa alquilada Maestro de Herrero hace 4 a[ño]s.

Viz[en]te Guerra natural de esta Ciu[da]d y viudo, vive vajo del Hospital casas propias Maestro Zapatero? hace 20 a[ño]s con un aprendiz llamado José negro esclavo de Fran[cis]co García.

Fran[cis]co Vazquez natural de esta ciu[da]d soltero vive en el Varrio de la Concepcion Cassa propia Ofiz[ia]l de Herrero hace 5 a[ño]s.

Juan Vasquez en todo igual et[cete]ra.

José Ferreyra de los Santos natural de Portugal en Europa cascado vive junto a la Piedad casa propia M[aest]ro de Herrero hace 7 a[ño]s.

Joan[ui]n Pavia natural de Cordova vive en la Plaza nueva en quartos del Portugués, ofiz[ia]l broncero hace 8 a[ño]s.

Fran[cis]co Arroyo natural de esta ciu[da]d Soltero. Vive en el barrio de las Monjas Catalinas, oficial de Herrero hace 3 a[ño]s.

Fran[cis]co Rivera natural del Obispado de Badajos Casado en España, Vive en la Calle de la Merced Maestro Armero hace 14 a[ño]s.

Manuel Rivera natural del Obispado de Badajos casado en España Vive en la calle de la Merced Maestro Armero hace 14 a[ño]s con un aprendiz nombrado Apolinario fanecas.

Salvador Caban natural del Reyno de Galicia, soltero, vive en la calle del Pino en casas de D[o]n Ambrosio Zamudio M[aest]ro Herrero hase cinco años.

Luis Pousa natural del Reyno de Galicia soltero vive en el barrio de S[a]n Mig[ue]l M[aest]ro herrero hace 2 meses.

Juan Ermenegildo Molina natural de esta ciu[da]d soltero vive en casas de D[o] Josef Antonio San Martín aprendiz de Errero hace un año.

Clemente Aranda natural de esta ciu[da]d soltero vive en el barrio de la Concep[ci]on en casa propia Oficial de Herrero hace 3 a[ño]s.

Jose Luis de Leon natural del Paraguay casado en su tierra vive en el barrio de S[a]n Nicolás oficial majador hace un año y seis meses.

Matías Gorostiza natural de esta ciu[da]d, soltero vive en casa del M[aest]ro fran[cis]co González Oficial de Herrero hace un año.

Manuel farias natural de esta ciu[da]d vive en el barrio de la Piedad Oficial de Broncero hace 10 a[ño]s.

Tomas Bener natural de Cádiz casado en d[ic]ha dudad, vive en la calle de las Torres, M[aest]ro Calderero hace 5 a[ño]s.

Juan Antonio Mesa natural de esta ciudad soltero, vive en el barrio de S[a]n Nicolás of[icia]l de herrero hace 3 a[ño]s.

(f. 5l)Josef Antonio Bojórquez natural de esta ciudad casado vive en la calle de la Merced en casa propia M[aest]ro Broncero hace 1 año.

Jayme Rogel natural de Barcelona soltero vive en la calle de las torres Maestro Broncero hace 5 a[ño]s.

Estevan Pico natural de la Ciu[da]d de Cadiz casado en B[ueno]s Ayres Vive en la calle de las torres Maestro calderero hace 24 a[ño]s.

Fran[cis]co Carbonell natural de Mallorca casado en B[ueno]s Ayres vive en la calle de S[a]n Fran[cis]co Maestro de Calderero hace 24 a[ño]s.

Juan B[autis]ta Campañola natural de Jenova soltero vive en la Calle que va al colegio de S[a]n Carlos enpes[an]do desde La Plaza, Maestro farolero hace 8 a[ño]s.

Patricio Ortega natural de Potosí, soltero, vive calle de las torres cassa del M[aest]ro aprendiz de Calderero hace 2 meses.

Miguel Tiragalo, natural de Malaga cassado en esta ciu[da]d vive en la esquina de Cañas ofiz[ia]l de Armero hace 15 a[ño]s.

Ag[os]to 31- Pasqual Antonio Farias natural de esta ciu[da]d soltero vive en el barrio de la Piedad oficial de Broncero hace dos a[ño]s.

Jose Fran[cis]co de Santa Ana natural de la Madera, soltero vive en el barrio de

S[a]n Mig[ue]l ofiz[ia]l de Herrero hace 3 meses.

Basilio Silva Pardo libre natural del Paraguay soltero vive en la Plaza chica en quartos de la S[eño]ra Rivadavia oficial de Herrero hace un año.

Mig[ue]l Iriarte de Cordova del Tucuman soltero, vive en casa de Fern[an]do Ramirez oficial de Herrero hace 3 a[ño]s.

Nicolás Juares Pardo libre natural de S[an]ta Fe soltero vive en la calle de las Monjas en quartos de don Ant[oni]o Velasquez ofiz[ia]l de aserrador hace 2 a[ño]s.

Pedro Ant[oni]o Marin natural de esta ciu[da]d cas[a]do vive junto a S[a]n Juan en cassa de Tiachepa Nieto ofiz[ia]l de Herrero hace 3 a[ño]s.

Fran[cis]co Jayme, negro libre natural de Angola cassado, vive en el barrio de Monserrate en Cassa propia, Maestro Armero hace 30 a[ño]s.

Jose de Noya natural de Galicia cassado vive frente de las Cassas del Arco, M[aest]ro Herrador hace 20 a[ño]s.

Pedro Miranda natural de esta du[da]d vive junto a la Concep[ci]on en cassa de d[oñ]a Patrona Miranda de q[uie]n es mulato esclavo aprendiz de herrero hace 2 a[ño]s.

Pedro José, natural de Mendoza soltero, vive junto a S[a]n Mig[ue]l en cassa de Juana Perez ofiz[ia]l de Herrero hace 2 a[ño]s.

Diego Perez natural de esta ciudad soltero, vive en el barrio de la Piedad casca propia ofiz[ia]l de Herrero hace 3 a[ño]s.

Juan Antonio Mesa Pardo libre natural de esta ciu[da]d soltero aprendiz de Herrero hace 6 a[ño]s.

Que son los que *se* han presentado ante mi hasta hoy 31 de Ag[os]to de 1780.

JOSEPH ZENZANO

*Ess[criba]no de Gov[iern]o*

# NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

**JUSTINO FERNÁNDEZ**: *Arte Moderno y Contemporáneo de México,* Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, Imprenta Universitaria, 1952. [VI] + XXIII -I- [3] 521 + [7] pp. + 10 lams. en colores interc.

Ya contaba la bibliografía artística mexicana, antes de la aparición del libro ahora comentado, con una obra en la que se mostrase en forma sistematizada y metódica la línea evolutiva que comenzando en el neoclasicismo terminara en la producción contemporánea, pasando por las discutidas épocas de la segunda mitad del siglo pasado.

Nos referíamos al anterior libro de Justino Fernández "El arte moderno en México" superado por el presente, en el que nos da una nueva y mejor interpretación del arte del período independiente. Se completa así y de manera encomiástica una serie de tres volúmenes publicados por el Instituto de Investigaciones Estéticas en los que se estudian las artes plásticas mexicanas desde los orígenes precolombinos hasta nuestros días. Como es sabido, los tomos anteriores llevan la firma de los calificados investigadores Salvador Toscano y Manuel Toussaint.

Detallar capítulo por capítulo sería tarea enojosa y a la postre cansadora para el lector si se tiene en cuenta que el presente trabajo abarca nada menos que quinientas páginas. Por lo tanto, reduciré mi tarea a consignar que su contenido comprende cinco capítulos distribuidos de la siguiente manera: I. Historia y arte en torno a la Independencia, II. El arte moderno del siglo XIX, III. El arte entre el siglo XIX y XX, IV. El arte contemporáneo, V. El arte moderno y contemporáneo y su sentido en la cultura.

Como bien se ve, esa línea evolutiva a la que antes nos referimos, arranca de la singular expresión del arte mexicano de los momentos en que expiran las coloridas y exuberantes formas barrocas para ceder lugar a las medidas del neoclasicismo y a quienes siguen las académicas de la segunda mitad del siglo XIX. Estas últimas

decaen al finalizar la centuria para transformarse en otras que, constituyen una verdadera etapa de transición y contra las cuales arremeterán los pujantes artistas revolucionarios con los que comienza otra nueva etapa del arte mexicano, siempre tan vivo y por lo tanto humano y dramático.

El panorama, dilatadísimo en extremo, nos lo ofrece Justino Fernández dentro de los justos límites habiendo redactado cada capítulo con singular conocimiento de los distintos temas y al mismo tiempo con elegante' y ágil prosa. A esos valores históricos y literarios acompaña una prolija presentación tipográfica pródigamente ilustrada que acrecienta la belleza y la utilidad informativa del libro.

HÉCTOR SCHENONE.

**ALFREDO PAREJA DIEZ - CANSECO:** *Vida y Leyenda de Miguel de Santiago,*Fondo de Cultura Económica, México, Buenos Aires, [1952], [6] -f126 pp. + 18 ils.intercaladas.

En realidad no cabe el estudio de esta obra en nuestra sección de crítica bibliográfica; más bien estaría incluida en la de un boletín dedicado a estudios de carácter literario. Pero el personaje central de esta biografía novelada así como algunos conceptos vertidos en la introducción nos inducen a decir breves palabras al respecto.

El autor no pretende hacer un estudio de la obra y de la vida del pintor Miguel de Santiago desde un punto de vista histórico; lo dice claramente. Por un lado la documentación exhumada para poder hacerlo, es harto pobre y por otro, no le seducen, al parecer, las investigaciones históricas, con lo que demuestra tener pasta de novelista. Diez-Canseco prefiere la leyenda, pero se equivoca cuando dice que la investigación documental es propia de los que sólo ven en los papeles fechas y notas. La labor del investigador *es* eso y mucho más. Si se quedara con las fechas no

haría historia, sería un ropavejero intelectual, solamente un juntador de datos. Claro está que si partimos de la base de que todo *documento oficial es siempre intencionado* y que el hecha *no tiene más consagración que la de haber sido escrito por otro inventor con menos sagacidad que la del novelista es aceptable* que se escriba una biografía novelada coma *contribución a la lucidez de la historia.*

Es justamente en este punto donde no nos ponemos de acuerdo y menos en el caso presente donde la leyenda puede campear a su gusto. Si el autor quiere tomar la figura de Miguel de Santiago como figura de una novela es muy dueño de hacerlo, pero, pretender con ella contribuir al conocimiento histórico del personaje, ya no nos parece bien. Nos podrá dar una vasta y colorida noción de las costumbres, del ambiente, de la obra, pero el juicio de la misma corresponde al historiador aunque lo diga con palabras sosas.

La historia del arte hispanoamericano que está en vías de ejecución ya tiene bastantes leyendas debidas a la imaginación humana y que entorpecen el trabajo del investigador; por favor no las aumentemos.

HÉCTOR SCHENONE.

**HEINRICH BERLIN:** *Historia de la Imaginería Colonial en Guatemala,* Publicaciones del Instituto de Antropología e Historia de Guatemala, Editorial del Ministerio de Educación Pública, Guatemala, C. A., Año MCMLII,. [4] ± 2 + [2] -}- 234 + [8] pp. + 32 ils.

Para quienes se interesan en el estudio de la imaginería hispanoamericana, la excelente producción de los tallistas guatemaltecos era poco menos que desconocida. Solamente, a través de algunas reproducciones así como por algunos trabajos aparecidos como los de Toscano, Kelemen y Días esta última desmenuzada y rebatida sistemáticamente por Berlin habíamos llegado a saber que

en ese país centroamericano se habían formado tallistas y escultores de mérito cuyas obras no solamente tenían una rara personalidad sino que llegaron a superar, en cierto modo, a algunos ejemplares mexicanos del siglo XVIII.

El trabajo de Berlín es merecedor de todo encomio y no ya por la laguna que viene a llenar sino por la seriedad con que ha sido elaborado. Además del orden en las investigaciones, que se entreve con sólo hojear sus páginas, campea en todas ellas una singular severidad crítica así como una especial estrictez en las atribuciones.

El autor, según nos expone al final del prefacio, divide el contenido de su obra en tres partes principales. La primera de ellas está dedicada a estudiar al imaginero, su condición social, el ambiente en que desenvolvió su actividad artística, la organización de su taller, los aprendices y oficiales que colaboraron en su trabajo, los estudios realizados y la manera de contratar sus obras. Incluye en la misma un capítulo dedicado a los retablos y demás obras de talla como ser órganos, sillerías de coro, etc. y otro, muy interesante por su novedad, referente a la escultura funeraria, finalizando con la documentación de los aportes guatemaltecos a talleres de países limítrofes.

La segunda parte, cuya importancia es de señalar, incluye la nómina de artistas acerca de los cuales ha tenido conocimiento a través de documentos y de obras impresas que más adelante consigna en la bibliografía. La mayor parte de los primeros proceden de los legajos de protocolos conservados en el Archivo General del Gobierno, otros de los parroquiales de El Sagrario y San Sebastián. El panorama que esta serie presenta al investigador es, sin duda alguna, muy vasto. Por lo pronto Berlín ha incluido cuan(a noticia ha llegado a su alcance y lo que es mas, las ha colocado según una ajustada critica en su debido lugar. La tarea ha quedado reducida en seguir la búsqueda y ampliar ya sea con nuevos nombres o datos la lista presente.

Un *Catálogo de Aprendices* seguido de un *Apéndice Documental* completa el texto de esta obra que finaliza con unas *Adiciones, Bibliografía e Índices*. Por último han sido

dispuestas treinta y dos ilustraciones que hubiéramos deseado fueran más.

HÉCTOR SCHENONE.

**EDUARDO SECCHI:** *La Casa Chilena hasta el siglo* XIX, Cuaderno del Consejo de Monumentos Nacionales, [Santiago de Chile, S. F.], 14 + 2 pp. 30 ils.

El Consejo de Monumentos Nacionales ha dedicado este cuaderno al estudio, de que es autor el Arquitecto Secchi, de la casa solariega chilena, que va desapareciendo por el rápido crecimiento moderno de la vivienda actual.

Si bien es cierto que hay una importante bibliografía sobre éste motivo, debida a don Ernesto Greve, a don Alfredo Benavídez, al Presbítero Luis Urzúa, a don Dávila Carson y a Carlos Peña Otaegui, éste cuaderno viene a llenar una sentida necesidad y puede ser un preámbulo al estudio integral de la vivienda criolla en Chile.

Eduardo Secchi, que nos ha dejado con su esfuerzo extraordinario, un libro sobre la arquitectura en Santiago de los siglos XVIII y XIX, editado por la Comisión del Cuarto Centenario de Santiago, domina bien el tema, ya que conoce como poco ese país. Es además de un dibujante excepcional, un romántico y un arquitecto que añora y siente la nostalgia que Chile vaya perdiendo su acervo colonial.

Desarrolla en su primera parte, la forma de la *casa* chilena que tiene su origen en la vivienda mediterránea hispano-romana del siglo XVI cuyos caracteres perduran hasta nuestros Bias.

Nos habla de la modesta construcción de adobes, ennoblecida por sus portales de piedra y cuyos tejados romanos, de un rojo intenso, daba colorido y gracia a la casa chilena. En una cita de Maurois, *Las generaciones vecinas son impermeables* notamos una especie de protesta al poco amor de la generación actual por lo pasado.

Después de un minucioso estudio sobre las distintas plantas que componen la

casa habitación, nos hace una reseña hasta el fin del siglo XVIII, época en que llega al país el arquitecto Joaquín Toesca que, desgraciadamente, a no mediar su prematura muerte, hubiera, tal vez, transformado la idea de la casa santiaguina pero que sólo nos dejó dos obras importantes: La Moneda (edificio público) y la casa de Ramírez Saldanha. El siglo XIX, con su época maquinista, va destruyendo poco a poco la obra del pasado y el siglo XX con sus agrupamientos colectivos de departamentos, ha hecho que en Santiago se vaya perdiendo lo poco que queda de su aspecto colonial.

Continúa con un estudio de la casa suburbana y de los fundos tradicionales y finaliza su trabajo con un llamado a la conservación de nuestra vieja arquitectura que, según su propia expresión, *queda distante en luminosa lejanía.*

RICARDO BRAUN MENÉNDEZ.

**MANUEL ROMERO DE TERREROS:** *El Arte Moderno en México,* Durante el Virreinato, Resumen histórico, México, 1951, [9] 59 [1] pp. -E 150 pp. de ilustraciones.

El presente manual está destinado a ofrecer una visión sintética de las artes mexicanas desde la Conquista hasta la Independencia al público deseoso de obtener una información general y concisa sobre el tema.

A través de los capítulos en que *se* ha dividido la obra se reseña las características más representativas de la arquitectura, escultura, pintura, grabado en madera y lámina de cobre, grabado en hueco, y artes menores e industriales.

El autor ha logrado la difícil tarea de resumir en las breves páginas que componen el volumen una ilustración muy somera, pero ajustada, de las artes plásticas mexicanas.

De estilo claro y correcto la obra resulta de amena lectura, completada con

una abundante selección de reproducciones.

JORGE M. SANTAS

As *Artes Plásticas en Brasil,* Volumen I, Río de Janeiro, 1952, ideada y orientada por el Prof Leonidio Ribeiro, los distintos capítulos fueron coordinados por Rodrigo M. F. de Andrade, las colaboraciones se deben a Federico Barata, Gastan Cruls, Cecilia Meireles, Reinaldo dos Santos, J. Wasth Rodrigues, José Gisella Valladares, Francisco Márques dos Santos, [6] 296 [2] pp. ils. + 10 ils. en colores ints.

La presente obra constituirá, al publicarse los volúmenes restantes, un interesante aporte destinado a divulgar el origen y la evolución de las artes plásticas del Brasil, y cuyo primer tomo, objeto de este comentario, abarca el estudio del período que precedió a la conquista y los siglos inmediatamente posteriores. En los siete capítulos que lo componen se analiza el aspecto arqueológico, arte indígena y popular, influencias portuguesas y exóticas, el mobiliario, la orfebrería, y finalmente la porcelana y la loza. La redacción de cada uno de estos temas ha sido encomendada a un investigador especializado, pero como es frecuente en obras así encaradas, el procedimiento adoptado conspira contra la unidad de conjunto de la misma, acusado por ciertas repeticiones innecesarias y sutiles faltas de continuidad de un capítulo a otro.

Las tres primeras partes que componen el ciclo aborígen-popular, nos revelan la ausencia de una investigación profunda, exponiendo en diversos aspectos teorías que no son confirmadas por pruebas concluyentes. Esto es más evidente en el capítulo arqueológico, aunque debo destacar la seriedad y preparación que denota su autor.

Los dos siguientes, ambos amenamente escritos, adolecen del inconveniente apuntado en el párrafo anterior, si bien en este aspecto la labor de los investigadores pudo ser más ajustada, pues las observaciones han podido realizarlas

con elementos facilmente asequibles.

El capítulo sobre los antecedentes portugueses y exóticos es breve pero enjundioso, sin embargo ningún análisis hace de sus huellas en Brasil, sino sólo del desarrollo en Portugal, por lo que creemos será objeto de estudio en los tomos próximos. Agrega breves noticias sobre orfebrería, cerámica y azulejos.

El mobiliario ha sido uno de los temas mejor tratados en la obra por la claridad como fué encarado, destacando las características y evoluciones propias de los períodos en que se ha subdividido para facilitar su comprensión.

Le sigue el capítulo dedicado a la orfebrería, que manifiesta un prolijo estudio y recopilación de antecedentes sobre materia prima, artistas, reglamentaciones, etc., en desmedro de la obra artística propiamente dicha; sus autores demuestran un amplio conocimiento del tema. Lo completa una lista de marcas de orfebres de Bahía y Río de Janeiro de los siglos XVIII y XIX, en cuyo título figura por error de imprenta siglos XVII y XIX.

Se cierra este primer tomo con el capítulo sobre loza y porcelana, evidentemente el menos interesante del conjunto.

Como expresa la nota preliminar del volumen, la obra, que denota un noble empeño, deberá suplir la falta de un libro de información general sobre las artes plásticas en el Brasil, procurando dar una visión completa de las mismas; pero si bien el esfuerzo realizado en este primer tomo es digno de encomio lo disminuye la ausencia de una mayor madurez en las investigaciones, opinando que su aparición es algo prematura.

Se halla profusamente ilustrado con bien seleccionadas láminas en color y reproducciones en blanco y negro.

JORGE M. SANTAS

**JOSÉ TORRE REVELLO:** *La Casa Cabildo de la Ciudad de Buenos Aires,* 72 pp. + L pp. + 8 pp. + VIII láminas fuera de texto. Buenos Aires, 1951.

En razón de su valor histórico primero y por ser el edificio más antiguo que subsiste en Buenos Aires, toda nueva publicación sobre el Cabildo suscita gran interés, pese a la copiosa bibliografía existente sobre el tema. El libro de Torre Revello recopila *y amplía* esa vasta literatura con nuevos aportes que, coincidiendo sensiblemente con las últimas publicaciones, nos informan detalladamente acerca de su azarosa historia constructiva y aclaran muchos aspectos aun ignorados.

Esta obra del conocido investigador estaba preparada desde hace años para su edición, y es lástima que no haya visto la luz antes por que hubiese contribuido oportunamente a disipar muchos errores que la tradición y la falta de investigación seria habían acumulado, y probablemente habría permitido adjudicar al autor muchos datos inéditos, en los que se le han anticipado otros investigadores debido a esa demora. Pese a esto, indudablemente el libro de Torre Revello es la obra más completa y documentada que se ha publicado sobre el histórico Cabildo, agotando prácticamente el tema.

Luego de una breve introducción sobre la historia del Cabildo como institución municipal, pasa al edificio en sí, estudiándolo desde la primera casa que se construyó para ello, en 1608. Conocidas son las vicisitudes por las que pasó dicho mísero cabildo, hasta que en 1725 se acometió la obra de un nuevo edificio, cuya historia nos relata el autor con documentada precisión hasta nuestros días.

Aún cuando Torre Revello reconoce sin lugar a dudas que el autor del Cabildo fue el Hermano Andrés Blanqui, S. J., (tal como lo probara yo en mi folleto *Cabildos del Virreinato del Río de la Plata),* comienza por decir que *la planta con la cual se inició la obra fue ejecutada por el Hermano Juan Bautista Primoli, de la Compañía de Jesús. Sin embargo, creemos que la misma fue modificada si nos atenemos a diversas referencias que suministra el Libro de Fábrica.* Este mismo error fue cometido por mi en el artículo titulado *El Cabildo de Buenos Aires; historia sintética de su edificio,* aparecido en *La Prensa* de Buenos Aires, el 11 de febrero de 1940. La equivocación de Torre Re-vello y mía arranca de suponer que se utilizó el plano de 1719 conservado en el Archivo de Indias, único conocido, cuando en realidad no hay documento alguno que así lo

pruebe. Con posterioridad a dicho plano sabemos que se 'hizo otro más económico, hoy perdido, y bien puede suponerse que cuando seis años más tarde se comenzaron las obras, Blanqui había preparado otro plano sin recurrir a uno ajeno. En todo caso, no hay la menor duda de que el plano de Primoli de 1719 no fué utilizado, y de que Blanqui es el indiscutido autor del Cabildo. Su intervención está ampliamente documentada en los Acuerdos Capitulares, la correspondencia con el Rey y el Libro de Fábrica, donde aparece su nombre desde la iniciación de las obras. Además, la inconfundible arquitectura de Blanqui no deja lugar a dudas. Todo esto lo sostuve en *Cabildos del Virreinato del Rio de la Plata,* que Torre Revello menciona en apoyo de idéntica tesis.

La obra que reseñamos se complementa con un copioso apéndice documental y con 8 láminas que no por conocidas dejan de tener interés, pues permiten seguir gráficamente la evolución del histórico edificio.

MARIO J. BUSCHIAZZO

**ANDRÉS MILLÉ:** *La Recoleta de Buenos Aires; una visión del siglo* XVIII. 384 pp. + 36 ill. + VI planos; Buenos Aires, 1952.

Este libro es, en cierto modo, el corolario de la dedicación y cariño que puso su autor en la restauración del aristocrático templo porteño. Luego de muchos años de tesonero é inteligente trabajo, el ingeniero Millé consiguió salvar de la destrucción a la iglesia que fuera de los franciscanos recoletos, hasta convertirla en una de las pocas joyas edilicias de nuestra ciudad, la única que puede mostrarse con orgullo por conservar su arquitectura, retablos e imaginería originales. Justo es citar también al Presbítero Dr. Carlos Martínez, ex-párraco que dio impulso a las obras con su entusiasmo y su comprensión, poco frecuentes entre nuestro clero, que no suele dar a sus templos el valor que tienen.

Primero en razón de los estudios iniciales, y luego por el entusiasmo que el resultado de su trabajo le diera, dedicóse el ing. Millé a reunir cuanta documentación existe sobre el convento y templo de los recoletos, material que le ha servido para escribir la obra que reseñamos. Comienza el autor relatando con minuciosidad el proceso de la restauración, puntualizando honestamente cuales partes del edificio son auténticamente antiguas y cuales han debido reconstruirse. Pasa luego a la historia del convento, desde los primeros trámites para su fundación hasta la consagración del templo, para continuar después con las vicisitudes por las que pasó el cenobio cuando la exclaustración rivadaviana y demás acontecimientos hasta nuestros días. Todo este largo proceso está documentado y relatado con prolija minuciosidad.

Dos propósitos se ponen en evidencia en el libro de Millé: primero, relatarnos la historia del convento, y luego, rehabilitar la memoria de Don Juan de Narbona, constructor del mismo. En el siglo XIX no siempre se tuvo buen cuidado de basar los estudios históricos en documentos fehacientes, prefiriéndose a veces el sentido novelesco y romántico a la verdad simple y escueta. De esa tendencia y época arranca la imputación de contrabandista que se hizo a Narbona, aceptada luego sin mayor análisis por cuantos se han ocupado de este interesante personaje de la colonia. El ing. Millé consigue ampliamente rectificar esa imputación, poniendo en evidencia que el constructor del Pilar y las Catalinas fue un comerciante igual a todos los de su época, a cuya generosidad se debe gran parte de dichos edificios, en los que intervino no sólo como contratista sino como benefactor.

Disiento, en cambio, con el ing. Millé cuando niega la intervención del Arq. Andrés Blanqui, S. J., como autor de los planos del convento e iglesia. Basa su supuesto en la cronología, aduciendo que en tanto que entre 1717 y 1720 se trabajó activamente en las obras y acopio de materiales, Blanqui no pudo actuar puesto que estaba en Córdoba, recluido como novicio. En su afán de descartar al jesuita a quién se deben los mejores edificios coloniales del país, sugiere la posibilidad de que los planos sean de Kraus, fallecido en 1714, o de Petragrassa, que actuó tan

solo en las misiones del Paraguay, y aún de Wolff, técnico de menos jerarquía que los citados Contra esos supuestos, sigue teniendo enorme peso y validez el Memorial del Padre Arteaga, en el que ordena terminantemente: permítase al Hermano Andrés Blanqui que vaya una o dos veces a la semana a la Recolección a dirigir la obra. De sobra sabemos que en aquellos tiempos, entre elaborar y acopiar materiales, sacar de cimientos y otras tareas preliminares, se iban los años, y el hecho de que ya hacia 1721 o 1722 estuviese habilitado el convento no implica su terminación ni elimina la ulterior intervención de Blanqui.

A mi juicio, tanta o mayor fuerza que el Memorial de Arteaga tienen las propias y documentadas obras de Blanqui: Cabildo de Buenos Aires, convento e iglesia de Catalinas,

y pórtico de la catedral de Córdoba, en todas las cuales aparecen las pilastras toscanas pareadas con nichos en las calles intermedias (motivo tomado de Serlio), y los arcos cuyo diámetro es menor que la luz entre los pies derechos soportantes. Todo esto ha sido ampliamente documentado en mi estudio sobre "Cabildos del Virreinato", del cual tomó el Padre Furlong los razonamientos similares publicados en su libro "Arquitectos Argentinos durante la dominación hispánica", que a su vez cita Millé.

Una abundante documentación gráfica acompaña a éste excelente trabajo, así como planos de relevamiento y un cuadro con los nombres y fechas de actuación de los principales arquitectos coloniales, entre los cuales figura un tal González Marguete, que suponemos debe ser el granadino González Merguelte que trabajó en la catedral de Córdoba.

MARIO J. BUSCHIAZZO.

**ANTONIO SANCHO CORBACHO** *Arquitectura Barroca Sevillana del siglo* XVIII. 393 pp. con 120 planos, 387 pp. de ilustraciones; Madrid, 1952.

En el mundillo de los investigadores de arte hispano-americano se esperaba con sumo interés la aparición de esta obra de Sancho Corbacho, por cuanto vendría a llenar una laguna y a facilitar la filiación de muchos monumentos americanos vinculados indudablemente a los antecedentes sevillanos. Tema tan apasionante como el del barroco español, tanto en su conjunto como en los enfoques regionales, había sido descuidado por los investigadores peninsulares. Si se exceptúan algunos pocos artículos sobre Ribera, los Churriguera o Tomé y algún otro artista castellano, las publicaciones se habían detenido en la obra de Otto Schubert, editada en 1908 y traducida al castellano en 1924. Prueba indudable de la necesidad de avanzar en estos estudios la tenemos en la cantidad de rectificaciones y adiciones que hace Sancho Corbacho a la magnífica pero hoy un tanto anticuada obra de Schubert.

Por cierto que el libro que reseñamos satisface plenamente la ansiedad provocada por su espera. En casi 400 páginas de apretado texto y otras tantas de ilustraciones, con 120 planos intercalados, se reúne y analiza toda la arquitectura sevillana del siglo XVIII, hasta en sus menores detalles. La investigación en los archivos notariales, parroquiales y del Arzobispado es prácticamente exhaustiva, contribuyendo a dar un acentuado tono de severidad científica a la labor desarrollada.

Los temas de los capítulos son: 1º Caracteres generales, 2º Los primeros monumentos del siglo XVIII, 3º El barroco de ladrillo cortado, 4º La transición al neoclasicismo, 5º El ladrillo tallado; los maestros de Ecija; púlpitos, aguamaniles, etcétera, 6º Los arquitectos neoclásicos y la influencia de la Academia Madrileña, 7º La arquitectura en madera; el retablo en los siglos XVII, y XVIII, 8º Arquitectura civil; arquitectura urbana.

En el capítulo inicial, al estudiar los materiales y elementos aislados de la arquitectura, se trasluce la persistencia del mudejarismo en el empleo abundante del ladrillo, yeso, azulejos, etc.; interesante es asimismo destacar el uso de arcos trebolados y mixtilíneos, que diferencian notoriamente al barroco andaluz del

castellano, levantino o gallego. Luego continúa con el análisis de las obras y sus autores, rectificando sinnúmero de atribuciones y fechas equivocadas en libros anteriores. Especialmente interesante es el estudio de la familia de los Figueroa, sobre cuyas obras aporta gran cantidad de datos novedosos que actualizan a Llaguno, Cean Bermúdez y cuantos en ellos se inspiraron, como Gestoso y Schubert. Otra figura que cobra singular relieve es la de Diego Antonio Díaz, el más importante de los maestros que trabajaron el ladrillo en limpio o cortado.

De particular interés para los americanistas es la fecha documentada que señala Corbacho para el uso de la columna salomónica: 1630-36, en el destruido altar de la Cartuja de Jerez de la Frontera. Otro tanto cabe decir del estudio sobre los orígenes del estípite y la actuación sevillana de Jerónimo Balbás, que luego realizara destacada labor en México.

MARIO J. BUSCHIAZZO.

# ÍNDICE

*Elizabeth K. Easby y Dudley T. Easby:*

Apuntes sobre la técnica de tallar el jade en Mesoamérica……..7

*Manuel Toussaint:*

Una joya de arte desconocida: El Santuario de Tepalcingo…….45

*Erwin Walter Palm:*

Las capillas abiertas americanas y sus antecedentes en el Occidente Cristiano……...…….53

*Mario J. Buschiazzo:*

San Xavier del Bac, Arizona ……...…….. 85

*Gloria Grajales Ramos:*

Influencia indígena en las artes plásticas del México Colonial……... 97

Relaciones documentales…….……131

Notas bibliográficas ……...……..…155

ANALES N.° 6,
ACABÓSE DE IMPRIMIR
ESTE LIBRO EN BUENOS AIRES.
EN LOS TALLERES GRÁFICOS DE
GUILLERMO KRAFT LTDA.,
SOCIEDAD ANÓNIMA DE IMPRESIONES GENERALES.
RECONQUISTA 319.
EL DÍA QUINCE DE DICIEMBRE DE 1953

## PUBLICACIONES APARECIDAS

MARIO J. BUSCHIAZZO: *Bibliografía de Arte Colonial Argentino, 1947. Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Nº* 1, 1948; N9 2, 1949; N9 3, 1950; N9 4, 1951; N9 5, 1952.

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

VICENTE NADAL MORA: *El azulejo en el Río de la Plata, siglo* XIX, 1949. K. J. CONANT: *Arquitectura Moderna en los Estados Unidos,* 1949.

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

Toda correspondencia o pedido de canje debe dirigirse a
INSTITUTO DE ARTE AMERICANO
*Director*
Casilla de Correo 3790 — Buenos Aires.

INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTETICAS