## UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

# ANJALES OELINSTITUTO OEARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTETICAS

12

1959



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

### UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO



#### **ANALES**

del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas

INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Director: MARIO J. BUSCHIAZZO

Secretario: HÉCTOR H. SCHENONE



## ANALES SELINSTITUTO SE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTETICAS

#### LOS PUEBLOS CLASICOS MOCHICA\*

A cuna de la civilización Mochica estaba en los valles de Chicama y Trujillo. El antiguo nombre es desconocido, siendo Mochica una designación moderna¹. Pueblo belicoso, los Mochicas extendieron con el tiempo sus dominios desde Casma, en Ancash, hasta Pacasmayo en el norte, a lo largo de unos 300 kilómetros de la costa del Pacífico. Más que ningún otro grupo cultural del antiguo Perú, registraron su modo de ser en un arte pictórico de mucho detalle y gran animación. Sus inmensas plataformas piramidales y propiedades campestres difieren marcadamente de las dispersas poblaciones de los períodos inmediatamente precedentes. La civilización mochica estaba basada en una agricultura irrigada por acueductos, depósitos y canales de irrigación construidos en escala gigantesca. Las áreas de valles antiguamente cultivadas, sobrepasaban en mucho las que están actualmente en uso². En el Valle de Virú, por ejemplo, los canales Mochica abastecían un área 40 % más grande que la actualmente cultivada, y la tierra mantenía 25.000 personas, en un valle que hoy tiene solamente 8.000³.

El comienzo y el fin de la historia Mochica están fijados de manera aproximada. Las más primitivas etapas de la sociedad se superponen arqueológicamente con los emplazamientos Gallinazo (550-350 antes de J.C.)

\*Traducido del inglés por M. J. Buschiazzo y R. Alexander.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Mochica se refiere a una lengua hablada otrora en el valle de Chicama: en Trujillo se hablaba el dialecto Quingram. Algunos prefieren llamar Moche a esta civilización, en razón de su principal centro de ceremonia en el valle de Trujillo. J. H, ROEW, *The Kingdom of Chimor*, Acta Americana, VI (1948), 26-59. Otros nombres recientes para esta civilización, actualmente en desuso, son Primitivo Chimú y Proto Chimú.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> P. Kosox, *The Role of Irrigation in Anciente Peru*, Proceedings of the Eight American Scientific Congress, Washington, 1940, V, 169-78, D. COLLIER en Irrigation *Civilizations: A Comprehensive Study* (Social Science Monographs, VI), Washington, Pan American Union, 1955, 19-27.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> G. Willey, Prehistoric Settlemente Pattern, BBAE, 155 (1955), 394-95.

Las apariciones más tardías de objetos Mochica, en los depósitos estratificados de guano de las Islas Chincha, atestiguan la gran dispersión y la tardía supervivencia del estilo hasta aproximadamente el siglo noveno después de J. C. Los acontecimientos finales han sido durante mucho tiempo conectados con una invasión de los portadores de cierto estilo de cerámica sureña llamado Tiahuanaco, que en cualquier otra parte de la costa peruana puede datarse aproximadamente del siglo ocho al once después de J. C., según mediciones radio carbónicas<sup>4</sup>.

Rafael Larco Hoyle, el primer coleccionista y estudioso del arte Mochica, ha intentado reconstruir la cronología Mochica, así como deducir su organización social por su arte<sup>5</sup>. Para Larco, la civilización se originó en el Valle de Chicama, esparciéndose hacia el valle de Trujillo (llamado también Sta. Catalina, Moche o Chimor), durante las primeras centurias de un largo desarrollo ceramístico. La alfarería más antigua, que él llamó Chicama-Virú, se asemeja al estilo Gallinazo de Bennett. Nosotros seguiremos la secuencia de Larco con ciertas modificaciones. En razón de que los estratos adyacentes no son netamente separables, Larco los agrupo en primitivo (I y II); medio (III y IV); y tardío (Larco V).

#### **Arquitectura**

La secuencia cerámica de las excavaciones del Valle de Virú permite ciertas inferencias sobre la arquitectura Mochica. Los grupos de viviendas, como los del período Gallinazo, eran agrupamientos de cuartos contiguos construidos con ladrillos de adobe rectangulares en distribuciones tanto irregulares como simétricas. Los adobes con marca de junco hechos en

<sup>4</sup> W. D. STRONG, Panuas, Nazca, and Tiahuanacoid Cultural Relationships in South Coastal Peru, MSAA, 13 (1957).

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Los Mochicas, Lima, 1932, 2 vols., y *Cronología Arqueológica*, 1948. En 1946 Larco consideró que la última mitad de la historia Mochica fué testigo de una expansión hacia el norte y sud del hogar ancestral del estilo en los valles de Chicana y Trujillo.

J. H. ROWE verificó la secuencia I-V de Larco en la colección Uhle de Moche (*Handbook of Latin America Studies*, 16. 1950, 29) y la encantó aceptable. En principio resulta también aceptable, aunque "hilado muy fino", para W. D. Strong y C. Evans, CSAE, IV (1952).

moldes de caña son probablemente pre-mochicas, y los ladrillos lisos son de época Mochica<sup>6</sup>. Las plataformas de templos o palacios de forma rectangular aparecieron mucho antes del desarrollo propiamente Mochica, durante el período de la más primitiva alfarería decorada en rojo sobre blanco (llamada del período de Puerto Moorin en el Valle de Virú). Nuevas formas Mochicas parecen ser sugeridas por los cimientos de grandes cuartos, patios y corredores sobre estas plataformas. Contrastan con los primitivos agrupamientos de pequeñas habitaciones construidas una sobre otra, por generaciones sucesivas, como un panal terraplenado de habitaciones abandonadas.

El Castillo de Huancaco, en el Valle de Virú, es una de esas plataformas en terraza, construida a lo largo de los taludes más bajos de una colina que dominaba los campos del lecho del Valle de Virú<sup>7</sup>. Las empinadas terrazas piramidales están construidas con pequeños adobes, moldeados sin cimientos de piedra, ensamblados según columnas adyacentes, aunque sin ligar, y secciones de muro. Las colecciones de fragmentos provenientes del emplazamiento de Huancaco indican construcción durante el período Gallinazo, y ampliaciones con una gran plataforma piramidal durante el período Mochica. De este modo, la arquitectura mochica fue una continuación de prácticas anteriores en una escala mayor y con efectos más imponentes. La Pirámide de la Luna en Moche en el vecino valle de Trujillo es similar, proyectándose en terrazas o plataformas de adobe desde una ladera de piedra. Los conjuntos de cerámica son, no obstante, muy posteriores, perteneciendo a los tipos plenamente desarrollados del Mochica Medio<sup>8</sup>.

Las grandes edificaciones de Moche son excepcionales porque todavía muestran la forma original de agrupamiento piramidal del Mochica. En otras

-

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Strong y Evans, CSAE, IV, 220. (Compárese con H. U. DOERING, *Untersudugen zur Barkunst der nordpenanischen Küstentäler*, Baeeler-Archiv, XXVI, (1952), 23-47, quien propuso ladrillos con marca de junco como exponentes Mochina y ladrillos lisos como post-Mochica. Este artículo fue escrito en 1938 y publicado sin revisión.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> G. WILLEY, Prehistoric Settlement Patternss, BBAE, 15 (1953), 205-210.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> M. UHLE, Die Ruinen von Moche, JSA, X (1913), 108-09. A. L. KROEBER. The Uhle Pottery Collections from Moche, UCPAAE, XXI (1925), 191-234.

partes las plataformas primitivas fueron cubiertas con agregados por constructores posteriores, como en la pirámide del Brujo en el valle de Chicama, o en Pacatnamu en el valle de Pacasmayo. En este último sitio, pobladores Chimú ampliaron los viejos edificios conectándolos en un emparrillado de patios y filas de viviendas<sup>9</sup>.

La Pirámide del Sol, en Moche, queda a orillas del rio, a unos 500 metros al oeste de la Pirámide de la Luna (ambos nombres son modernos). El río se ha llevado aproximadamente la mitad de la vasta construcción de adobe, pero aún hoy en su disminuido estado es la más grande de las construcciones antiguas en Sud América, levantándose 41 metros sobre el piso del valle. Al igual que las otras plataformas descriptas precedentemente, es un conglomerado de paredes y columnas sin consolidar. En la pendiente del edificio, al pie de la porción más alta, el río ha puesto al descubierto un lecho de cenizas, probablemente de una población anterior a la construcción de la pirámide. Enterrados en ese lecho de cenizas había fragmentos de alfarería Mochica primitiva pertenecientes al período I<sup>10</sup>. Sobre la terraza sur que separa la base de la pirámide de remate, Uhle encontró tumbas intrusas con alfarería de estilo Tiahuanaco costero. La construcción puede, por lo tanto, asignarse a los períodos medio y último Mochica, no obstante que un núcleo hipotético, desaparecido hace mucho, pudo haber sido más viejo.

Las dimensiones totales sin la rampa son: 136 m. de ancho por 228 m. de largo. La plataforma sur, casi cuadrada, tiene cinco pisos, coronadas por una pequeña plataforma cuadrada de siete pisos más. Anchas terrazas separaban las plataformas primaria y secundaria en los lados sur y oeste. Una larga rampa daba acceso a la plataforma inferior norte. Cada detalle confirma una impresión de trabajo realizado por obreros inexpertos que depositaron los ladrillos en cuotas como contribución al santuario común.

-

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup>Sobre Pacatnamu, H. U. DOERING, Auf den Königsstrassen der Inka, Berlin, 1941. 50-56. El Brujo, Ibíd. hm. 325, pág. 49

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> J. Brd, South American Radiocarbon Dates, MSAA, 8 (1951), 41-42.

La Pirámide de la Luna era probablemente un palacio plataforma, y la del Sol un templo<sup>11</sup>.

Según el testimonio de las pinturas de las vasijas, la sociedad Mochica era probablemente una organización teocrática, gobernada por sacerdotes.

La población agrícola vivía en conjuntos de viviendas en los bordes de los valles. Los nobles y su servidumbre ocupaban pequeñas colinas muradas y con plataformas, cuya forma está representada en muchas vasijas de alfarería. Un ejemplo del Valle de Virú, en el museo de Lima<sup>12</sup>, tiene piramidales indicadas por bandas de color rojo y crema. Un corredor murado, con trampas, protegía la entrada, en tanto que rampas llevaban de un nivel a otro. Las anchas terrazas inferiores eran para los sirvientes; y los apartados patios superiores, rodeados por casas con gablete para ventilación y protección del sol, albergaban a los señores. El modelo tiene una espita en forma de labio, característica del estilo Mochica primitivo.

La transición a estas disposiciones feudales bajo el régimen Mochica fué, por lo tanto, de antigua data, probablemente conectada con un nuevo régimen de irrigación artificial en vasta escala hecho por el hombre. Tal régimen dió el dominio de toda la sociedad, a unas pocas personas que controlaban los desfiladeros superiores de los valles. En el valle de Chicama, el canal de la Cumbre está aún en uso en unos 113 kilómetros. El acueducto de Ascope llevaba agua a un dique de 1.400 m, de longitud, a través del embalse de un pequeño valle lateral al norte del río Chicama, ahorrando muchas millas de zanjas de contorno, gracias a su recto terraplén de 15 m, de altura<sup>13</sup>. Tales empresas gigantescas requerían una rigurosa organización y la subordinación de otras ocupaciones a los trabajos públicos.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> A. DE LA CALANCHA, *Crónica Moralizada*, Barcelona, 1658, 485, refirió una tradición según la cual la pirámide del Sol fue construida en menos de tres días por 200.000 obreros. Su ruina data del siglo diecisiete. Otros agrupamientos de pirámides de la época Mochica están descritos por R. SCHAEDEL, *Major Ceremonial and Population Centers in Northern Peru*, ICA, XXIX (1951), 232-43.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> RMNL, V (1936), 192, y E. LANGLOIS, *La Geographie*, LXV (1936). 203-11.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> J. A. MASON, *The Ancient Civilizazions of Peru*, London, 1957, 59. Ilustraciones en KROEBER, *Penuviam Archeology*, 1944, lam. 30.

La predisposición utilitaria y colectiva de la cultura Mochica es más evidente en el montón de enormes diques y plataformas. Se pone de manifiesto, asimismo, en un experimento estructural (acaso accidental) que se aproxima a una verdadera construcción adovelada: una tumba del valle de Chicama reseñada por Larco, tiene un techo curvo de adobes que semeja una bóveda europea de medio cañón. Un modelo de esta tumba puede verse en el Museo de Chiclin. W. Bennett creía que era una variante de las tumbas comunes Mochica en forma de caja, construida con palos longitudinales soportando una capa superficial de ladrillos de adobe. Los palos se desintegraron, trabándose los adobes, por efectos de la gravedad, en esa posición como una bóveda accidental o casual<sup>14</sup>. Intencional o accidental, el parecido con una bóveda de medio cañón es sorprendente. Larco menciona también vanos de puerta arqueados en templos y tumbas Mochica, pero sus ilustraciones muestran más bien hiladas avanzadas y no verdaderos arcos.

#### Escultura

Los impulsos plásticos del pueblo Mochica se canalizaron hacia la alfarería modelada y los pequeños objetos de metal, hueso y concha. Las decoraciones talladas en arcilla<sup>15</sup> y grandes estatuas de piedra son sumamente raras. El predominio de pequeños objetos plásticos debe acaso relacionarse con la importancia primordial de los grandes trabajos de irrigación que requerían las principales energías del pueblo para su construcción y mantenimiento. Otra hipótesis es que el pueblo Mochica estaba excepcionalmente dotado de facultades táctiles, prefiriendo las expresiones plásticas a la variedad cromática, y adoptando la escultura en arcilla con preferencia a otros medios de expresar su percepción anormalmente sensitiva

\_

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Ilustrado en R. LARCO HOYLE, *Los Mochicas*, 1945, 33. Compárese Larco, HSAI, II 164 n.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Paredes curvadas en dos lugares mostrando incisiones rectilíneas pintadas en cuatro colores, adoman la terraza Mochica que enfrenta a El Brujo en el Valle de Chicama, DOERIN, *op.cit.*, lám. 325, p.49.

de orden espacial. La gran cantidad de temas eróticos en la alfarería Mochica ha sido relacionada con esta hipótesis de sensibilidad táctil congénita<sup>16</sup>. Otros han observado el énfasis puesto por el pueblo Mochica en la alfarería hecha especialmente para ritos funerarios. Estas vasijas ornamentadas, de fina calidad, son tan distintas de las utilitarias vajillas encontradas en los depósitos de deshechos, que su manufactura ha sido atribuida a un grupo especial de sacerdotes-alfareros identificados con las clases gobernantes, quienes proveían al pueblo de dicha alfarería mortuoria en retribución de servicios<sup>17</sup>. Las muestras provenientes de tumbas rara vez denotan signos de uso; algunas veces manojos de pequeñas hojas (¿coca?) están atestados en los golletes. Idénticas réplicas de ciertas vasijas-retratos y figuras moldeadas en tumbas de sitios muy distantes unos de otros, como Chimbote y Valle de Chicama, prueban la unidad de la cultura Mochica, e indican el uso de alfarería figurativa para incrementar la cohesión social ante la ausencia de escritura. Las varias réplicas de ciertos tipos de retratos, con expresiones faciales dominantes, reflejan seguramente un culto dirigido a personas gobernantes.

La semejanza genérica con la alfarería del oeste mexicano, de Colima y Nayarit, es sorprendente en los retratos y escenas de la vida diaria, modelada en la alfarería hecha para tumbas. La diferencia principal es una forma fundamental: los alfareros andinos raramente abarcaron la figura íntegra en formas plásticamente estudiadas. La forma del receptáculo enmarcaba rápidamente el diseño anatómico. El modelado Mochica es un arte de zonas profusamente detalladas, conectadas por partes de unión esquemáticas.

Alrededor del diez por ciento de la alfarería coleccionada por Uhle en tumbas mochicas, en las pirámides de Moche, llevan decoraciones figurativas de carácter plástico, en efigie y en escenas en relieve. Treinta y cuatro por

<sup>16</sup> J. C. MUELLE, Lo táctil como carácter fundamental en la cerámica mochíca, RMNL, II (1933), 67-72.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> J. A. FORD y G. WILLEY, AMNHA p, 43 (1949), 66.

ciento llevan dibujos pintados y el resto, 56 %, son vasijas sin decorar<sup>18</sup>. El noventa por ciento de esta colección tiene color rojo y blanco, de un efecto descripto como "moteado", que es claramente gráfico en su intención más que coloristica. Las formas de las vasijas son detalladas y variadas, tanto en su función como en su variedad en sí. Son muy comunes las jarras esféricas con bocas cónicas; abocinadas, de una forma usada probablemente para el almacenamiento de víveres (35 %). Las más numerosas (42%) son vasijas de boca en estribo diseñadas para el almacenamiento de líquidos. Estos recipientes están ventilados por dos ramas curvas que se unen en una boca tubular. El estribo en forma de manija permite llevar la vasija en un cinturón o faja; su boca esta ideada para reducir las pérdidas por evaporación) o derramamiento; y el escanciado es facilitado por las ramas tubulares, una de las cuales admite la entrada de aire. Más que ninguna otra forma, el pico estribado registra el transcurrir del tiempo mochica. La cronología de Larco está basada sobre todo en los cambios de sus proporciones, articulación y construcción<sup>19</sup>.

Los ejemplos de Mochica I, tienen picos cortos con boca rebordeada. El estribo curvo monta el recipiente con inserciones espaciadas y la vasija misma es globular, careciendo de pedestal o boca definida. Los estribos de Mochica II son como lazos, con los extremos ajustándose más en la inserción. Los picos son más largos, con rebordes casi imperceptiblemente reforzados. Mochica III, correspondiente al periodo medio, tiene estribos de curvatura variada, casi chata en la porción horizontal superior, curvándose rápidamente para encontrar las espaciadas inserciones del recipiente. Los picos son frecuentemente perfilados cóncavamente, ensanchándose gradualmente hacia la boca. Los estribos de Mochica IV son altos y angulares. Los picos son de lados rectos, y el labio es achaflanado hacia adentro. Las inserciones en el

٠

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> KROEBER, UCPAAE, XXI (1925), 200-202. En el valle de Virú el gran número de vasijas de tres colores (rojo, blanco y negro) ha sido considerado como caracterización de un periodo posterior en la historia Mochica que los lotes de rojo y blanco en Moche. STRONG y EVANS, CSAE, IV (1952), 176.

<sup>19</sup> Cronología arqueológica, 1948, 23-36. Compárese la nota 17.

recipiente están holgadamente separadas y el perfil del recipiente parece más un sombrero que una esfera. El fondo chato pegado o cementado a la parte superior simplifica el proceso de dar forma al recipiente. Los estribos de Mochica v son aproximadamente triangulares en su perfil, con picos cónicos. A veces son más altos que el recipiente. Las inserciones son casi contiguas conformando el lazo del estribo en forma triangular con un vértice en el recipiente. Los alfareros del Mochica V, también ensayaron la combinación continua de ambos perfiles en el recipiente y el estribo. La curva del perfil interno del estribo invierte suavemente la silueta del recipiente, formando un ocho, con el lazo inferior formado por un sólido perfil exterior y el lazo superior por un perfil interior y ahuecado de notable gracia<sup>20</sup>.

Diferencias étnicas y regionales modifican esta evolución, Por ejemplo, el pico estribado que corona el recipiente, puede señalar un eje o un plano frontal. En las vasijas de Cupisnique el plano del estribo es perpendicular a la línea de visión y marca un aspecto frontal. La misma posición del estribo, abarcando la vista frontal con su silueta como de puente, caracteriza los otros estribos pre-Mochicas, llamados Salinar y Gallinazo.

Pero todos los estribos Mochicas marcan el plano sagital o axial. En una vasija-retrato, por ejemplo, el rostro ocupa un plano, pero el estribo bellamente proporcionado no exige girar la vasija. El estribo establece el perfil y el recipiente establece el frente. Ambas vistas exigen al observador hacer girar la vasija con más urgencia que en los ejemplos pre-Mochica. Las vasijas-retrato muestran también un refinamiento progresivo de la composición axial. En Mochica IV, la cabeza se inclina hacia atrás con respecto a la base, con un cierta alzamiento del plano facial. Rostro y pico estribado componen un eje

.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> STRONG y EVANS *op. cit.*, 222-3, han comparado el contenido de tumbas de Virú, nºs 5, 11, y la tumba del Sacerdote Guerrero (Huaca de la Cruz) a todos los períodos de Larco. El autor considera válidas las comparaciones únicamente para Mochica III y XV de Larco. La comparación Mochica V de las figuras simias es demasiado genérica para ser de utilidad. La comparación Mochica I se basa en una doble vasija pintada de rojo, blanco y negro según una técnica que en toda otra parte es concedida por Strong (Ibíd, 341) como perteneciente a época tardía más que temprana en los tiempos Mochica.

diagonal curvo en perfil, y esta expresión arrogante expresa elevada estatura moral y propósito.

Acabamos de ver como las etapas primitivas del arte del modelado anatómico, fueron desarrolladas gradualmente por los alfareros de Salinar, Recuay y Gallinazo. En general, los elementos fundamentales de la escultura Mochica estaban ya definidos mucho antes del surgimiento del Periodo que Larco llamó Mochica I, no sólo respecto del rostro y figura humanas, sino también en el modelado de formas animales, plantas y monstruos. Vamos a recapitular las fases numeradas por Larco, agrupándolas en periodos primitivo, medio y tardío.

Antiguo o primitivo (Larco I y II). Las cabezas son esferas estereotipadas, carentes de la pronunciada individualidad de las cabezas del periodo medio. Las superficies bruñidas son mucho más finas en su textura que los toscos y arenosos objetos de época posterior. Los párpados están fuertemente acentuados, en forma de almendra. El globo del ojo está correctamente indicado como una esfera inserta dentro de la caben. La nariz prolonga el arco de las cejas, pero la unión de la nariz y los carrillos es todavía arbitraria.

La boca es un corte en forma de V, débilmente modelada para marcar el contorno de los labios.

Medio (Larco III y IV). La estructura muscular del plano facial, inexistente en el período primitivo, está lograda por fuertes y simples detalles, indicando la singular individualidad de la persona representada, en un sistema de planos bordeados y limitados por surcos por el juego de los músculos. Los párpados están recortados en curvas invertidas. Pequeños pliegues musculares aparecen bajo el huesudo arco superciliar. El juego muscular de la boca está indicado por surcos. Las amigas indican la edad y temperamento del sujeto.

Otro tema común de este periodo es la escena de los sacrificios en la montaña, mostrando cierto número de personas entre picos montañosos en presencia de un dios-jaguar de aspecto humano, ocupado en sacrificar una o

más de dichas personas. Un ejemplo de Mochica III y IV, de la tumba del Guerrero-Sacerdote, en el Valle de Virú, muestra cinco picos montañosos. Seis figuras humanas y un lagarto asisten al sacrificio. Otra vasija-montaña similar asociada con especímenes de Mochica IV, proviene del Cerro Sorcape, en el Valle de Chicama. Tiene siete picos. El sacrificio humano está nuevamente desarrollado cara abajo en el pico central. Hay también nueve celebrantes, una persona reclinada, y el busto de un dios con colmillos. Todas estas figuras están moldeadas en relieve y pintadas con la habitual técnica de rojo y blanco<sup>21</sup>. La escultura Mochica en madera, hueso y concha no ha sido nunca estudiada sistemáticamente. Bastones de mando de madera con cabezas figuradas aparecen en la tumba del Guerrero Sacerdote del período Mochica III-IV en el Valle de Virú, así como en depósitos muy posteriores, en lechos de guano de las Islas Chincha<sup>22</sup>.

La metalurgia Mochica, así como la talla en madera, es estilísticamente coherente con las formas de alfarería. Sin embargo, si gran parte del repertorio de Chavín fuese correlativo con el desarrollo Mochica, desaparecería una enigmática discrepancia. Lothrop observó una extensa gama de métodos y metales Chavin, muchos de los cuales "desaparecieron" hasta la época Mochica<sup>23</sup>. Cuando son considerados como contemporáneos el Chavín tardío y el Mochica, la historia de la metalurgia en el norte del Perú ya no exige la hipótesis de técnicas "desaparitivas".

-

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Virú: STRONG y EVANS, *op. åt*, 165. SORCAPE: H. DISSELHOFF, *Zur Frage eines Mittelchimu-Stiles, Zeitschrift für Ethnologie*, LXXI (1939), 129-138. Otros ejemplos del sacrificio de la motaña estan representados por A. BANESSLER, *Anåent Peruvian Art*, Berlín, 1909, I, láms. 92-96. Dos ejemplos de vajilla tallada negra de época Mochica II son ilustrados por TELLO, *Inaa*, II (1938), 280.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> LOTHROP, Gold Artifacts of Chavin Style, AMA, XVI (1951), 2262/10.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> STRONG y EVANS, CSAE, IV, 153-155, y KUBLER, MSAA, 4 (1948), 46-49.

#### Pintura

Los pintores Mochica<sup>24</sup> renunciaron al color, llegando a ser expertos en la representación del movimiento. La línea fue caligrafiada en rojo sin variaciones en su ancho, o en marrón pintado sobre lodo arcillosa de color crema o marfil. Predominan figuras de perfil y no hay intenciones de sugerir profundidad con otros artificios perspectivicos, que no sea la simple superposición de formas.

El principal propósito de los dibujantes Mochica fué conseguir efectos de movimiento. Todo recurso a su disposición fué usado para aumentar la agitación e inquietud de su trabajo. Los recipientes esféricos pintados, con sus escenas rituales y guerreras, sugieren movimiento a medida que el Ojo se desliza sobre sus Curvas superficies o la mano los hace girar. Las figuras humanas pintadas corren furiosamente: los pumas atacan a las suplicantes víctimas; las olas se encrespan en la línea de flotación de los botes; las espigas en un campo de maíz se inclinan por el viento, una bandada de pájaros se levanta en todas las direcciones desde un cañaveral. Incluso el espacio que rodea las figuras vive en agitación, expresada por puntos y rosetas que llenan el espacio como en la alfarería Corintia orientalizante del siglo sexto antes de J. C. Esos elementos que llenan el espacio, están frecuentemente Ocupados por otros elementos rellenantes, que a su vez llevan rellenantes terciarios. Consecuente con esta técnica es la vivaz inversión de línea y campo, con lo cual forma y fondo cambian sus papeles.

Esta descripción, no obstante, es y no histórica, tan sólo en lo que se refiere al resultado acumulado de muchos siglos de desarrollo.

Periodos claramente definidos pueden ser separados: aquí como en las secciones precedentes debemos confiar en la cronología de Larco, probable

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> G. KUTSCHER, *Nonlperuanische Keramík* (*Monumento Americana*, *I*), Berlín, 1954 contiene dibujos en linea originalmente preparados para un libro de E. Seler, en 1904 Kutschr distingue solo un "estilo lineal" sobre vasija esféricas y un "estilo de silueta" sobre esferoides achatados con picos curvados cóncavamente. La disertación doctoral (sin publicar) de C. I. CALKIN, *Moche Figure-Painted Pottery* (Univ. Of California, Berkeley, 1953), considera el desarrollo estilístico de la figura humana.

aunque tanteante y no demostrada. Una forma lineal independiente, de descripción figurativa sobre superficies planas o curvas, surgió primero durante Mochica II, como podemos deducir dada su ausencia en el I, y por su pleno desarrollo en el III. Durante el Mochica I la pintura de rostros, el marcado de cuerpos y detalles de vestimentas, así como las fajas de ornamentación geométrica, eran los únicos temas confiados a la lineal. En la alfarería de Mochica II encontramos primero en bajar-relieve, figuras de seres humanos y animales probablemente hechas con moldes, y pintados con color en manchas y líneas describiendo trajes y expresiones.

Los rellenos espaciales aún no se usaban, y las figuras de color lleno tendían a expresar el diseño, como en los vasos áticos con figuras pintadas en negro anteriores al año 500 antes de J. C.

Durante los siglos medios Mochica (Larco III, IV), los pintores abandonaron las figuras de color lleno, por esquemas nerviosas y activos dando la ilusión del movimiento total. Escenas narrativas y de muchas figuras reemplazara los paneles de una o dos figuras del período primitivo. Las escenas frecuentemente ocuparon dos o más. Escenas procesionales en espiral requerían finisimo trabajo de pincel en diminuta escala. Estas tendencias hacia complicaciones figurativas caracterizan probablemente el periodo Mochica IV. El cambio de figura de color lleno a figuras esquemática; con mucho detalle interior, recuerda el cambio griego de las figuras en negro a las figuras en rojo después del año 500 antes de J. C.

Los murales de la Pirámide de la Luna, en Mocha, son de la época media Mochica, pintados sobre un friso de aproximadamente un metro de alto, en siete colores sobre fondos blanco. Las figuras representan una batalla entre seres humanos e implementos animados, triunfando estos últimos. Los esquemas lineales parecen incisiones a mano levantada. El color ha sido aplicado rápidamente. Otros murales Mochica, en Panamá, cerca de Chimbote, representan una escena de investidura y una batalla con figuras en

tamaño natural, en siete tonos: negro, blanco, gris, rojo, amarillo, marrón y azul<sup>25</sup>.

La pintura de la alfarería del Mochica tardío (Larco V) es la más inquietante. Una violenta animación se apodera de las figuras. Los fondos pululan con elementos de agitados contornos que llenan el espacio. Las figuras y sus ambientes frecuentemente pierden nitidez; el diseño se vuelve tan denso que el ojo no puede separar fácilmente la figura del fondo.

La descripción pictórica del ambiente Mochica por los pintores alfareros dan por lo tanto del periodo medio, y desemboca en una complicación ornamental al final de la secuencia, durante un lapso de varios siglos antes del año 900 después de J. C. En lugar de explorar las imágenes en el sentido de profundidad espacial, el pintor Mochica en su búsqueda de efectos de movimiento, eligió para indicar el ambiente unos dibujos lineales tan agitados como sus formas en movimiento. De este modo un paisaje desértico es indicado por un cactus y plantas da tillandsia arraigadas en una línea de tierra sinuosa; su lado "atmosférico" está vacante o vacío, pero lo suficientemente tortuoso como para sostener la vista sin dar la sensación de vacíos incómodos. En otro ejemplo muchas piernas humanas corriendo parecen agitar el suelo en montículos, y la línea de tierra se transforma en una figura ornamental, más ondulada por efecto del movimiento representado, que por la naturaleza del suelo.

En una escena de caza, la agitación del momento es acentuada por la línea ondulante del suelo, aunque ni el cazador ni su presa la tocan. Ambos están representados como si se hubieran detenido instantáneamente durante la matanza. El cazador hunde su lanza en el costado de un ciervo exhausto. Los pies del cazador se separan del suelo, en tanto que el jadeante ciervo vuelca hacia atrás la cabeza mientras sus frágiles patas se contraen. Escenas similares de movimiento interrumpido aparecen en muchas vasijas: un enorme jaguar

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> A. L. Kroeber, FMNHAM, II (1930), n°2, 71-72. R. Schaedel, *Mochica Murals at Pañamaria*, Archaelogy, IV (1951), n°3, 145-54.

con garras y colmillos al descubierto salta sobre un guerrero sentado. El hombre espera resollando de miedo con las manos; unidas, los ojos cerrados y la boca abierta. Cada línea trasmite violencia, movimiento o suspenso. Todas las convenciones esquemáticas del dibujo figurativo Mochica se combinan para expresar el terror y la violencia del momento. Nada queda librado a la incertidumbre; nada es duditativo; todas las partes del dibujo describen exactamente el movimiento de los seres en acción.

La representación de planes distantes también esté sujeta a reglas, de máxima animación. En una escena de carrera, los corredores vuelan apenas tocando la línea de tierra. Sobre sus cabezas otra línea de tierra con plantas de tillandsia colgando cabeza abajo indica un plano posterior y lejano, señalando la distancia por inversión. Las escenas de interiores se ven en simples cortes transversales, a través de las estructuras de viguería de las casas con techumbre a dos aguas. Pirámides, plataformas y moblaje aparecen en proyección octogonal mostrando los perfiles más dinámicos y significativos<sup>26</sup>.

#### Iconografía Mochica

La misteriosa facilidad Mochica para ahilar y representar momentos significativos de la forma de ser, también se manifestó en el retrato y la caracterización jocosa. Muchas vasijas son indudablemente testimonios de personas específicas, en edades perfectamente definibles y en formas y en actitudes indentificables. Es una clase estos retratos muestran hombres de noble porte, en plena madurez, con la firmeza y disciplinada expresión de personas que tienen grandes responsabilidades. Los retratos existen en numerosas réplicas, probablemente honrando a jefes dinásticos o importantes funcionarios. En otra clase, las peculiaridades individuales son comunes, así

\_

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Los tejidos Mochica son extremadamente escasos: el fragmento más importante de Pacatnamu representa una casa en corte y sujeta a deformaciones rectilíneas de la técnica textil. Reproducida por H. U. DOERING, *Vom Reich der Inka, 345*.

como las mutilaciones y lesiones. En todos estos casos los aspectos especiales y originales de la personalidad estaban aislados, como los momentos culminantes de la acción en las escenas narrativas. El retrato y la escena da acción son como instantáneas fotográficas, tornadas del vasto campo de las apariencias.

De este modo los tipos iconográficos Mochica son a la vez tradicionales y destructores del tradicionalismo. Las estilizadas cabezas con colmillos de origen Chavín, se continúan en las vasijas pintadas y modeladas de estilo Mochica, junto con los metafóricos racimos de atributos animales que caracterizan el estilo Nazca. Junta con estos tipos tradicionales, el artista Mochica introdujo nuevas formas espaciales, de veracidad y vivacidad instantáneas. Es bien manifiesto un repentino aumento de la percepción. El artista Chavín canalizo toda su experiencia en unos pocos signos arbitrarios. El pintor Nazca codificó la experiencia con metáforas pictóricas tomadas de una concepción animistica del mundo. El artista Mochica, sin embargo, aparto su vista de las costumbre ceremoniales y las propiedades mágicas, para examinar con gran detenimiento o detalle el mundo delante de sus sentidos. De aquí que los monstruos Mochica consisten en atributos animales, relacionados por conexiones orgánicas visuales, En los rostros con colmillos, la estructura muscular esta acomodada a las grandes dentaduras. El hombrebúho, el hombre-Zorro, el hombre-cangrejo y muchos otros están todos paulatinamente compuestos.

Una de las más notables innovaciones de los artistas su estilo do pintar paisajes. Un ejemplo muestra un maizal, con todos alrededores hábilmente reproducidos: los nudos de los tallos están representados; las mazorcas y sus chalas pesan, inclinan el tallo, cabecean en varias direcciones, como en un maizal agitado por la brisa. En otra vasija pintada vemos una ciénaga acuosa. Pequeños pájaros acuáticos se alimentan posados en una caña; una garza se alimenta de peces; yuyos acuáticos y caracoles llenan la composición. No hay

seres humanos ni monstruos; el paisaje natural aparece como motivo de por si con un vigor evocativo sin paralelo en la América antigua.<sup>27</sup>

El comportamiento erótico y los órganos sexuales aparecen en un dos por ciento de toda la alfarería Mochica. Las escenas son generalmente antropomórficas. Dado que aparecen entre los utensilios o adminículos funerarios, cabe suponer una intensión seria. Coito, masturbación y sodomía pueden haber dado a entender conceptos de inspiración divina, impulso sobrenatural y posesión.

Otra característica prominente de la sensibilidad Mochica es el humor; esa conciencia de las discrepancias entre la conducta real y la ideal. El humor depende de la desprendida observación de la realidad y del yo que revela parle de la verdad por el ridículo. Los vasos Mochica frecuentemente provocan risa por las exageraciones hábil y comprensivamente realizadas. Muchas escenas eróticas son cómicas; una mujer rechaza los abrazos de un amante gordo; un bebé lactante rabia ante la amorosa distracción de la madre. La descripción humorística de la conducta de los animales es frecuente; hay escenas de monos abrazando o tirando la cola de otros, y danzas de ciervos enhiestos juntando las patas delanteras con sus gamos. En otro estado de humor hay danzas en cadena realizadas por esqueletos humanos, como las; "danzas macabras" medievales de la Europa occidental.

La mayoría de los esfuerzos para explicar los temas iconográficos del arte Mochica han sido infructuosos. Cierto accesorio con aspecto de cuchillo llevado por muchas figuras, ha sido explicado coma una campana de metal y como arma. Cieno escritor reclama haber identificado

York Academy Of Sciencies, N. S. XXII, 194,203.

26

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> J. C. MUELLE, *Chalkhalaaa*, RMNL, V (1936), 65-68. Compárese KUTSCHER, *op. Cit.*, 61-62. Para Ai Apec, véase LARCO, HSAI, II, 171-73. Sobre el dios Si, KUTSCHER, ICA, XXVII (1948), 621-31. Escritura en frijo les: Larco, *Revista geográfika americana*, XI (1943), 122-3. Carreras de fertilidad: KUTSCHER, ICA, XXIX (1951), 244-51. General, aunque inconcluso: KUTSCHER, ICA, XXIX (1951), 244-51. General, aunque inconcluso: KUTSCHER, *Iconographic Studies as an Aid in the Reconstruction of Early Chimu Civilization*, Transactions of the New

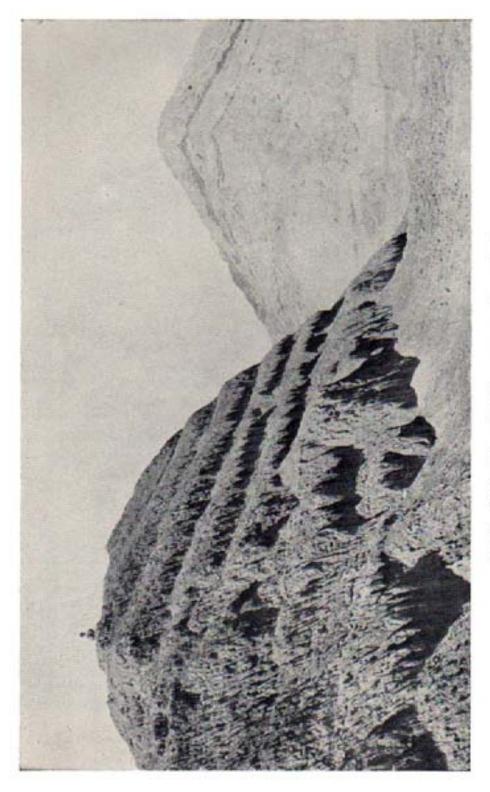


Fig. 1.—Moche, Huaca del Sol, terraza superior, mirando hacia la Huaca de la Luna (foto Guillén).

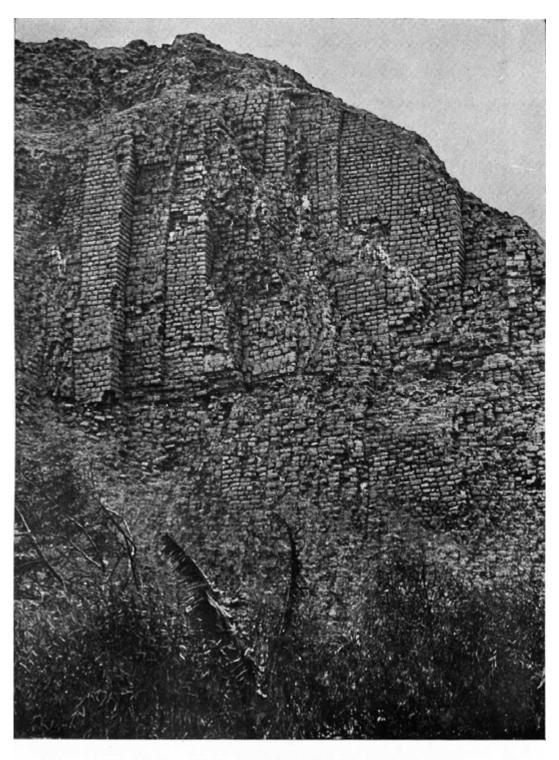


Fig. 2. — Moche, Huaca del Sol, desde el Noroeste, mostrando construcción en ladrillos sin ligar (foto Kubler).

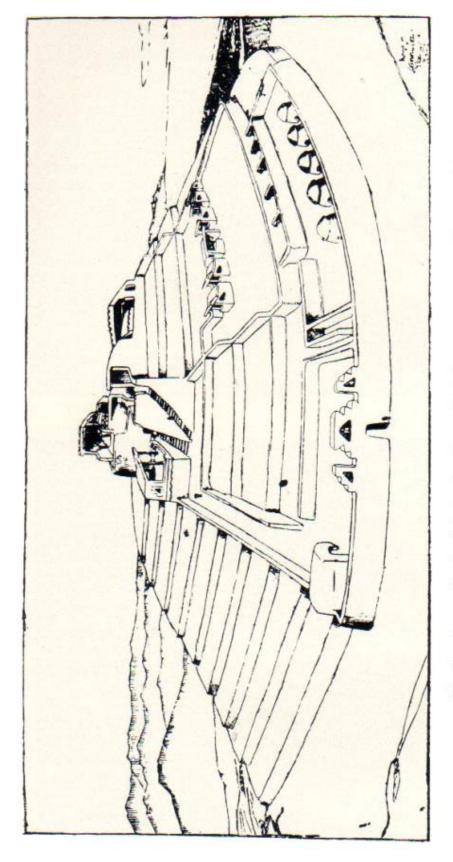


Fig. 3. — Agrupación de viviendas Mochica, valle de la costa norte, sugerida por modelos de alfarería (dibujo de Alejandro González).



Fig. 5, —Variga-retrato, con pico en estribo. Estilo Mochica medio. Lima, colección privada (foto Gaillin).



Fig. 4.—Figura enquelition abrazando a una mujer.
Estilo Mochica medio. Lima, Manco Nucional
(foto Guillén).

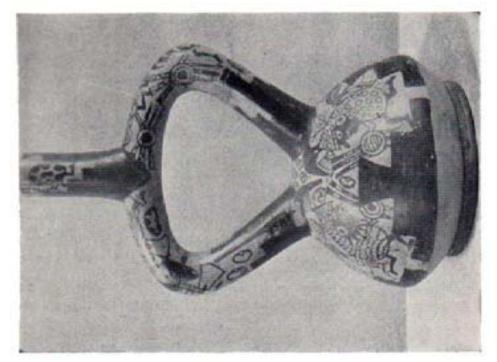


Fig. 7.—Vasija con pico en estribo. Estilo Mochica tardio. Lima, Museo Nacional (foto Guillén).



Fig. 6.—Vasija con pico en estribo. Estilo Mochica primitivo. Chicago, Art Institute, colec. Galfron (foto Pallas).

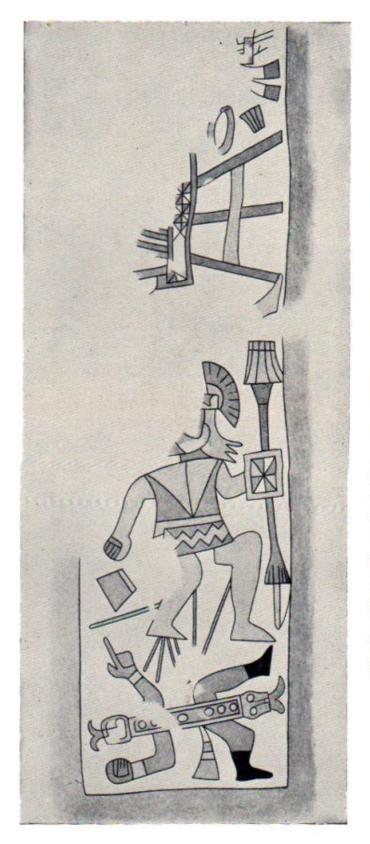


Fig. 8. — Moche, Huaca de la Luna. Fragmento de pintura mural, representando la Revuelta de las Herramientas. Chicago, Museo de Historia Natural.

suprema deidad llamada Ai Apaec; otro ha propuesto cuatro clases de demonios naturales gobernados por si, una diosa lunar que cruzaba los cielos en un bote en forma de cuarto creciente. Donde un intérprete ve mensajeros llevando despachos escritos en frijoles marcados, otro propone carreras de fertilidad para estimular la cosecha. Dificultades similares aparecen en la determinación de significados convencionales en toda la América antigua, y uno debe conformarse con aproximarse al significado intrínseco.

El arte Mochica difiere radicalmente del resto de la arqueología indígena americana, excepto por el paralelo con los estribos de alfarería del oeste mexicano. Con pocas excepciones, es un arte directamente conectado con las sensaciones, basado en percepciones instantáneas de las cambiantes apariencias de la realidad. Los hábitos pictóricos Mochica revelan un interés por situaciones particulares en el momento de suceder. Estas actitudes semejan muy de cerca los modos empíricos y pragmáticos en los procedimientos de clasificación moderna, y nos sugieren que la incidencia de esos modos de conducta no son necesariamente contingentes sobre las condiciones económicas.

GEORGE KUBLER

Universidad de Yale, New Havenn, Conn.

#### PINTURA EN EL CUZCO Y EL ALTO PERU

#### 1550 - 1700

#### RECTIFICACIONES Y FUENTES

Sólo desde hace pocos años se ha empezado a estudiar la pintura en Cuzco y en el Alto Perú durante el primer siglo colonial hasta 1650 más o menos¹. Para esta región, desde el Cuzco hasta Potosí, usaré el antiguo nombre Antisuyo. Las observaciones que siguen rectifican algunos puntos de mi libro. La pintura del siglo XVI en Sudamérica², exploran ampliamente la radiación del arte de Bernardo Bitti en el Cuzco, en Sucre y en Potosí, y tratan de las fuentes, siempre flamencas, holandesas o italianas, de maestros del siglo XVII como lo son Montufar, Quispe Tito y Holguín.

#### Rectificaciones

Varias pinturas reproducidas por primera vez en mi libro merecen nuevo comentario. La Adoración de los Pastores<sup>3</sup> a (*figura 1*) en el Banco Central de La Paz, según me comunica el gran conocedor de la escuela flamenca Profesor Julius Held, es obra juvenil y hecha en Amberes el holandés Pieter Aertsen (1508-1575). Muy bella y bien conservada, es tal vez la única habla de un

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Veanse R. VARGAS UGARTE, S. J. Ensayo de un diccionario de artífice a coloniales de la América meridional, Lima, 1941; Apéndice, Lima, 1955; H. SCHENONE, Notas sobre el arte renacentista en Sucre, Anales del Instituto de Arte Americana, 3, Buenos Aires,1952; M. S. Soria, Painting and sculpture in Latin America from the sixteenth to the eighteenth century, resumen publicado en Year Book of the América Philosopchical Society, 1952, 278-81; La pintura del siglo XVI en Sudamerica, Buenos Aires, 1956: J. DE MESA y T. GISBERT DE MESA, La pintura boliviana del siglo XVII, Revista de Estudios Americanos, Sevilla, 1956; Holguin y la pintura altoperuana del Virreinato, La Paz, 1956; Nuevas obras y nuevos maestros en la pintura del Alto Perú, Anales, 10, Buenos Aires, 1957.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Véase supra, nota 1.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> SORIA, pp. 90 y 122 (nota 7).

maestro europeo manierista de primera categoría que desde antiguo ha estado en Sudamérica y que aún sigue allí.

Las demás pinturas europeas en América del Sud de dicha época suelen ser, obras de taller. El cuadro subraya la influencia primordial del flamenco y holandés del siglo XVX en la producción pictórica del continente, influencia aún más básica que en España y Portugal. En dicha época, sobre todo después de 1560, sólo el efecto del arte italiano fue más poderoso allí.

Según el profesor Held, la tantas veces repetida composición de la Sagrada Familia con la manzana, atribuida al Maestro del Hijo prodigo<sup>4</sup>, se basa en un cuadro de Pieter Coecke van Aelst (1502-1550). La Virgen con el Niño (figura 2), en el Museo Charcas de Sucre, no sigue a la escuela bávara<sup>5</sup> sino, como pude comprobar en el Gabinete de Estampas de la Biblioteca Real de Bruselas, copia un grabado de Jerónimo Wierix de Amberes. La pintura, de algún pintor alto-peruano y en lámina de cobre, debe fecharse lo más temprano en 1590. La Virgen de la Leche en un paisaje<sup>6</sup>, en el Seminario de Sucre, quizás pintada en Sudamérica y no en Italia, copia una pintura de Rafael, tal vez la tabla en la colección Van Beuningen de Vierhouten (Holanda)<sup>7</sup>. Vi una copia del cuadro de Rafael, firmada por Ventura Salimbeni, en la Galería Borghese, en Roma, nº 314, que en todo anticipa el cuadro boliviano<sup>8</sup>. La Sagrada Familia<sup>9</sup>, en la colección Guzmán de Rojas, en La Paz, que reproduje como de la escuela de Perugino y que revela fuerte influencia italiana, podría ser obra española, quizás andaluza, posterior a 1520, como lo apuntó don Diego Angulo.<sup>10</sup>

-

<sup>4</sup> Ídem, pp. 91 y 122 (nota 9), figs, 51-53, 62.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Ídem, fig. 64, reproduciendo un pormenor, pp. 96 y 125 (nota 18). Debo la foto a la cortesía de los señores de Mesa. Conocidas son las fuertes relaciones artísticas entre Amberes y Baviera con la actividad en Baviera de artistas como Pedro Candido (de Witt) y Rafael Sadeler que pasa de Amberes a Venecia y muere en Munich.

<sup>6</sup> Ídem, fig. 65, pp. 96-7 y 125 (nota 19).

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Debo esta indicación a don Federico Zeri, Roma. Vease T. BORENIUS, Art News, marzo 21, 1931; HANEMA, *Catalogue of Van Beuningen Collection*, nº 96, 28,5x19 cm.; *Exposition*, Paris, Petit Palais, n°22. Apunte el estib rafaelesco del cuadro en mi libro, p.97.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Reproducido en P. DELLA PERGOLA, La galleria Borghese, Roma, 1955, pp. 26 y 87.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> SORIA, fig. 66, p.97.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Archivo Español de Arte, nº 118,1957, p.144. No creo que pueda ser obra de Bitti.

La Misa de San Gregorio<sup>11</sup>, fechada en 1506, en el Museo Virreinal del Cuzco, y que parecía firmada Gerónimo G<sup>lz</sup> o sea Gerónimo González, tal vez lo es por Gerónimo G<sup>lz</sup> o sea Gerónimo Gutierrez, pintor y escultor mencionado en el Cuzco en 1618 cuando recibe a Miguel de Romani como oficial suyo<sup>12</sup>. Es la pintura es la más antigua fechada y firmada en el Cuzco que se conoce hasta hoy.

Más antigua y más flamenca es la Virgen de la Leche (figura 3) en el Museo Charcas, en Sucre, producto local bajo la influencia de Joos van Cleef y de Dirk Bouts. De esta tabla, de 55 x 40 cm., ya se habló en otro lugar, sin reproducirla<sup>13</sup>.

## Radiación del arte de Bernardo Bitti, S. J.

En 1950-1951, descubrí el arte de Bitti (¿1546-1610?) en Lima, Arequipa, la ribera del lago Titicaca y Sucre. Publique catorce o más de sus Obras en forma resumida en 1952 y detalladamente con reproducciones en 1956<sup>14</sup>. Cada día se fundamenta más la importancia básica de Bitti como fundador de la escuela limeña, la cuzqueña, la del Alto Perú y la de Quito a través de su discípulo Bedón (primer pintor de la escuela quiteña), radiación que apunté brevemente en 1952, y con más amplitud en 1956. Tal vez existan aún otras pinturas de Bitti en Lima, Cuzco, Juli, La Paz, Potosí, Sucre y Santa Cruz.

Bitti tuvo profunda influencia no sólo en pintores jesuitas sino en los que solían trabajar para otras órdenes. El matrimonio Mesa, y preeminente en el estudio del arte alto-peruano, recién publicó una serie de obras, del cuzqueño Gregorio Gamarra, pintada para los franciscanos de La Paz<sup>15</sup>. También hondamente influenciadas por Bitti, pero de más alta calidad artística son las pinturas de Gamarra en la Recoleta Franciscana en el Cuzco. La más

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> SORIA, fig. 61, pp. 94 y 124 (nota 15).

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> C. CORNEJO BOURONLE, Revista del Archivo Histórico del Cuzco (RAHC), III, 1953, p. 183.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> SORIA, pp. 123-4 (nota 14, segundo párrafo).

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Véase supra, nota 1.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Anales, 10, 1957, pp. 12-6, figs. 2-7.

importante representa a la Inmaculada con San Buenaventura y San Diego de Alcalá (figura 4). Mide 208x150 cm y está pintada al temple sobre sarga, método típico en la producción pictórica colonial de Sudamérica hasta aproximadamente el año 1620. El mismo método se ve en el San Francisco encima de su tumba apareciendo al Papa Nicolás V (figura 5). La más antigua versión de este tema conocida en España es la de Eugenio Caxés, pintada alrededor de 1617<sup>16</sup>. El cuadro cuzqueño (212 X 128 cm.) está firmado Gregorio Gamarra f AD 1607 y tal vez sea la más antigua representación del asunto que sobrevive en el mundo hispánico. Gamarra parece ser criollo, entrenado en el Perú a la vista de pinturas de Bitti. Aunque menos fino y bastante desigual encanta por su elegancia, delicadeza y pureza. Su luminosidad radiante y su estilo de dibujante más que de pintor recuerdan la manera sencilla y devota de sus contemporáneos Diego Acero de la Cruz, en Colombia a y Juan Sánchez Cotán, en España.

De Gamarra podría ser una Virgen de Guadalupe (la imagen venerada en la Catedral de Sucre) con dos leyendas: Año de 1614 y MONSTR/A TE ESSE M/ATREM. Mide 172 X 125 cm y está en el coro de la Recoleta cuzqueña (figura 6). Los colores azul y bermellón contrastan con el verde oscuro del manto tendido por los ángeles. Hay en el convento de San Francisco, en La Paz, otra versión del mismo tema, firmada por Gamarra en 1609 y casi totalmente repintada<sup>17</sup>. La Virgen del convento cuzqueño se copió de algún grabado flamenco como lo indican el tipo de los cuatro ángeles y el complicado ornamento del letrero a lo Hans Vredeman de Vries, de Amberes.

También de Gamarra, siguiendo el modo de Bittí, podrá ser el San José con el Niño Jesús y Santa Catalina de Alejandría (*figura 7*) en el claustro de la Recoleta cuzqueña. Mide 185 x 127 cm. Coloristicamente y por su composición tan elegante es uno de los mejores cuadros coloniales en el

<sup>16</sup> El cuadro de Eugenio Caxés desapareció de San Francisco el Grande, en Madrid, en el siglo XVIII. Véase el dibujo de la Albertina de Viena en F. J. Sánchez Catón, *Dibujos españoles*, Madrid, 1930, II, lam. CLXXXIV. Para el grandioso desarrollo del tema en una obra de Zurbaran recién descubierta y ahora en el Milwaukee Art Center, véase SORIA, Art Quarterly, 1959.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> MESA y GISBERT, Anales, 10, 1957, fig 7.

Cuzco. San José viste de rosa y siena, la santa de bermellón, azul claro y azul oscuro. El Niño Jesús lleva un traje precioso de brocado azul con oro y mangas rojas. El delantal, orlado con encaje, exhibe los símbolos de la Pasión Es sorprendente que, hasta el siglo diecisiete y tal vez más , tarde, la mayoría de la; representaciones del Niño Jesús, ya sea solo o con la Virgen, San José, el pequeño San Juan Bautista u otras figuras, se refieren simbólicamente a su muerte en la cruz. Este simbolismo, que ocurre en todos los países cristianos, está muchas veces oculto bajo la deliciosa e inocente infancia<sup>18</sup>.

Diferencias bien patentes de estilo separan este cuadro de los de Bitti cuya influencia, notable en la cara del Niño, expuse en otro lugar<sup>19</sup>. Basta comparar la mano izquierda de San José con la derecha del Santiago, de Bitti en Sucre, o las frondas con las de la Sagrada Familia, de Bitti, en Juli. Las caras, el ropaje, las manos y frondas se parecen a las de otras obras de Gregorio Gamarra, aunque no dan seguridad absoluta sobre su paternidad.

Estudios futuros aclararan la relación existente entre el estilo de Gamarra y la Virgen de los Desamparados (figura 8) en el convento de Santa Teresa, en Potosí, tipo iconográfico de la patrona de Valencia. Esta Virgen de Potosí es figura casi bizantina por su frontalidad, su ademán majestuoso, su tamaño simbólicamente exagerado que acentúa el desamparo de los niños protegidos, por las ricas joyas y por la posición suspendida entre de pie y sentada en un trono. Son curiosos los discos adornados con piedras preciosas en la frente de ambas figuras y en el hombro de la Virgen. Es una pintura grande y de buen colorido. Mide 196 x 125 cm. El Niño viste de gris con sombrero amarillo, la

-

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> H. FRIEDMANN, The symbolic goldfinch, its history and significance in European devotional arte, Washington, 1946.

<sup>19</sup> SORIA, p 115 (nota 20). Véase P. ANTONIO DE VEGA, Historia... de las cosas sucedidas en este olego del Cusco de estos Reynos del Peru desde su fundación hasta hoy, primero de noviembre año de 1600, publicado por el P. R. Vargas Ugarte, Biblioteca Histórica Peruana, Lima, 1948, tomo VI, p.55. Según el Padre Vega, se pusieron en la portería del Colegio de la Compañía en el Cuzco por el P. Juan Vázquez (1598-1601) dos lienzos grandes, de pincel y al óleo. El uno era de San José con el Niño Jesús de la mano, y otro del mismo tamaño de la Asunción y Coronación de Nuestra Señora. El Padre Vega no dice quién pintó estos cuadros, que por el tema bien podrán haber sido de Bitti. Como por el estilo creo que el San José, de la Recoleta (fig. 7), será de Gamarra, deduzco que los cuadros mencionados por Vega eran de Bitti y fueron pronto imitados por Gamarra. Puesto que el pintor predilecto de los Jesuitas era Bitti y no Gamarra y ya que consta que Gamarra pinta generalmente (o tal vez exclusivamente) para los Franciscanos, no parece crefible que Gamarra los haya pintado para los Jesuitas y que luego hayan sido llevados de la Compañía a la Recoleta.

Virgen de capa amarilla forrada en verde y de falda roja. Una cortina roja luce sobre un fondo verde. Piedras verdes brillan en la silla y en el sombrero del Niño que se parece a los llevados en España por los infantes reales alrededor de 1590 y es muy anterior a la imagen similar pero más conocida y muy repintada, traída a la Catedral del Cuzco en 1646, por don Alonso de Monroy y venerada allí como la Virgen de los Remedios<sup>20</sup>. En la colección de don Pedro de Osma, en Lima, hay una pintura del siglo XVIII del mismo tema y sólo de media figura<sup>21</sup>. En estas dos últimas representaciones el sombrero del Niño fué mudado por una tiara papal.

A las representaciones de la Virgen tipo escuela de Bitti y de alrededor de 1600-1650, se puede añadir otra (*figura 9*), en los almacenes del Museo de Arte Antigua, de Lisboa, inventario n° 1923. Viene del convento lisbonense de las Trinas (o sea de la Santísima Trinidad) de Mocambo, fundado en 1656. Mide 51,5 x 38,5 cm. y está pintada sobre tabla de sucupirá, nombre portugués a su vez derivado del guaraní de un árbol tropical de Brasil y de Bolivia. Dicho cuadro posiblemente proceda de las misiones en la región fronteriza del Alto Perú y del Brasil, y al ser así, tal vez sería la primera pintura temprana de esta procedencia descubierta hasta hoy. Debe compararse con dos Vírgenes aun el Niño, en el Seminario de Sucre, y con la Virgen del Rosario, dibujada en 1588 por el discípulo de Bitti, Fray Pedro Bedón O. P., en Santo Domingo, Quito<sup>22</sup>.

También de la escuela de Bitti es la Virgen imponiendo la casulla San Ildefonso (figura 10), en la Casa de la Moneda, en Potosí. Pintado al temple en sarga de 198 X 155 cm, el cuadro representa debajo a Santo Domingo arrodillado, medio desnudo, con el crucifijo en la mano izquierda y dispuesto a darse azotes con la cadena que tiene en la otra. A la derecha, dos ángeles sostienen a San Francisco. En el centro del fondo los dos santos se saludan. La Virgen acompañada por el Niño Jesús, lo que es infrecuente en este tema

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> P. VARGAS UGARTE, Historia del culto de María en Iberoamérica, segunda edición, Buenos Aires, 1947, pp. 580-

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Reproducido por P. KELEMEN, Baroque and Rococo in Latin America, Nueva York, 1951, lam 132 a.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Soria, figs. 38-9, pp. 72-3, y fig.47, p.76.

iconográfico, aparece en lo alto entre Santa Lucia y otra Santa, tal vez Santa Mónica. Abajo a la izquierda se ve el retrato de un caballero español con un arete de oro y con gola de las que se usaban en España, en tiempos de Felipe III, alrededor de 1600-1620. La simplificación y el aplanamiento de las nubes, del puente, de pliegues y de otras formas, indica la mano de un pintor alto peruano netamente colonial y provinciano así como la dirección que iban a seguir las escuelas locales del Antisuyo. Ya aparecen por doquier los pajaritos diminutivos en el cielo y en las puntas de los árboles (pajaritos tan típicos en estas escuelas coloniales en el siglo XVIII) y ya se percibe el deleite decorativo y ornamental de los artistas locales.

Según me comunican mis amigos José de Mesa y Teresa Gisbert, la predicación de San Ignacio de Loyola<sup>23</sup>, en la Compañía, del Cuzco, reproducida por mí como de la escuela de Bitti y de alrededor de 1600-1650, está firmada al dorso por Lázaro Pardo de Lagos. Esto prueba la influencia de Bitti, sobre uno de los primeros valores en la pintura colonial en el Cuzco. Hay allí pocos cuadros tan buenos como el de los Mártires franciscanos en el Japón (figura 11), firmado al dorso Faciebat Lazarus Pardus, Anno 1630. Este cuadro, de composición rítmica y ya de estilo barroco, está en el coro de la Recoleta franciscana en el Cuzco, Se ven en él los mártires del 5 de febrero de 1597: los europeos San Francisco Blanco, San Martín de la Ascensión y San Francisco de San Miguel, con sus comartires japoneses San Francisco, San Joaquín Saquier, San Thomé Ixedanqui, San Pablo Ibariqui, San Thomé Cosaqui niño de doce años, San Buenaventura, San Miguel Gozaqui y San Pedro Suqueiciro. El cuadro es de gran plasticidad y sentido de espacio tanto en el ropaje como en las lontananzas. En el cielo aparece el milagro de las estrellas. Es admirable el realismo de retratista caracterizando cada cara. Tanto este cuadro como otro que le hace pareja donde un muchacho japonés lava los pies a uno de los mártires, están hechos al óleo y al temple, y dibujados de la

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Idem, fig. 41, p. 73.

manera más fina. Gracias a los datos publicados por César Cornejo Bouroncle<sup>24</sup> sabemos que Lázaro Pardo de Lagos trabajaba en el Cuzco por lo menos desde 1628 hasta 1669. Podrá haberse formado en Europa, además de conocer el estilo de Bitti. Cercano a la manera de Pardo, es la finísima Santa Gertrudis (*figura 12*), en la Casa de la Moneda, en Potosí, cuadro que por su delicadeza casi manierista, yo fecharía en el primer cuarto del siglo XVIII. La gran monja benedictina alemana aparece en los hábitos de su orden, con el báculo de abadesa, y con el corazón que soporta una pequeña figura del Niño Jesús dormido. El nombre de la santa luce en letras rojas sobre el fondo azul. El lienzo mide 87 x 67,5 cm.

## **Fuentes**

Durante el verano de 1947, haciendo investigaciones en el Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional, de París, pude establecer la estrecha relación entre grabados manieristas hechos en Amberes por artistas flamencos y holandeses y la pintura española del siglo de oro. En conferencias dadas durante la primavera de 1948, en los centros de investigación en Lisboa, Madrid, Sevilla, Valencia y Barcelona hice notar esta fuente capital del arte barroco español y colonial. Publiqué parte de este material en diciembre de 1948<sup>25</sup>. Tres de mis fotografías comparativas relativas al arte colonial sudamericano fueron reproducidas por mi erudito amigo Pál Kelemen, en su magnífico libro Baroque and Rococo in Latin America<sup>26</sup>. En búsquedas posteriores en Nueva York, Boston, Londres, París, el Vaticano, Madrid, Bruselas y Amberes he podido ampliar el material compativo así que hoy día dispongo en mi fichero (para un libro que está en preparación) de centenares de parejas entre grabados europeos (en su mayoría de Amberes, pero también

-

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> RAHC, II, 1951, p. 281; III, 1952, PP. 91, 103; IV, 1953, PP. 187-9; V, 1954, P. 198; VARGAS UGARTE, *Apendice*, pp. 46,96.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Some Flemish Sources of Baroque Painting in Spain, Art Bulletin, XXX, 1948, pp. 250-9, especialmente p. 258.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Nueva York, 1951, lams. 20 a, 138 a y c, pp. 56-7, 211-2, elaborando mis investigaciones.

de Venecia, Roma, Augsburgo, Munich, en Lyon y de otros lugares) y pinturas tanto españolas como Hispanoamericanas. Por lo general los artistas coloniales copiaban más exactamente que los europeos, y en todas partes los buenos artistas suelen apartarse más, del modelo que los mediocres. Sobre todo se utilizaban grabados de los hermanos Wiezix, de Marten de Vos, de los Galle y los Sadeler, todos ellos de Amberes. En el siglo dieciocho, los hermanos Klauber desde Augsburgo crean, a través de las copias hechas de sus grabados en Quito, el estilo rococó quiteño de pintura. Y no sólo se copiaban por bodas partes grabados de autores conocidos, sino las estampas europeas anónimas llamadas estampes populaíres, de Flandes, Francia, Cataluña, Valencia, etc., crean el estilo popular folklórico en el Cuzco, en el Alto Perú, y en los demás centros pictóricos de Sudamérica<sup>27</sup>. Así, con excepción de la muy mar cada influencia de Zurbarán y su taller desde México hasta Guatemala y de Lima hasta Buenos Aires, casi no existen para la pintura colonial ni fuentes españolas ni fuentes indígenas, mientras que al contrario la escultura colonial es casi totalmente derivación de la escuela española sobre todo de la sevillana. La pintura colonial se presenta como hija del arte europeo no-español, salvo la excepción mencionada anteriormente, de Zurbarán. Este arte europeo, noespañol, venía en su mayoría de Flandes y de Italia. Así, aunque de fuera de la península ibérica, sí se originaba dentro del imperio español que entonces era un imperio universal.

De Marten de Vos se deriva el estilo del maestro Montúfar (florece alrededor de 1614-1630), cuya obra principal es la serie del Martirio de los Apóstoles (221 X 116 Cm.) en la Catedral de Sucre y en el Museo Charcas. La comparación entre las figuras 13 y 14, pone en claro que el artista colonial sigue a grosso modo la composición del grabado pero que cambia muchos pormenores, añade personas, simplifica el ropaje y hace lo necesario para transformar una escena apaisada en un cuadro alto. El estilo del ropaje y de las

\_

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Una nota sobre pintura colonial y estampas europeas, Anales, 5, 1952, pp 41-50.

caras todavía se deriva de Bitti. De este modo Montúfar, combina influencias italianas y flamencas, ambas del siglo XVI, en una serie de cuadros violentos, poderosos y netamente manieristas a pesar de que se pintaron en el primer cuarto del siglo XVI. Se ignora que relación puede haber entre este Montúfar y los pintores Montúfar de Guatemala, pero los cuadros de Sucre son específicamente producción alto-peruana y no guatemalteca. Hay un cuadro firmado de Montufar, la Visión de la Cruz (214 x 145), en la colección Jijón y Caamaño, en Quito, cuadro enviado desde Sucre, a no ser que Montúfar haya pasado por Quito. El cuadro quiteño (*figura 15*) exhibe el mismo estilo que los del artista en Sucre y la firma es idéntica, Igual que los de Sucre deriva de un diseño de Marten de Vos (grabado por Rafael Sadeler)<sup>28</sup>. Es el mismo grabado que inspiró al indio Diego Quispe Tito<sup>29</sup>, uno de los principales pintores cuzqueños del siglo XVII.

La serie más famosa de Diego Tito (+1627-1668), es la de los Meses, en la Catedral del Cuzco. Copia los grabados de Hans Bol, publicados en Amberes en 1585, bajo el título *Emblemata Evangélica*. En nuestras figuras 16 y 17, del mes de *Diciembre*, se ve a San José y a la Virgen buscando en vano alojamiento en Belén, adonde han ido para obedecer el edicto cesariano del censo (Lucas, 2). Rasgo típico de la pintura del Alto Perú y del Cuzco, es la inclusión de pájaros en el cielo y de plantas en perfil a lo largo de la colina. Como los pájaros generalmente no existen en los modelos europeos y se añaden en el Antisuyo deben haber tenido significado especial, quizás mágico para los indígenas. Debo al Profesor George Kubler la observación de que los pájaros abundan en la poesía y la música incaica y colonial. ¿Serán almas o espíritus del cielo?

Debajo de los cuadros de los Meses, hay leyendas didácticas copiadas de los libros que contenían los grabados. Estas leyendas didácticas se ven

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> También de un grabado hecho por Rafael Sadeler (15604628) se copió la Magdalena, fechada y firmada por Antonio Mermejo, en Lima, en 1626 (Sucre,

Teresa), publicada por H. Schenone, Anales, 5, 1952. Esto explica el carácter flamenco de la pintura, sobre todo en el paisaje.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> KELEMEN, lams 138 a y b.

también en un cuadro curioso (121x 238 cm.) en el Museo Charcas, de Sucre, que resulta ser copia del famosa *Theatro moral de toda la Philosophia de los Antiguos y Modernos*, Bruselas, 1661 (*figuras 18, 19 y 20*).

Los grabados fueron publicados ya en la primera edición, hecha en Amberes en 1607, bajo el título *Quinti Horatti Flacci Emblemata*, pero las leyendas en el cuadro de Sucre se derivan de una edición posterior, tal vez de 1667. El autor de los grabados era nada menos que Octavio Van Veen, maestro de Rubens. Tanto Van Veen como el pintor anónimo de Sucre se dirigen con su exhortación moral a la juventud estudiantil; el de Sucre a los jóvenes de la Universidad de San Francisco Javier, fundada en Sucre hace más de trescientos años. El cuadro es ingenuamente primitivo. La seca yuxtaposición en una sola composición de dos láminas distintas, de una serie de grabados, sin tratar en lo más mínimo de fundir los dos temas, se nota a menudo en el Antisuyo. Por ejemplo, cada uno de los cuadros grandes del ciclo de la Infancia de Jesús en la iglesia parroquial de Azángaro, cerca de Puno, Perú (*figura 23*), se deriva de dos láminas distintas de la conocida serie grabada en Amberes por Jerónimo Wierix (*figuras 21 y 22*), serie copiada frecuentemente en el Cuzco en Colombia <sup>30</sup>.

En Potosí, la copia tal vez más artística de un grabada, se ve en el cuadro de La Dolorosa (172 x 120 cm.) en la iglesia de San de Martín derivado de una estampa según pintura de Abraham Bloemaert, dibujada por Schelte a Bolswert y grabada por su hermano Boethis (*fígura 24 y 25*). El cuadro potosino se ha atribuido a Holguín, pero le es anterior en una generación y no me extrañaría si fuese de alrededor de 1650 y cercano de (o tal vez de) Lázaro Pardo de Lagos, del Cuzco (*fígura 11*).

Después de 1700, la figura más grande en la pintura colonial sudamericana es Melchor Pérez Holguín, trabajando en Potosí. Cuando utiliza grabados flamencos lo hace con discreción. Su última conocida, fechada en

44

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> L. ALVIN, Catalogue misonné de l'oeuvre des trois fréres Wienx, Bruselas, 1866, nos 441-53.

1724 y en la Cesa de la Moneda, en Potosí, son los famosos Evangelistas, con paisajes y escenas bíblicas. Cada uno de ellos modifica grabados de Marten de Vos, por ejemplo, el San Lucas (figuras 26 y 27). La actitud del santo es algo parecida. Algunos pormenores del ropaje y las escenas del fondo se parecen aún más. Siendo un artista de categoría, Holguín cambia el modelo en muchos aspectos e injerta aires de rococó en una composición manierista. Aun así, el arte de Holguín puede explicarse en gran parte por su formación en grabados flamencos de la época manierista. Esta influencia, particularmente en la serie de Evangelistas, ya la reconocieron los señores de Mesa en su artículo publicado en 1952, en Sevilla<sup>31</sup>.

Hasta qué punto los artistas americanos hacían suyos no solo la temática, sino el estilo flamenco, técnica, tendencia plástica y todo<sup>32</sup>, se ve dramáticamente en una Muerte de la Magdalena (figura 28), obra flamenca de hacia 1650, en una colección particular de Londres. Anticipa a Holguín de tal grado que el cuadro casi podría ser de él. Sin embargo, tanto el colorido como el realismo de las alas y del pelo y también la transparencia y forma plástica de los pliegues y cuerpos sobrepasan a Holguín<sup>33</sup>. Es un cuadro europeo de la escuela de Rubens y de Jordan. Vi en Malinas, Bélgica, otros cuadros grandes pintados por el mismo autor entre ellos uno en la iglesia de San Juan, famosa por el retablo de Rubens. Representa el episodio Dejad que los niños vengan a Mi (Mateo 19,14) y está atribuido a Teodoro van Loon (1629-1678), a pesar de que de Van Loon en Diest (Santa Catarina y Begynhof) parecen de estilo distinto. En conclusión, minando a Holguín como ejemplo, no queda nada de influencias españolas con excepción de algunas cabezas de ascetas que en efecto recuerdan a Zurbarán y que estarán sacadas de pinturas zurbanescas.

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Un pintor colonial boliviano: Melchor Pérez de Holguín, Arte en America y Filipinas, 4, Sevilla, 1952, pp. 212-4, figs. 89,90,95 y 96.

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Esto rectifica el punto de vista de los señores de Mesa que la pintura española explica la técnica y la tendencia plástica del estilo americano, Véase su libro *Holguín y la pintura altoperuana del Virreinato*, La Paz, 1956, pp. 67, 68, 71 y 156-158, figs. 103-7. Es el libro más completo sobre la pintura colonial de cualquier país sudamericano y tan útil como bien hecho.

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Holguín solía pintar cuadros de tamaño pequeño (véase Mesa, *Op. ai*, p. p. 76), mientras que la Magdalena, de Londres, mide 122x 168 cm. Y el Dejad que los niños vengan a Mi, 115 x 175 cm. Existe fotografía del cuadro de Malinas en el Instituto Real del Patrimonio Artístico (A.C.I) de Bruselas, n° 74088 A.

Sobre este punto, a la vista del amplio material fotográfico reunido por los señores de Mesa, les debo esta rectificación<sup>34</sup>.

MARTÍN S. SORIA Universidad del Estado de Michigan

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Véase mi libro, *op. Cit*, p. 120 (nota 71). Está muy claro ahora que el Martirio de San Bartolomé, en la Catedral, de Sucre, creído por muchos copia de Holguín de una estampa de Jusepe de Ribera, no es de Holguín sino de otro artista. Sobre la preeminencia de influencias italianas y del norte de Europa en el arte colonial sudamericano, véase también G. KUBLER- M. S. SORIA, *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions 1500 to 1800*, Londres, 1959.



Fig. 1. — Pieter Aertsen, La Adoración de los Pastores, ca. 1550. Banco Central, La Paz.



Fig. 3.—Escuela alto-peruana bajo influencia flamenca, La Viegen de la Leche. Mareo Charcas, Surre.



Fig. 2.—Copia alto-persama de un grabado de Jeriaimo Wierix, La Virgen coa el Niño. Marco Charcas, Sucre (foto Abela)



Fig. 5.—Gregorio Gamarra, S. Francisco apareciendo al Papa Nicolás V, 1607. Recoleta, Cuzco.

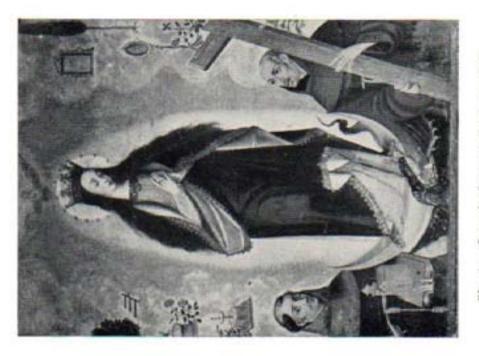


Fig. 4.—Gregorio Gamarra, La Inmaculada con S. Buenmentura y S. Diego de Alcalá. Recoleta, Cuzco.





Fig. 6.—¿Gregorio Gamarra?, La Virgen de Guadalupe, 1614. Recoleta, Cuzco.



Fig. 8. — ¿Escuela cuzqueña?, La Virgen de los Desamparados. Convento de S. Teresa, Potosi.



Fig. 10. — Escuela potazina?, La Virgen imponiendo la casulla a S. Ildefonso. Casa de Moneda, Potosi.



Fig. 9.—Seguidor de Bitti, La Virgen orando. Museo de Arte Antigua, Lisboa.

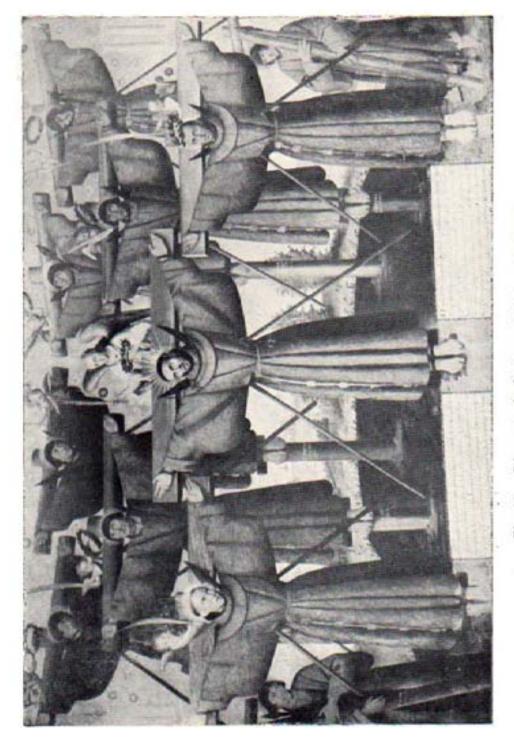


Fig. 11. — Lázavo Pardo de Lagos, Mártires franciscanos en el Japón, 1630. Recoleta, Cuzco.



Fig. 12. — Cercano a Lúzaro Pardo de Lagos, Santa Gertrudis. Casa de Moneda, Potosi.



Fig. 13. - Marten de Vos, El martirio de San Mateo, grabado. Amberes, 1585.



Fig. 15. - Montúfar, La Visión de la Ceuz. Colección Jijón y Canmaho, Quito.



Fig. 14.—Montúfer, El martirio de S. Tomas. Catedral, Sucre.



Fig. 16. — Hans Bol, El mes de Diciembre, grabado.

Amberes, 1585.

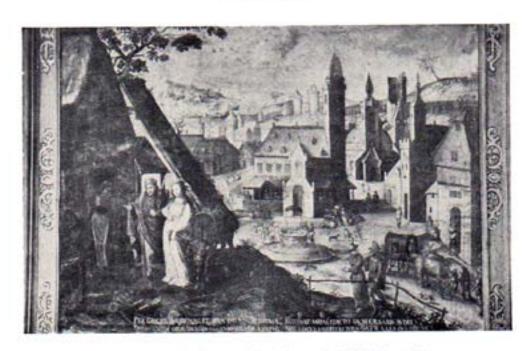


Fig. 17. — Diego Quispe Tito, El mes de Diciembre, 1631, Catedral, Cuzco.



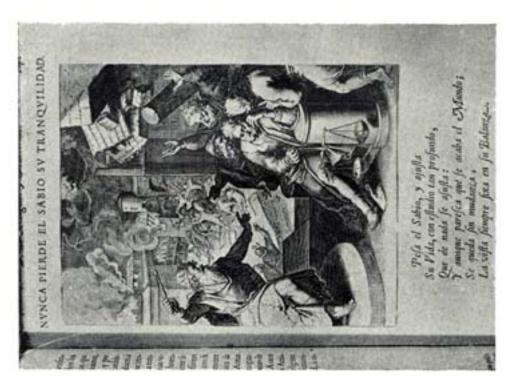


Fig. 18.—Octavio Van Veen, Nunca pierde el sabis, su tranquilidad, grabado, Amberes, 1607,

Fig. 19.—Octavio Van Veen, El estudio es causa de la tranquillidad, grabado, Amberes, 1607.



Fig. 20. — Pintor desconocido de Sucra, Nunca piarde el sabio su tranquilidad y el estudio es causa de la tranquilidad. Museo Charcas, Sucre.



Fig. 22.— Jerónimo Wierix, El Niño Jesús auerrando, grabado. Amberes, ca. 1595.

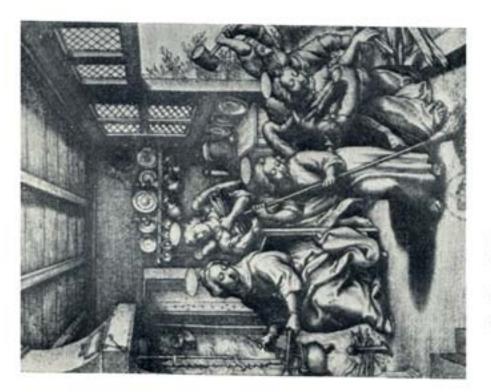


Fig. 21.— Jerónimo Wierix, El Niño Jesis barriendo, grabado. Ambores, ca. 1595.

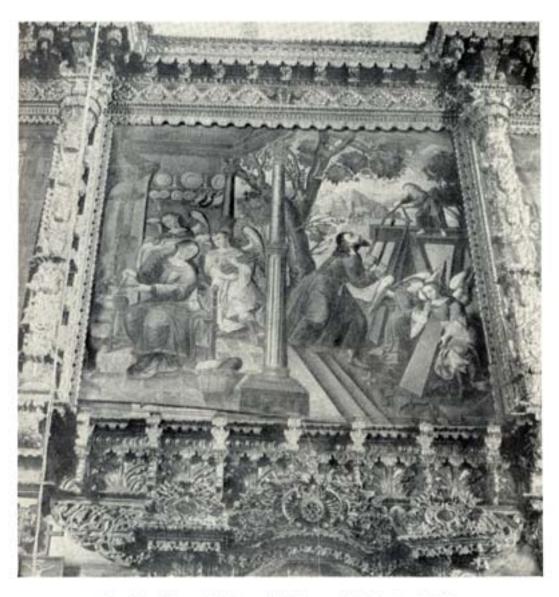


Fig. 25. — Pintor colla desconocido, Escenas de la infancia de Iesús. Azángaro, cerca de Puno, Perú.



Fig. 25.— Pintor vinculado con L. Pardo de Lagos?, La Dolovosa, S. Martin, Potosi.

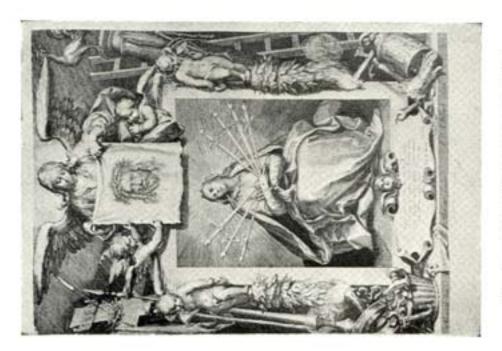


Fig. 24.—Abraham Bloemart, La Dolorosa, grabado, Amberrs, ca. 1630.



Fig. 26. — Marten de Vos, El Evangelista S. Lucas, grahado. Amberes, 1580.



Fig. 27. — Melchor Pérez de Holguin, El Evangelista S. Lucas. Casa de Moneda, Potosi,



Fig. 28. — Atribuido a Teodoro van Loon, La muerte de la Magdalena. Colección particular, Londres.

## SOLARES HISTÓRICOS CORDOBESES

## NOTAS PARA LA HISTORIA DE LA CASA DE SOBRE MONTE

L documento que hasta ahora ha servido de punto de partida para ✓reconstruir la historia de la llamada "casa del Virrey Sobre Monte", actual Museo Histórico Provincial de Córdoba, es la carta dotal otorgada por el capitán Juan Luis de Guevara y su hermana doña Laura, el 8 de agosto de 1744, a favor de doña Felipa Catalina Ladrón de Guevara (hija legitima de aquél y de doña María Ferreira y Cabrera), al contraer matrimonio con el comerciante gallego don José Rodríguez.

Por esa escritura, la novia recibiría (además de esclavos, ropas, muebles, joyas y vajillas), un solar cercado que le pertenece a dicha doña Felipa por su legítima materna, y en él se halla edificada una sala nueva de cuatro tirantes con su tienda y trastienda..., que dicho sitio linda por la parte del Sur con casas y solar de dan Jerónimo de Echenique, y por la del medio Norte con solar de Rosa de Cabrera, y por la parte del Oriente, calle real en medio, con casas de don Juan de Bracamonte, y por el Poniente con la huerta de don Francisco Gamy, que dicho sitio y solar tiene de Sur a Norte veintidós varas, y de Oriente a Poniente veintisiete varas; que todo lo edificado y suelo tasamos en mil doscientos pesos; y es claridad que todo lo edificado lo ha trabajado la dicha doña Laura Ladrón de Guevara a su costa y mención, quien de todo lo edificado y su valor le hace gracia y donación a la dicha su sobrina Doña Felipa Catalina de Guevara, hija del dicho su hermano, por haberla criado como a su hija propia y por el mucho amor que le tiene.<sup>1</sup>

Se ha creído ver en este documento, el titulo originario del dominio de los esposos Rodríguez y la más antigua referencia al edificio que, ampliado con los años, sería morada del marqués de Sobre Monte, Gobernador-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Archivo Histórico de Córdoba, Sección protocolos, Registro 1°, legajo 127, folio 57.

Intendente de Córdoba<sup>2</sup>. Pero quien conozca o recuerde la ubicación del histórico inmueble, advertirá que ella no corresponde a la que surge de la descripción transcripta, pues la casa del Marqués limita con calles por el Norte y *el Oeste*, mientras que la aludida en la escritura de 1744, sólo colindaban con una calle, por el *Este*.

Al parecer, por lo tanto, se estaría en presencia de dos inmuebles diferentes; de manera que las consideraciones de orden histórico-arquitectónico formuladas por los investigadores, quedarían invalidadas si se comprobase la circunstancia anotada, pues habrían basado sus hipótesis en un error.

Sabido es, en efecto, que quienes se han ocupado de este punto, atribuyen la construcción de la casa en cuestión, a Juan Bautista Primoli o Andrés Blanqui, los famosos alarifes jesuitas que intervinieron en la edificaciones de tantas joyas de la arquitectura colonial. Pero esta disyuntiva se apoya, principalmente, en deducciones de orden cronológico, al darse por supuesto que el edificio se había comenzado algunos años antes de 1744, de acuerdo a los datos que proporciona la citada carta dotal. De ahí que la determinación de la fecha tenga gran importancia en la dilucidación del problema, máximo después de haber demostrado el Padre Furlong, que Primoli abandonó la ciudad de Córdoba en 1728, y que Blanqui murió en 1740<sup>3</sup>.

¿Fué realmente iniciada antes de 1744 la casa que habitó Sobre Monte? ¿Se refiere a otra propiedad de los Rodríguez la descripción que trae la carta dotal de ese año, o Simplemente erró el escribano al señalar los límites?

Para responder a estos interrogantes utilizaremos los antecedentes registrados en nuestra monografía inédita sobre los orígenes de la propiedad

\_

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> JUAN KRONFUSSS, Arquitectura Colonial en la Argentina, Córdoba, 1920.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> R. P. GUILLERMO FURLONG, Arquitecto: Argentinos durante la Dominación Hispánica, Buenos Aires, 1946, pág. 186, 191 et passim.

urbana de Córdoba, donde, valiéndonos de las escrituras de compraventa, donaciones, cartas de dote, testamentos, censos, hipotecas, capellanías, juicios sucesorios, reivindicaciones, ejecuciones, etc., pudimos seguir el desenvolvimiento y correlación de títulos de cada uno de los solares que integraban las setenta manzanas de la traza originaria del 11 de julio de 1577, a través de sus divisiones y subdivisiones, hasta mediados del siglo XVII.

Por esta vía logramos establecer que doña María Ferreira y Cabrera (madre de doña Felipa ladrón de Guevara), había heredado esta propiedad como hija legítima de doña Francisca de Cabrera y Mendoza, fallecida el 5 de febrero de 1709, viuda del capitán Tomás Ferreira Lasso de la Vega<sup>4</sup>. Doña Francisca, a su vez, la compró el 15 de julio de 1701 al maestro don Gabriel Gregorio Bazán de Pedraza<sup>5</sup>; y éste, el 7 de junio de 1696, a doña María de Cárdenas, viuda del capitán Antonio Ramírez Tello<sup>6</sup>. Le correspondió a doña María de Cárdenas al morir su madre doña Leonarda de Figueroa, cuyo marido, Pedro Lorenzo de Cárdenas, hubo el inmueble en mayor superficie, como hijo y heredero de Domingo Lorenzo Mascareñas, fallecido en 1631<sup>7</sup>, el cual adquirió el solar entero, o sea un cuarto de manzana, a Baltasar Gallegos el Mozo, el 19 de julio de 1614<sup>8</sup>. Figura en la escritura de dote de doña Mafia de Peralta, esposa de Gallegos, fechada el 26 de febrero de 1605<sup>9</sup>, hija legitima del capitán Blas de Peralta, quien era dueño del solar por habérselo vendido Juan Pérez Montañés, según expresa en su testamento de 1592<sup>10</sup>.

Llegamos, así, al plano de 1577, donde se registra el nombre de Pérez Montañés como primer propietario del solar, señalándose la ubicación exacta del terreno sobre la acera occidental de la actual calle Ituzaingó, en la cuadra comprendida entre las calles hoy llamadas San Jerónimo y de Rosario de Santa Fe (Gráfico I).

.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Archivo Histórico de Córdoba, Sección Judicial, Escr. 1<sup>a</sup>, leg. 222, exp. 1.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Loc. cit, Sección Protocolos, Reg. 1°, leg. 27, f. 542.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Ibid., Reg., 1°, leg. 90, f. 75.

<sup>7</sup> Ibíd., Sección Judicial, Escr. 1ª, leg. 178, exp. 8; y leg. 66, exp. 4.

<sup>8</sup> Ibíd., Sección Protocolos, Reg. 1°, leg. 27, f. 542.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Ibíd., Reg, 1°, leg. 18, f. 87 V.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Ibíd., Sección Expedientes, Escr. 1<sup>a</sup>, leg. 10, exp. 1.

No hubo error en los límites indicados en la carta de dote de doña Felipa Catalina Ladrón de Guevara. Por lo tanto, la propiedad descripta en esa escritura no corresponde a la casa de los Rodríguez en que vivió Sobre Monte, sino a otra casa situada en la vereda opuesta de la calle Ituzaingó.

¿Cuándo pasó a los esposos Rodríguez el dominio del inmueble histórico?

Responderemos, después de recorrer un camino análogo al de la precedente averiguación, aunque invirtiendo el proceso cronológico.

En el citado plano de 1577, consta que el dueño originario del cuarto de manzana donde se levanta el edificio que nos ocupa, fué Bartolomé García. Después de su muerte, ocurrida en 1585, su mujer Francisca Núñez construyó allí su morada<sup>11</sup>; y al fallecer bajo disposición testamentaria del 5 de setiembre de 1603, heredó la propiedad su hija legítima Catalina González, esposa de Juan Bernal de Mercado<sup>12</sup>, los cuales fueran padres de Catalina, Ana, Francisca y Juana de Mercado, que en esa casa nacieron y vivieron<sup>13</sup>. Destacamos tal circunstancia, porque Las dos primeras han pasado a la historia de La literatura cordobesa como *Casandra* y *Anarda*, respectivamente, protagonistas del célebre romance autobiográfico de fray Luis José de Tejada<sup>14</sup>.

Ana murió soltera, como relata el poema, y Juana casó en 1634 con Antonio Ferreira de Acevedo, llevando en su dote una fracción de terreno que media ciento cincuenta y dos pies de frente por ciento treinta de fondo, situada en la sección Sur del solar, sobre la actual calle Ituzaingó<sup>15</sup>. Por su parte, las otras dos hermanas sucedieron en el dominio de la fracción restante, que incluía la casa paterna con su patio, huerta y corrales hasta que la

<sup>13</sup> Ibíd., Sección Protocolos, Reg. 1°, leg. 39, f. 295 et passim.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Ibíd., Sección Judicial, Escr. 1<sup>a</sup>, leg. 18, exp. 2.

<sup>12</sup> Loc. Cit.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Cfr. Luis de Tejeda, *Libro de Varios Tratados y Noticias*, publicado por JORGE MARTIN FURT, Buenos Aires, 1948.

¹5 Archivo Histórico de Córdoba, Sección Protocolos, Reg. 1°, leg. 75, f. 163; y Sección Judicial, Escr. 1ª, leg. 15, exp 4, y leg. 170, exp. 9. En los gráficos I y II figura esta fracción como casa de don Juan de Bracamonte, respectivamente.

vendieron en ochocientos peso; el 18 de setiembre de 1668 al portugués Ignacio de Acosta, marido de doña Francisca Álvarez<sup>16</sup>. Esta ya viuda, la transfirió al capitán Ignacio de las Casas y Ceballos, el 26 de Marzo de 1693<sup>17</sup>; pero cinco días después, el licenciado Francisco de Acosta, hijo natural del citado portugués, inició acción de retracto, en virtud de lo cual la venus quedó sin efecto, y el 13 de abril de ese año adquiría la propiedad el capitán don Sebastián de Carranza, casado con doña Antonia de Argüello<sup>18</sup>.

Lo edificado ocupaba la esquina del solar. La fracción restante se hallaba baldía, y Carranza la enajenó años más tarde, según dan cuenta tres escrituras:

- a) El 24 de junio de 1705 dio en dobe a su hija doña Petronila al casar con Juan Benítez de Velasco, un terreno situado sobre el costado. Este del solar, con veinticuatro varas de frente a la calle del Norte y treinta de fondo<sup>19</sup>;
- b) El 30 de octubre de 1708, vendió Carranza al mencionado Benítez de Velasco, otras treinta varas al Sur del terreno anterior y del mismo ancho<sup>20</sup>; y
- c) El 13 de agosto de 1711, ama a su hija doña María Magdalena de Carranza cuando contrajo matrimonio con el capitán don José de Villafañe y Guzmán, con un pedazo de solar de veinte varas de frente a la calle del Norte y veinticuatro de fondo. Colindaba por el Este con casas nuevas del capitán Juan Benítez de Velarco; por el Oeste con el patio de dicho dotante, y por el Sur con el corral o huerta del mismo<sup>21</sup>. Pero Villafañe vendió esta fracción a su concuñado Benítez de Velasco. Así consta en el testamento de don Sebastián de Carranza, otorgado el 24 de abril de 1722 por uno de sus hijos<sup>22</sup>.

Falleció don Sebastián el 3 de marzo de ese año; y en el inventario de sus bienes figuran las casas que fueron de la morada de dicho difunto, que se componen de una sala principal de seis tirantes corridos y dos mojinetes, una recámara con dos tirantes

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Ibíd. Reg. 1°, leg. 59, f. 415.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Ibíd., Reg. 1°, leg. 85, f. 109.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Ibíd., Reg. 1°, leg. 86, f. 23. <sup>19</sup> Ibíd., Reg. 1°, leg. 98, f. 7

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Ibíd., Reg. 1°, leg. 101, f. s/n. <sup>21</sup> Ibíd., Reg. 1°, leg. 103, f. s/n.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Ibíd., Reg. 1°, leg. 110, fs 127 v. y 137.

con un chaflán y un cuarto en dicha forma, su patio y solar que le corresponde, avaluado todo ello en dos mil pesos<sup>23</sup>.

En la partición de la herencia, correspondió esta propiedad a la viuda doña Antonia de Argüello, y a doña Antonia de Carranza, la menor de sus hijas<sup>24</sup>; pero al casar ésta con el maestre de campo don Juan Bautista Benítez, recibió también la parte materna en calidad de dote<sup>25</sup>, de manera que vino a ser dueña exclusiva del inmueble, que el 25 de agosto de 1737 fue gravado con un censo de quinientos pesos a favor del convento de Santo Domingo<sup>26</sup>.

Apremiada por sus acreedores, doña Antonia se vió en la necesidad de vender esta casa donde tenía su morada. Fué entonces cuando la adquirió don José Rodríguez, el 18 de junio de 1752, en dos mil pesos.

La escritura respectiva describe la propiedad en los siguientes términos:

Unas casas maltratadas y el sitio que le pertenece, que dicho sitio por la parte del Norte tiene de frete a la calle veintidós varas, y de fondo de Norte a Sur treinta y una varas; y dentro del sitio, sin frente a la calle un retazo de solar que se compone de cuarenta y seis varas de largo y diez y media de ancho, que este retazo de solar linda por el Norte con los herederos de su cuñado dan Juan Benítez; por el Sur con solar que fue de don José de Etura; por el Naciente con huerta que fue de dicho su cuñado; y por el Poniente con solar y casas del señor maestro don José Bracamonte. Y la dicha casa principal y sitio, linda por el Norte, la valle real en medio que va a la Plaza, con la de doña Juana Garramuño; por el Sur con casas del citado señor maestro don José de Bracamonte, cura y vicarío de esta dicha Ciudad; por el Naciente con solar de los herederos de don de Juan Benítez, su cuñado; y por el Poniente, calle real en medio, con solar y casa de don Ramón Casa: y en parte con Clauda Carranza<sup>27</sup>.

Tres días después, don José Rodríguez y su esposa Felipa Ladrón de Guevara hipotecaron en dos mil ochocientos pesos al convento de San Francisco, *las dos moradas de casas*: la que poseían en la vereda del Poniente de la

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Ibíd., Sección Judicial, Escr. 1<sup>a,</sup> leg. 249, exp. 7.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Loc. Cit

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Ibíd., Ecr. 1<sup>a</sup>, leg. 314, exp. 5.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Loc. Cit.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Ibíd., Sección Protocolos, Reg. 1°, leg. 135, f. 141 v.

actual calle Ituzaingó, y la recién adquirida. Las colindancias de ambas, figuran señaladas en la escritura<sup>28</sup>.

Agregaremos que el 2 de noviembre de ese año, Rodríguez compró al doctor don Pedro José Benítez, aquella fracción de veinte varas de frente a la calle del Norte por veinticuatro de fondo, que don Sebastián de Carranza diera en doce a su hija doña María Magdalena en 1711, cuando casó con Villafañe, y que éste vendiera a Benítez de Velasco. Limitaba al Norte, con la calle real en medio; y al Naciente, con casas que fueron del maestre de campo don Juan Benítez de Velazco y hoy son de doña Catalina Benítez, su hija, las que se le adjudicaron en dote, y por la parte del Sur, con solar y casa que fueron de doña Antonia Carranza y hoy es dicha casa y solar del dicho don José Rodríguez; y por la parte del Poniente, linda con el mismo patio y solar de dicha casa de dicho don José Rodríguez<sup>29</sup>.

Había correspondido al doctor Benítez, por donación que le hiciera su madree doña Petronila de Carranza y Argüello, el 23 de setiembre de 1731<sup>30</sup> (*Gráfico II*).

\_

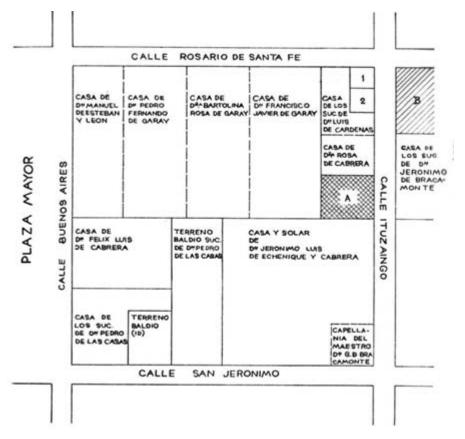
<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> La primera colindaba por el Naciente, calle real en medio, con las del señor maestro don Joseph Bracamonte; y la segunda por el Norte, calle real en medio, con doña Juana Garamuño; por el Sur con dicho señor Maestro don Joseph Bracamonte, cura rector de la Iglesia Catedral; por el Oeste, calle real en medio, con don Ramón Casas y por el Naciente, con los herederos de don Juan Benítez (Ibíd., Reg. 1° kg. 135 f. 140 v.)

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Ibíd., Reg 1° leg. 135 f. 288 v.

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> Ibíd., Reg 1° leg. 117, f. 188.

#### **GRAFICO I**

Reconstrucción de la manzana limitada por las actuales calle Rosario de Santa Fe, Buenos Aires, San Jerónimo e Ituzaingo, con indicación de sus propietarios a fines de 1744



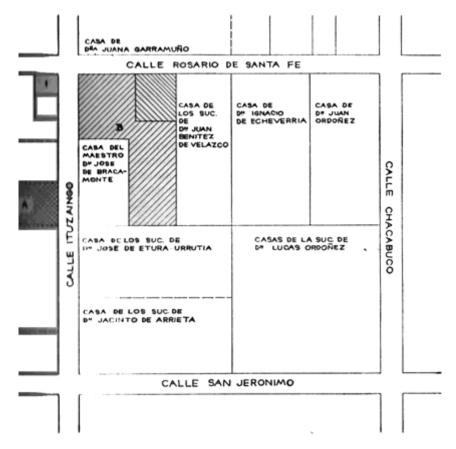
Se señala con "A" en cuadriculado la ubicación de la casa que doña Felipa Catalina Ladrón de Guevara llevó su dote cuando contrajo matrimonio con don José Rodríguez; y con "B" en líneas inclinadas, la esquina donde se halla situada la casa llamada de Sobre Monte.

Las líneas de puntos indican que no hay precisión en los límites que ellas demarcan.

- 1: Casa del licenciado don Domingo Lorenzo Mascareñas.
- 2: Terreno baldío de don Juan Clemente de Baigorri.

#### GRAFICO II

Reconstrucción de la manzana limitada por las actuales calles Rosario de Santa Fe, Ituzaingó, San Jerónimo y Chacabuco, con indicación de sus propietarias a fines de 1752.



Se señalan en "B" con líneas inclinadas las dos propiedades adquiridas en 1752 por don José Rodríguez a los sucesores de don Sebastián de Carranza; y cuadriculado, la ubicación de la casa que la esposa de Rodríguez llevo en su en su dote u contraer matrimonio en 1744.

Las líneas de puntos indica: que no hay precisión en los límites que ellas demarcan.

1. Casa de a Ramón Casas.

Ya sabemos cuándo fué adquirida por Rodríguez la propiedad de marras.

El año 1752, por consiguiente, tiene el carácter de *terminus ante quem non* en la cronología del señorial edificio que sería levantado en reemplazo de aquellas casas *maltratadas* existentes hasta ese momento.

Tal comprobación nos lleva a rechazar definitivamente la posibilidad de que en la construcción de la nueva casa hubiese intervenido Primoli Blanqui, como se suponía, y vuelve a plantearse el problema de la individualización del alarife desconocido.

Con el propósito de contribuir con algún elemento de juicio al esclarecimiento de la cuestión en futuras investigaciones que realicen los historiadores de nuestra arquitectura, haremos referencia a ciertos antecedentes que consideramos de interés:

Un dato sugerente extraemos del informe sobre el estado de la fábrica de la Catedral de Córdoba, suscripto el 7 de mayo de 1770 por el gobernador don Jerónimo de Matorras, el alcalde ordinario de primer voto don Esteban de Montenegro, el procurador general de la Ciudad don Juan Tiburcio Ordóñez, el teniente de oficiales reales don José Justo Guerrero, don José Rodríguez, don Joaquín Marín, José Antonio de la Merced y Juan José de Córdoba; el dicho Rodríguez, como inteligente práctico en obras, y los tres siguientes maestros los mejores y más conocidos en esta Ciudad en el oficio y arte correspondiente a albañilería y de los que valen en esta Ciudad para las obras públicas...<sup>31</sup>

Ahora bien; ese don José Rodríguez, *inteligente práctico en obra*, es el mismo don José Rodríguez, propietario de la casa. Lo prueba su firma puesta al pie del mencionado informe, idéntica a las que figuran en todas las escrituras otorgadas por aquél. Además, al ser notificado para que asistiera al reconocimiento de la Iglesia, se lo titula *maestre de campo*, cargo que nuestro Rodríguez desempeñaba en las milicias<sup>32</sup>.

de veinte mil pesos, suma apreciable en relación a las fortunas de la época. Dedicose al comercio. Desempeño los cargos de mayordomo del Hospital en 1746, alcalde ordinario de segundo voto en 1748, regidor en 1758,

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> El expediente original se encuentra en el Archivo Historio de Córdoba, Sección Judicial, Escr. 2ª leg 39, tomo I, exp. 15. El aludido informe h sido publicado casi íntegramente por el arquitecto MARIO J. BUSCHIAZZO en Documentos de Arte Argentino, Cuaderno XI, *La Catedral*, Buenos Aires, 1941, pags.14 y 15. <sup>32</sup> Era oriundo del puerto de Vigo, donde nació por 1708. Cuando caso en 1744llevo al matrimonio un capital de veinte mil pesos suma apreciable en relación a las fortugas de h época. Dedicose al comercio. Desempego

Siendo ello así ¿no habría al menos un indicio como para enunciar la hipótesis de que fuera él quien dirigió la construcción de su propia casa?

Pero no sólo consta que el maestre de campo don José Rodríguez era inteligente práctico en obras, sino que otro escrito de la época refiere que intervino en la edificación de la Catedral, precisamente. Así lo expresa su hijo sacerdote, el doctor Juan Justo, en un memorial presentado al Obispo el 6 de setiembre de 1776, al aspirar a un curato vacante, donde hace mención a su padre que ha servido también a dicha Iglesia Catedral en su material construcción fabricando una de sus torres y parte de su frontispicio; y aunque esto era a expensas del finado Illmo. Sor, Arzobispo de la Plata<sup>33</sup>, con todo no se le puede disputar el mérito de su personal asistencia y el de las indispensables fatigas a que está sujeto el que corre con semejante obra, a que se agrega la precisa cesación en el aumento de sus intereses por un dilatado tiempo...<sup>34</sup>

Aquellas semejanzas que se advierten al comparar ciertos temas arquitectónicos de la casa llamada de Sobre Monte con otros de la Catedral ¿no se explicarían por la participación que en ambas le cupo al inteligente práctico en obras?

CARLOS LUQUE COLOMBRES

Córdoba

dientede ente la Deal Audionia de la Dista non conseile de contra con constitue femilia de contra de la Dista de l

diputado ante la Real Audiencia de la Plata por espacio de cuatro años con amplias facultades, y alcalde ordinario de primer voto. Desde este último puesto trabajó empeñosamente en pacificar al vecindario que ardía en disensiones domésticas. Durante un lustro fue tesorero de bulas de la Santa Cruzada, y, por veinte años, mayordomo del Santísimo Sacramento. Depositario de bienes de la Iglesia de los jesuitas expatriados y de lo material del Colegio, hizo renuncia de sus emolumentos a favor de la Corona, y el virrey Vértiz, libró a su nombre el título de Sindico de la Real Universidad de Córdoba, que desempeño por más de dos décadas. En las milicias, como hemos dicho, alcanzo el grado de maestre de campo y, como tal, llevo a cabo dos entradas a su costa contra el abipón. Falleció el 16 de Marzo de 1786, seis días después de estar en su estancia de Alta Gracia, que había adquirido tiempo atrás, en remate, de la Junta de Temporalidades. Uno de sus hijos fue el doctor Victorino Rodríguez, fusilado en Cabeza de Tifre juntamente con Liniers, el coronel Allende, el gobernador Gutierrez de la Concha y el tesorero Moreno, el 26 de agosto de 1810. (Cfr. CARLOS A. LUQUE COLOMBRES, *El doctor Victorino Rodríguez, Primer Catednítico de Instituta en la Universidad de Córdoba*, Córdoba, 1947, pags. 12-15)

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Archivo de la Curia Arquidiocena de Córdoba, leg. 25.

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Se refiere a Mons. Dr. Don pedro miguel de Argandoña, Obispo del Tucumán desde 1745 hasta 1762. Tomo posesión de su sede en Córdoba el 21 de enero de 1748 y fue promovido al arzobispado de La Plata (Charcas) en 1761, del que se hizo cargo el 2 de diciembre de 1762 (Cfr. LUIS ROBERTO ALTAMIRA, El Seminario Conciliar de Nuestra Señora de Loreto, Córdoba, 1943, pags 120 y 149)

## SOBRE LOS JUICIOS DE VALOR EN LA HISTORIA DEL ARTE

En las facultades y escuelas de arquitectura se afirma desde hace unos años, cada vez en forma más explícita, La necesidad de dar a la historia de la arquitectura un enfoque que tienda a crear y desarrollar principalmente, la capacidad de juicio crítico de la obra de arte por parte del alumno. La justificación de esta exigencia está basada, por lo general, en inmediatas razones de carácter didáctico, para adecuar la enseñanza de la historia de la arquitectura al fin de la formación del arquitecto.

Se sostiene con fundamento, que el alumno, más que una información extensa y erudita de estos problemas, necesita agudizar su sentido crítico y esto debe inculcársele justamente al estudiar las obras de arte del pasado.

Este anhelo, tan claro y necesario desde ese punto de vista didáctico tiene una base más profunda que no se ha destacado suficientemente y por esto la exigencia de emitir juicios de valor sobre la obra de arte individual, pareciera no tener una fundamentación sólida y responder sólo a motivos circunstanciales y restringidos a las escuelas de arquitectura.

Para un análisis que supere un inmediato y hedonistico interés pedagógico, es preciso sustraer la cuestión del campo de la enseñanza y plantearla como corresponde dentro de la ciencia de la historia del arte. Una vez resuelto esto, se podrá ver si sólo se trata de la solución justa de un apremiante problema práctico o si, por el contrario, la afirmación es válida para toda la ciencia de la historia del arte.

Enfocado el problema de esta manera, se hace patente en primer lugar, que no se habla aquí únicamente de la mayor o menor capacidad e interés del historiador para destacar dentro de los aspectos de la investigación, aquellos de carácter crítico. Por encima de esta personal inclinación se halla toda una concepción de la historia del arte, de la cual dependerá, en último término si la, tarea se centraliza en destacar y aclarar el valor y rango de la obra de arte individual o si, por el contrario, esta exigencia queda relegada a un plano secundario.

Ya que la cuestión no es independiente de la forma teórica con la cual se encara la investigación, es conveniente ver cómo se le ha dado solución a través de las distintas épocas de la historia del arte, haciendo un análisis de las posiciones más sintomáticas desde el renacimiento hasta la actualidad. Durante el renacimiento, el campo de investigación es sumamente limitado, debido a la falla de contacto con el arte de los otros pueblos y a la ausencia total de actividades de tipo arqueológico sobre el pasado. El interés se reduce únicamente al arte europeo y a aspectos muy parciales y fragmentados sobre el arte de la antigüedad, tanto que sólo se conoce una pequeña parte del arte romano y bizantino y apenas se vislumbra la importancia del arte griego. Agreguemos a esta limitación, impuesta por la carencia de conocimientos sobre las otras culturas, el hecho tremendo de la voluntaria reducción del horizonte de la investigación, por los efectos del prejuicio, común a toda la época, de despreciar en su totalidad el arte de la edad media.

Por lo tanto los autores se ocuparon únicamente de los artistas contemporáneos y de sus maestros y predecesores del pasado inmediato, con lo que la tarea abarcó exclusivamente el arte de sólo tres siglos y no es casual, entonces, que se evitaran las grandes síntesis y se tendiera con preferencia al análisis detallado de la obra de cada artista.

La valoración crítica formó parte de estos estudios, aunque basada en intuiciones y dejándose llevar, debido a estas circunstancias, por las preferencias subjetivas del investigador que impuso como criterios de valor sus gustos personales, como el caso de Giorgio Vasari para quien Miguel Ángel constituyó la norma de toda medida y comparación. Sin duda alguna,

Vasari es el que más revela esa actitud, y a la vez el que ha conquistado mayor fama y renombre. El título de su obra *Le vite de piú eccellentí* Architetti, *Pittori e Sculltori* (1550) es suficientemente explícito sobre el carácter biográfico y de análisis detallado que la anima. Esta manera de relatar la historia del arte será la que tendrá vigencia en Europa por varios siglos y se observa que los de carácter etílico se entremezclan con toda clase de consideraciones teóricas, datos e informaciones de tipo biográfico.

La obra de Winckelmann produce una transformación radical en la manera de encarar los problemas de la historia del arte. Como bien señala Hans Sedlmayr¹ su forma de realizar la historia del arte es fundamentalmente filosófica. Se tiene la intención de pensar la historia y entenderla pensando, en lugar de informar narrativamente. Sus exigencias teóricas atrajeron al campo de la historia del arte a toda clase de pensadores e investigadores, muchos de ellos completamente ajenos y sin sensibilidad para esta clase de actividades y no es de extrañar que el problema de la crítica, de la obra de arte pasara a un plano secundario, cosa que ni el mismo Winckelmann, lleno de talento para ello, imaginara.

Agréguese a esta nueva actitud teórica, la ampliación del campo de investigación por los sucesivos descubrimientos arqueológicos que aportaban inmensas cantidades de material que era necesario clasificar, ordenar y estudiar, por lo cual los mejores esfuerzos se concentraron en perfeccionar estas tareas dejando de lado las consideraciones críticas. Con La formulación de métodos para la crítica histórica de las fuentes, se abandonaron los primeros procedimientos empíricos, a lo que se sumó una intensa actividad de carácter filológico-histórico que aún continúa perfeccionándose.

Por ello resulta lógico que la tarea que supone el hacer patente el estado original de la obra de arte, ocupara durante años la atención de los investigadores y que se descuidaran, ante la prioridad y urgencia de estos

78

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> HANS SEDLMAYR, Kunstgeschichte als Wissenschafl. Notas finales del libro Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschicht, Hamburgo, 1958.

estudios, los demás aspectos críticos que sólo son posibles luego de La realización de aquéllos.

Contra esta forma de ocuparse de la obra de arte se alza la voz de J. Burckhardt que expresa la concreta necesidad de formular críticas de valor, independientemente de los estudios filológicos sobre la obra de arte.

Su discípulo Heinrich Wölfflin atribuye esta inclinación a la peculiar manera de ser de su maestro y en un estudio sobre Burckhardt y la historia del arte sistemática<sup>2</sup>, expresa: En el fondo no era Burckhardt una cabeza marcadamente sistemática. Es tiene que sentía la necesidad de tender hacia valores integrales y partiendo de las abras indivíduales se ocupaba de la totalidad de una época o de un estilo. Pero por otra parte, afirmaba su interés demasiado en lo individual o en el vaso particular, en lugar de intentar generalizaciones, donde perdiera de vista la obra aislada. No se sentía cómodo sin la libertad que otorga una cierta arbitrariedad. Evitaba las definiciones de margen amplio pues obligan a apartarse de la obra de arte concreta.

La necesidad expresada por H. Wölfflin de realizar una historia del arte, sin nombres, es suficientemente clara sobre la intención de apartarse de los aspectos puramente documentales de la obra de arte o de todo estudio biográfico sobre el artista.

Dice Wölfflin en el prólogo de su libro Conceptos fundamentales de la historia del arte<sup>3</sup>: Había, por fin, que hacer una historia del arte que no sólo se refiriera singularmente a los artistas, sino que pusiera de manifesto, en series sin lagunas, como ha brotado un estilo pictórico de un estilo lineal, un estilo tectónico de uno atectónico, etc., y agrega más adelante: Mediante ejemplos de estilo individual, nacional y de época hemos aclarado los fines o propósitos de una historia del arte que enfoca en primera línea el estilo como expresión, como expresión de una época y de una sentimentalidad nacional y como expresión de un temperamento personal. Es evidente que con todo esto no se ha tocado la calidad artística, de la producción.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> HENRICH WÖLFFLIN, Jacob Burkhardt und die systematiche Kunstgeschichte. Articulo incluido en Gedanken zur Kunstgeschichtg Basilea, 1940.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> HENRICH WÖLFFLIN, Concepto: fundamentales de la Historia del arte. Primera edición alemana, Munich, 1915.

La última afirmación supone la posibilidad de hacer historia del estilo, prescindiendo de los problemas de valoración, pues el estilo de una época se hace patente tanto en las obras de arte logradas, como en aquellas de inferior calidad, y esta es la causa de que esos problemas quedaran en segundo plano para el investigador.

Los escritos de Wölfflin, junto con los de Riegl, Schmarzow, Wickhoff y sobre todo la influencia del libro de Adolf Hildebrand. El problema de la forma en las artes plásticas (1893), posibilitaron la creación de una verdadera historia de los estilos, Al respecto dice E. H, Gombhrich en su trabajo bajo Kunstwissenschaft<sup>4</sup>, lo siguiente: Lo que caracteriza la influencia de la estética de Hildebrand, es justamente la acentuación en la vivencia del arte de los aspectos formales, la separación consciente de todo lo meramente "ilustrativo" o "literario" y la concentración en la "visión artística". También Wölfflin y Riegl debieron caer en esta concepción, tanto más, pues la terminología de Hildebrand posibilita una descripción "que prescinde de los problemas de valoración".

Durante varios decenios las estudios de este carácter dominaron la atención de los investigadores y, entre otros grandes méritos, debemos atribuirles el hecho auspicioso de haber revalorado una cantidad de épocas artísticas despreciadas injustamente hasta hace muy poco. Pero las criticas esta manera de encarar la historia del arte no tardaron en oírse y el mismo Wölfflin se refiere a ellas en Gedanken zur Kunstgeschíchte (Reflexiones sobre la Historia del Arte)<sup>5</sup>, ha sintetizando estos reparos: Las investigaciones históricas que parten de la comprobación de leyes generales, reciben escasa simpatía. Crean siempre la desconfianza, de que con ellas se da poco valor a la significación de la personalidad y que el artista individual en tal serie de desarrollo solamente figura como un ejemplo para un proceso que transcurre por encima de su persona. Se quisiera principalmente asegurar el carácter individual de la obra de arte.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> E. H. GOMBRICH, Kunstwissenschaft. Das Atlantisbuch der Kunst, Zurich, 1952.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> HENRICH WÖLFFLIN, In eigener Sache (1920). Recopilado en Gedanken zur Kunstgeschicht, Basilea 1940.

El trapo rojo que intranquiliza los ánimos, es primeramente el concepto "historia del arte sin nombres". No se cómo se me ocurrió la palabra: estaba en el aire. Empero precisa claramente la intención de mostrara algo que encuentra bajo lo individual. Aquí se afirma la crítica con más intensidad lo más valioso es justamente la personalidad. En la historia del arte, la exclusión del sujeto significa un desconsolador empobrecimiento, en lugar de la historia aparece un esquema sin vida, etc.

Junto a esta manera de encarar la historia del arte por parte de los autores de mayor difusión y prestigio, se inició todo un movimiento de ideas para buscar otros enfoques que superaran las deficiencias más notorias de la "historia del estilo". Entre otros fué Dvorak, quien con su libro Historia del Arte como historia del espíritu, aportó una forma completamente distinta de tratar estos temas, dando gran importancia a la relación del arte con las otras manifestaciones culturales, como ser la religión y la filosofía, Sus escritos junto con la influencia de las ideas de Benedetto Croce y la significativa aceptación de las teorías de la "Psicología de la forma" por numerosos investigadores<sup>6</sup> desataron una nueva crisis de la historia del arte alrededor de 1950, que tuvo como característica la coincidencia en la crítica de los principios teóricos de los "historiadores del estilo". Se afirmaba que éstos habían contribuido a evitar que se tratara la obra de arte como mero documento histórico pero la habían transformado, como sostiene Hans Sedlmayr en simple documento de estilo, dejando de lado los problemas de valor y rango. La obra de este autor es de la mayor importancia en este sentido, pues como creador del método de análisis estructural, ha abierto una seria posibilidad de solución a las cuestiones precedentes, al transformar la historia del estilo en una metódica y consecuente historia del arte.

Dada la trascendencia de las ideas de Hans Sedlmayr, analizaremos los supuestos teóricos en que basa su método<sup>7</sup>. Reconoce como punto de partida a la obra de arte individual, y por lo tanto es necesario asegurar en primer

<sup>6</sup> LIONELLO VENTURI, Historia de la Crítica de arte, Buenos Aires, 1949.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> HANS SELDMAYR, Kunstwerk und Kunstgeschichte. Hefte des Kunsthist. Seminars de Univers., Munich, 1956.

término el aspecto extremo de ésta. A este aspecto el autor lo llama texto de la obra de arte y debe averiguarse si se encuentra en el mismo estado en que fué creada por el artista, o bien reducirlo a su estado primitivo mediante la restauración y si esto no es posible por medio de la imaginación. Esta primer tarea exige en la mayoría de los casos una verdadera; dedicación y un esfuerzo paciente (basta pensar en los trabajos de restauración arqueológica) y no se refiere únicamente a los límites materiales de la obra de arte (el marco como límite de un cuadro) sino que comprende también las circunstancias extremas entre las cuales es de suma importancia el contar con las condiciones de iluminación originales, entre otras exigencias.

Pero por más penoso que sea el esfuerzo y por ende mayores los méritos que merezca esta actividad, su realización no significa más que crear los supuestos básicos que permitan la tarea principal, es decir la interpretación.

La forma de tratar la obra de arte individual es tomarla como un *mundo* en pequeño que no puede ser estudiado parcialmente dedicándose a aspectos aislados sino como una totalidad. Del carácter total de la obra de arte se deriva la posibilidad de su interpretación y en esto el autor cita a Diltliey: la comprensión del todo posibilita y determina la interpretación de lo particular, pero haciendo notar que esto sólo es posible en las verdaderas obras de arte, es decir las que tengan real unidad. En consecuencia exige de inmediato la distinción entre verdaderas y buenas obras de arte por un lado, y de malas y falsas, por el 0tro, con lo que los que los problemas de valoración y rango se plasman simultánea e íntimamente desde el comienzo del análisis estructural.

El tomar la obra de arte como una totalidad, da por tierra con la costumbre de separar en el análisis los elementos constitutivos para hacer historia de la arquitectura, de la escultura o de la pintura en un proceso independiente. Un punto de partida semejante llevaría a una interpretación equivoca y falsa, pues negaría nada menos que la esencia misma de la obra de arte.

Luego de aclarar las consecuencias del concepto de totalidad señala Sedlmayr el hecho de que la obra de arte posea estructura entendiendo por ello el principio organizador por el cual las partes se interpenetran y se hallan unidas entre sí y referidas mediante una relación interna a un todo supra-ordenador. La forma de hacer patente esto se consigue mediante el método de análisis estructural, el cual supone la posibilidad de análisis y síntesis sin caer por ello en una situación contradictoria.

Toda comparación entre obras de arte, para no ser superficial ni arbitraria, debe ser una comparación estructural, con toda la transcendencia que esto supone para caracterizar una época artística, a lo que se llega por un camino inverso al practicado por los historiadores del estilo, pues interesan las coincidencias de estructura y no los simples parecidos o analogías formales.

El problema de la interpretación de la obra de arte individual está profundamente relacionado con los juicios de valor y rango y por ende perdería su sentido si tratara de prescindir de ellas. Y agrega el autor: La historia de los estilos no debe permitir juicios de valor si deseara ser consecuente consigo misma. La historia del arte debe incluirlos si no quiere dejar de serlo.

Establece posteriormente una marcada y fundamental distinción entre valor y rango. Mientras el valor de una obra de arte depende de la tabla de valores con que se la juzgue, tabla que varía sin por eso caer en un "relativismo", en cambio muy diferente es el caso respecto al rango.

En efecto, éste está intimamente ligado a 1la estructura de la obra y sólo un cambio en la comprensión de esa estructura, permitiría una variación en el juicio sobre el rango.

Vemos pues que, alteraciones en la tabla de valoración, o bien, distintas perspectivas de valor, no tienen por qué' afectar a los juicios sobre el rango, calidad o jerarquía de una obra de arte. Al respecto subraya expresamente: Todo cambio en los criterios de valor sólo puede efectuarse con sentido refiriéndolo a obras de arte de un mismo rango.

Se observa entonces que las más recientes concepciones coinciden en señalar la preeminencia de la; cuestiones de valor. Por lo tanto la situación planteada en las facultades de arquitectura, no era un simple cambio, de enfoque didáctico, sino que estaba vinculada con los más importantes y actuales problemas de la ciencia de la historia del arte.

JOAQUÍN RODRÍGUEZ SAMUEL

# EL RENACIMIENTO EN LA AUDIENCIA DE CHARCAS: HERNANDEZ GALVAN Y EL MAESTRO DE ANCORAIMES

#### Los primeros entalladores y carpinteros de la ciudad de La Plata

D'URANTE el siglo XVI, las artes en Chuquisaca, muy principalmente la pintura y escultura, son tributarias del renacimiento italiano, recibiendo su inspiración algunas veces a través de una versión española, pero en muchos casos de los mismos artistas italianos. No ocurre lo mismo en Potosí y en el Collao donde, salvo excepciones, los primeros nombres de artífices son españoles y muy prontamente indios.

Es patente la actuación de Bitti en Charcas, el máximo representante del italianismo pictórico en América. En el arte de la escultura y entre los entalladores, no hay hasta hoy, al menos en el círculo de La Plata, una personalidad tan poderosa como la de Bitti, pero son varios los nombres extranjeros que aparecen en los archivos; y algunos que no lo son y como Hidalgo y Galván, recurren a las fuentes italianas para su inspiración.

Hay por lo tanto en Charcas una fuerte corriente central empapada de romanismo de la que se desprenden entusiastas imitadores locales entre españoles y criollos, quienes reducen a una escala más modesta el arte que reciben.

Escogiendo los nombres extranjeros entre los pocos que se conocen en los primeros tiempos, topamos con dos: Jácome Griego y Maese Benito Genovés, que aparecen en los años 1561 y 1565 respectivamente<sup>1</sup>. Nada

85

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Archivo Nacional de Bolivia, Escrituras Públicas, Aguilar, 1561, fol, 1233. Para Benito Genovés: Archivo Nacional de Bolivia (A. N. B.), Escrituras Públicas, Logroño, fols 404, 471, 570, 683. Todas Las noticias del Archivo Nacional de Bolivia (Sucre) las debemos a la gentileza de su director, Dr. Gunar Mendoza, quien nos las proporcionó. Le agradecemos una vez más.

conocemos de su obra y sabemos tan; sólo que eran carpinteros. Más tarde, en 1604, encontramos a Pastorello<sup>2</sup>, sin olvidar a Bitti, quien en alguna ocasión trabajó como escultor y tallista<sup>3</sup> a, según parece.

Contemporáneo a Jácome Griego y Maese Benito Genovés es el carpintero Pedro Moreno, que trabaja entre los años 1558 y 1563<sup>4</sup>. Este artífice figura como carpintero aunque su obra fué mucho más amplia, ya que hace un contrato para levantar unas paredes, contemporáneamente a otro en el que se compromete a trabajar en la ermita de Santa Bárbara, junto al herrero Juan Ramos<sup>5</sup>. No sabemos la importancia que debemos dar a estos artífices, ya que no se ha identificado ninguna obra de su mano, teniendo que referir su actividad a todo el siglo XVI, que se puede estudiar en Chuquisaca principalmente a través de tres obras: el retablo de la Merced, la sillería de la Catedral y el diseño de Pastorello para el altar mayor de la catedral, que aún debe mucho al renacimiento. La figura de Hidalgo<sup>6</sup> aunque no es importante por sí sola, interesa porque reúne junto a si un grupo de maestros cuya actividad se podrá estudiar quizás más adelante.

Su obra está documentada muy a fines de siglo; entre los primeros maestros y él, hay una laguna que debemos llenar con Jácome Griego, que aún trabaja en Chuquisaca en el año 1571<sup>7</sup>, los Hernández, autores de las obras de la Merced, y los carpinteros Gaspar de la Riva y Juan de Rendora.

El primero trabaja en Chuquisaca hada el año 1592<sup>8</sup> y el segundo testa en 1608<sup>9</sup>, por lo que debemos suponerle activo en el último cuarto del siglo XVI.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> HAROLD E. WHETHEY, Retablo: Coloniales en Bolivia, Anales del INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, 3, Buenos Aires, 1950. El autor de este importante artículo publicado en este trabajo el contrato y dibujo del retablo mayor de la Catedral de Chusquisaca, hoy desaparecido.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> MARTIN SORIA, La pintura del siglo XVI en Sudamérica, Buenos Aires, 1956, pp. 57 y 58.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> A.N.B., Escrituras Públicas, Aguilar, 1563, fol. 728 v.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> A. N. B., Escrituras Públicas, Reinoso, 1558, fol. 256 v.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Para la figura de Cristóbal Hidalgo consultar: Héctor Schenone, Nota: sobre el arte renacentista en Sucre, Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 3, Buenos Aires, 1950. HAROLD E. WHETHEY, Hispanic Colonial Architecture and Sculpture in Peru, Cambridge. 1949, pag. 179 y págs. 307-308, nota l. <sup>7</sup> A. N. B., Escrituras Públicas, López, 1511.

<sup>8</sup> A. N. B., Escrituras Públicas, Medina, 1592; fol. 606.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> A. N. B., Escrituras Públicas, Testamento. Michel, 1608; fols. 461-455.

### La obra de Gómez Hernández Galván y Andrés Hernández

Grande era la actividad de Chuquisaca al comenzar la década de 1580. Los cronistas indican que el convento e iglesia de San Francisco se habían comenzado en 1581<sup>10</sup>, y se empezaba a trabajar en las primitivas iglesias de San Agustín y Santo Domingo. La orden de los mercedarios no se podía quedar atrás y trabajaba también en su iglesia. En el año 1582, había parte hecha y se abrían los cimientos para el resto<sup>11</sup>. La obra debió estar bastante avanzada cuando en 1583, se contrata el retablo mayor. El comendador de la casa que por entonces era el padre fray Alonso de Anvia, llama a dos maestros entalladores para la hechura del retablo. Se trata de Gómez Hernández Galván y Andrés Hernández

Gracias a la acuciosa búsqueda del historiador Gunnar Mendoza, quien lo encontró en el Archivo Nacional, conservamos el contrato completa de este retablo<sup>12</sup>. Por él nos damos cuenta de que en la actualidad sólo se conserva parte, estando desperdigado perdido el resto (figura I).

El concierto entre el comendador y los entalladores especifica la forma del retablo en los siguientes términos: retablo de media talla y con tres órdenes de imaginería por manera que ha de haber seis ordenes en cada lado, que han de ser doce apartamientos, seis a cada cabo y en medio d ellos han de quedar dos huecos: el uno de ellos en que este el santísima sacramento y sagrario, y en el otro la imagen que tiene el dicho convento para la dicha casa; y encima de estos dos apartamentos del santísima sacramento y sagrario, el paso de cuando nuestra Señora dió la casulla a señor San Ilefonso; y en medio del sagrario y la imagen San José con el Niño Jesús y San Juan Bautista...

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> FRAY DIEGO DE MENDOZA, Crónica de la provincia de San Antonio de los Charcas en el reyno del Peru, Madrid, 1664, pags 45-47. HAROLD E. WHETHEY Hispanic Colonial Architecture in Bolivia, Gazette des Beaux Arts, Nueva York, 1952, págs, 53, 57.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> AN.B., Escrituras Públicas, A, Torrico, 1582, 18/IV/1582. Juan de Vallejo, otorga carta de recibo en favor del convento de la Merced de la Plata por pagos que se le hacen por la obra de los cimientos de la capilla mayor.

<sup>12</sup> A. N. B., Escrituras Públicas, García Torrico, 1583, fols. 384 y ss. Carta de concierto otorgada por Gómez Hernández Galrán y Andrés Hernández, escultores y entalladores, para hacer un retablo de madera de imaginería de media talla con destino a la capilla mayor del convento de la merced de la plata.

Ítem es condición que a los lados del sagrario e imagen han de venir de cada lado dos calles de tres cuerpos, los cuales Se dividirán el uno del otro con sus frisos, cornisas y arquitrabes y han de tener las figuras, cada cuadro y tablero, siguientes:

Primeramente en los cuatro cuadros primeros de arriba hemos de poner los cuatro profetas mayores. Ítem hemos de poner en el cuadro del medio que se entiende cuatro cuadros, cuatro apóstoles. San Pedro y San Pablo y San Andrés y Santiago. Ítem hemos de poner en el dicho retablo en el cuadro más bufo los cuatro doctores de la iglesia. Ítem hemos de poner en el dicho retablo en el pedestal seis frailes da la orden de nuestra señora de la Merced, y entre pedestal y pedestal hemos de poner cuatro santos que son: San Joaquín y Santa Ana y Santa Bárbara y Santa Lucia. Ítem hemos de poner por remate y fin del dicho retablo un Cristo Crucificado de bulto y a los lados del Cristo: a un lado Nuestra Señora y a la otra parte San Juan, y al pie de la cruz del Cristo su calvario. Ítem hemos de poner a los lados del dicho retablo: arriba dos escudos, cada uno a su lado, de la orden de nuestra señora de las Mercedes.

Esta es la descripción del retablo, en su parte esencial; descripción que consta en el contrato en el que los entalladores se obligan a lo labrar conforme a la labor y muestra del modelo de la dicha obra que para ello, hemos dado firmado de nuestros nombres y del padre comendador al dicho convento, y en otro lugar el cual dicho retablo lo hemos de hacer conforme a un modelo estampa que de nuestra mano hemos dado al dicho padre comendador del dicho monasterio... Se especifican en el contrato otras condiciones usuales, así el convento se obligaba a dar toda la madera que les pidiéremos y fuere necesaria para la dicha obra puesta en esta ciudad.

[Chuquisaca]... El precio del retablo fué de mil setecientos pesos corrientes de a ocho reales el peso, pagaderos en tres plazos. El término para la conclusión del retablo era de siete meses a partir del seis de mayo del indicado año de 1583<sup>13</sup>.

En las cláusulas figura una que nos conecta a la construcción de la iglesia. Dice el contrato: susodichos Gómez Hernández de Galván y Andrés Hernández hemos

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Ibídem, fol., 385.

de ser obligados a hacer el dicho retablo con las figuras y ¡lemas de suso declarado, del anchor y largos que Juan de Vallejo, maestro que hace la dicho capilla en que hemos de asentar el dicho retablo, nos diere... Esto aclara que le capilla mayor de la iglesia mercedaria de Chuquisaca estaba en construcción en 1583 y que pensaba concluirse, a juzgar por el contrato del retablo, a fines del mismo año. Ya, conocíamos la intervención de Vallejo en las obras¹⁴; el documento que comentamos nos afirma en ello. Por firmar como fiador, Juan de Vallejo debió ser quien llamó a los Hernández a La Plata, ya que con anterioridad a este contrato los encontramos en Lima y hay una noticia imprecisa de que trabajaron en Potosí.

El retablo que nos ocupa era conocido y está estudiado por los historiadores del arte Wethey, Schenone y Marco<sup>15</sup>. No por esto deja de tener interés la publicación del contrato y la reconstrucción fotográfica que hemos hecho, ayudados por Cecilio Abela y a la vista del documento. Para dicha reconstrucción se ha utilizado la parte del retablo existente, se han colocado las piezas en lugar correcto, y se han añadido por medio de la fotografía aquellas que originalmente le pertenecían y que hoy están dispersas<sup>16</sup> (figura 2).

Schenone fué quién advirtió que el retablo de la iglesia mercedaria no estaba completo y que le faltaba un orden entero, Efectivamente el retablo que hoy vemos en el lado del evangelio de la iglesia de la Merced (transepto) sólo tiene dos cuerpos y cinco calles. Tanto en el primer cuerpo como en el segundo se abren cuatro tableros de medio relieve flanqueados por columnas

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Ver la nota 11. Juan de Vallejo es una de los arquitectos más importantes del siglo XVI en Chuquisaca, pues no sólo trabaja para la Merced, sino en varias otras iglesias de la ciudad. Archivo Nacional de Bolivia (varias fichas que publicará próximamente el Dr. G. Mendoza).

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> HAROLD E. WHETHEY, Retablo: Coloniales en Bolivia; HÉCTOR SCHENONE, ob. cit., y DIEGO ANGULO, E. MARCO D., Historia del arte hispanoamericano, III, Barcelona, 1957, publican fotografías y comentan el indicado retablo.

<sup>16</sup> Agradecemos al Dr., Cecilio Abela la gran ayuda que nos ha proporcionado para realizar la reconstrucción del retablo de la Merced de Chuquisaca. Dicha reconstrucción se ha hecho a base del resto del retablo existente actualmente y de todos los relieves dispersos en la mima iglesia de la Merced. Se ha reconstruido el tercer cuerpo, a base de las figuras de San Silvestre, Santa Lucia, la Imposición de la Casulla a San Ildelfonso, Santa Bárbara, habiendo repetido el apóstol San Andrés por no existir la figura que faltaba en el sitio indicado. El relieve de la parte superior, San José, el Bautista y el Niño, se ha trasladado a su lugar sobre el sagrario. La Hornacina se ha colocado en su lugar y se ha sustituido el actual San Juan Bautista por una imagen de la Candelaria que hoy se halla en el Monasterio de Santa Clara de Sucre. No hemos podido encontrar la original de la Merced de la iglesia. Para una reconstrucción completa también falta el Calvario de la parta superior que tampoco se ha podido hallar.

jónicas estriadas; su tercio inferior está decorado con paños y broches. Algunas de las columnas ostentan en el sumóscapo medallones ovalados festoneados con cartones. El friso del primer cuerpo retoma sobre cada columna y está decorado con querubines. El friso superior, que remata actualmente el retablo, se adorna con un haz de laurel estilizado sujeto con cintas cruzadas.

Los tableros altos, de izquierda a derecha, están ocupados por los siguientes santos: San Agustín, Santiago, San Jerónimo y San Andrés, Los tableros bajos presentan a San Ambrosio, San Pedro, San Pablo y San Gregorio. Debajo de cada tablero existen unos espacios decorados; los hay de tres clases que presumiblemente debieron pertenecer a cada uno de los tres cuerpos; medallón acarbonado, rombo igualmente acartonado y cabeza con roleos a los costados. La parte central, evidentemente incompleta, alberga en lo inferior un sagrario, sobre él está una hornacina o caja semicircular y encima un relieve con las figuras de San José, el Niño Jesús y San Juan Bautista. En los costados extremos del banco hay dos seglares: hombre y mujer, el porqué de cuya presencia en el retablo ignoramos. En los cuatro pedestales restantes aparecen cuatro frailes que a juzgar por el hábito y el contrato son mercedarios. He aquí lo que se conserva en la actualidad del retablo de la Merced hecho por los Hernández en 1583.

Con el contrato en la mano sabemos lo que falta: todo el tercer cuerpo, amén del Calvario y los escudos de la orden, más la estatua de la titular: la Virgen de las Mercedes. La actual colocación de los elementos del retablo no corresponde al contrato original. Por ejemplo, en el contrato se indica que los apóstoles iban en el cuerpo de en medio, faltando hoy allí San Pedro y San Pablo, y que se hallan en el cuerpo bajo. En la parte central también hay alteraciones, el relieve de las tres figuras se halla encima de la caja, cuando debería hallarse debajo. Todo este cambio se debe seguramente al traslado del retablo desde la capilla mayor hasta' su actual ubicación, cuando se hizo el

retablo mayor barroco que hoy ocupa el testero de la iglesia. Quizá los traslados fueron varios y en el armado consiguiente, primero se interpretó mal, y luego se perdieron las piezas, sacándose algunas por innecesarias y otras por deterioro.

Trataremos ahora de aclarar lo sucedido con el resto del retablo. Schenone, buen amigo nuestro, apunta con razón que parte de los tableros se hallan desperdigados en otros retablos del mismo templo<sup>17</sup>. Efectivamente, en el altar de Nuestra Señora del Tránsito está el relieve de la Imposición de la Casulla a San Ildefonso que perteneció a la parte central del retablo, como lo indica el contrato, siendo además de similar técnica y al resto de las esculturas.

Respecto al tercer grupo, el contrato indica: en los cuatro cuadros primeros de arriba hemos de poner los cuatro profetas mayores, o sea, Daniel, Ezequiel, Isaías y Jeremías. En la iglesia no hay ningún relieve de estos profetas; sin embargo existen, cosa curiosa, cuatro relieves de otros santos, de igual tamaño a los del resto del retablo y en tableros de dimensión igual. Se trata de San Silvestre, San Antonio de Padua, Santa Bárbara y Santa Lucia. Estos santos, mientras no se demuestre lo contrario, parecen haber pertenecido a este retablo, pues tienen exactamente la misma técnica que sus compañeros. Hay otro cambio en el retablo actual con respecto al descripto en el contrato: en el banco existen cuatro tableros que según el contrato debían representar San Joaquín y Santa Ana, Santa Bárbara y Santa Lucia. Hoy vemos allí a San Joaquín, Santa Ana, Santa Catalina de Alejandría y Santa Catalina de Siena. Este cambio no podemos atribuirle al mal armado del banco; la forma apaisada de estos tableros y sus medidas no dan lugar a confusión. ¿Qué podemos inferir de lo expuesto? Sólo quedan dos hipótesis: dar por sentada la pérdida de los relieves de los profetas o, como parece más probable, admitir que hubo un cambio en la ejecución del retablo, tanto en el tercer cuerpo como en el banco. Santa Bárbara y Santa Lucia se sustituyeron por las dos Santa Catalinas, y pasaron a

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> HÉCTOR SCHENONE, *ob.cit.*, reproduce el San Silvestre y lo compara con el San Luis de Tolosa.

ocupar, ya en otro formato, el lugar de los profetas junto a San Silvestre y San Antonio.

Quizá después de firmado el contrato, un matrimonio devoto se ofreció a pagar parte o todo el costo del retablo, por ello se pusieron en la parte baja los retratos de los donantes<sup>18</sup> y se incluyeron cuatro santos de su devoción (dos femeninos y dos masculinos). Este no deja de ser una teoría; lo que sí es real es que el retablo cambió en su tercer cuerpo los profetas por los santos indicados.

Respecto a la coronación del retablo, nada se puede decir, ya que no se encuentra en el templo ninguna de las figuras del calvario citado y tampoco los escudos, La Virgen de la Merced, titular del retablo, debió ser una imagen española. Ello se infiere del contrato que claramente dice: hemos de hacer una caja en la que esta la imagen de nuestra señora de la Merced que el dicho convento da y pone. Seguramte en la imagen que el convento había traído al fundarse. De las imágenes que actualmente se conservan en el templo no hay ninguna de este periodo que pueda hacer pensar en la susodicha talla.

El retablo debió acabarse para la fecha indicada, ya que al año siguiente, en 1584 a 24 de noviembre, el convento concierta con Francisco de Varas, oficial dorador, para que dore, estofe y encarne el retablo de madera hecho para este convento por Andrés Hernández, pintor y entallador, y además refresque el rostro de la imagen de la Meræd de dicho Convento<sup>19</sup>. Es curioso que en este nuevo contrato no se diga nada de Gómez Hernández Galván. Quizá antes de terminar el retablo se retiró, dejando la obra en manos de Andrés; el nombrar a este último como pintor y entallador parecería indicar que el arquitecto del retablo fué Gómez Hernández y Andrés Hernández su escultor. Esta suposición se ve confirmada en parte más adelante, cuando estudiamos la obra de Gómez en Lima, donde también busca un escultor para que lo acompañe en sus contratos.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Ambos están a los extremos del banco del retablo.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> A. N. B., Escrituras Públicas, Priego, 1584-, fol, 581: Concierto hecho entre el convento de la Merced de la Plata por una parte y Francisco V aras oficial dorador y de imaginería por la otra para que este dore estofe y encarne el retablo de madera hecho para la iglesia de este convento por Andrés Hemández, pintor y entallador y además refresque el rostro a la imagen de nuestra señora de la Merced de dicho convento, La Plata, noviembre 24,1586.

#### Retablo de los santos franciscanos en San Lázaro

En la capilla del baptisterio de la parroquia de San Lázaro, en Sucre, se conserva un interesante retablo de factura renacentista que ya ha sido estudiado por Wethey y Schenone<sup>20</sup>. Se trata de un retablo de cuerpo único, dedicado todo él, salvo la hornacina principal, a santos franciscanos. Su composición arquitectónica es muy sencilla y ya ha sido analizada por otros autores. Los santos franciscanos que decoran el tablero principal son: San Francisco, San Antonio de Padua, San Luis de Tolosa y San Buenaventura. En el banco, en los pedestales, hay mártires franciscanos, y a los costados del sagrario, relieves con Santa Clara y Santa Isabel de Hungría.

El friso se decora con querubines y el sofito con rosetas.

Ya Schenone indicó las similitudes entre este retablo y el de la Merced<sup>21</sup>. Señalaba la identidad en el estilo arquitectónico y muy especialmente en la talla. El San Antonio, de San Lázaro, siguiendo con las similitudes propuestas por Schenone, es idéntico al de la Merced. No se puede dudar de la identidad de estilo si continuamos con la comparación; son iguales en su tratamiento los querubines, las figuras del banco, etc. Ante todo ello no podemos menos que atribuir este retablo de San Lázaro a los mismos autores del retablo de la Merced: Gómez Hernández Galván y Andrés Hernández.

Por su estilo los relieves parecen depender de la escuela castellana. Siendo de singular interés los relieves del banco, especialmente los mártires franciscanos, plenos de claroscuro y dramatismo dezmado en la escultura americana de ese tiempo (fig. 6). Se hallan, en cambio, algo sueltas y sin afán de continuidad las figuras de los tableros principales. Hay vacilación en la composición de esta parte; parece que los Hernández no estaban acostumbrados a salir del marco estricto de un tablero rectangular y, ante un espacio más amplio, dudan y se desenvuelven con dificultad.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Ver notas 2 y 15.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> HÉCTOR SCHENONE, ob. Cit.

Por su estilo, ambas obras, la de la Merced y la de San Lázaro, parecen haber sido hechas conjuntamente, por lo menos con un intervalo de tiempo que no pasarla de un año. Por eso debemos colocar el retablo de San Lázaro hacia 1584-1585. Esto no es desacertado, pues sabemos que Galván estuvo en Chuquisaca entre 1583 y 1592, fecha en que retorna a Lima.

En cuanto a la pieza, creemos que originalmente no estuvo allí, especialmente por la temática. No existe referencia documental de que la parroquia de San Lázaro en la época del retablo perteneciese a los franciscanos, Parece que posteriormente esta parroquia tampoco fue administrada por los hijos del Seráfico. Por ello pensamos que el retablo proviene de San Francisco, ya que la Recoleta recién se fundó en 1600<sup>22</sup>. San Francisco, de acuerdo al cronista Mendoza, se comenzó en 1581<sup>23</sup> y se cubrió hacia la segunda mitad del siglo XVII. Cabe la posibilidad de que este retablo correspondiera a la primitiva iglesia franciscana.

#### El estilo

Pese a lo que podría parecer, el estilo de los Hernández no debe mucho a lo andaluz. Decimos esto no sin ciertas reservas, ya que la mayor parte de la escultura altoperuana es heredera del bajo renacimiento y naturalismo sevillanos.

Los retablos de Sucre están compuestos con un sentido muy clásico en todos sus aspectos. No hablemos de la arquitectura, pues es de un purismo excepcional. El conjunto tiende al cuadrado (aquella invariante de la arquitectura española en que tanto insiste Chueca). No hay ningún saliente ni nada que estorba la tranquilidad de la proporción. La parte propiamente escultórica de los retablos no responde a las corrientes andaluzas. Quizá hay

<sup>23</sup> Ver nota 10.

94

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> El citado convento se estaba concluyendo recién en 1613 y no es posible que tuviera retablo de mi categoría hasta después de 1500. Ver Anales del Cuzco, Lima, 1901, pág. 19.

que buscar en Castilla y Extremadura tanto la patria como la formación de los Hernández, pues de allí parece que proviene su arte. Las figuras son sólidas, anchas y bien construidas. El plegado de paños, duro y anguloso. Las cabezas y manos, bien resueltas y encajadas. El canon de las figuras, eso sí, es algo pequeño y la proporción pesada, sobre todo si comparamos la obra de los Hernández a otras contemporáneas que aún quedan en Bolivia, como el retablo de Ancoraimes (figs 3 y 4).

#### Hernández Galván fuera de Chuquisaca

Charcas era la última fase de una larga peregrinación, que para los artistas peninsulares que estaban en Indias Comenzaba en Lima o Nueva España. Algunos hacían este viaje una y muchas veces, de norte a sur y de sur a norte, según lo exigía su necesidad y las posibilidades de trabajo, Este parece ser el caso de Hernández Galván, autor del retablo mercedario de Chuquisaca. El año de 1580 aparece en los libros de cuentas (que van desde 1575 hasta 1584) de Diego Pérez, Mayordomo de la Catedral de lima<sup>24</sup>. Allí se indica cómo en agosto de 1580, terminadas las obras de la segunda catedral, se pagan a Gómez Hernández seiscientos pesos por la hechura del retablo mayor. Esta cantidad, relativamente pequeña en proporción al costo de un retablo que ascendía de mil a tres mil pesos, parece indicar que en esa fecha se le hizo a Galván un último pago. No creernos que fuera un simple colaborador en dicha obra, pues en el libro nº I del Cabildo de Lima se indica claramente y por dos veces que Gómez Hernández Galván ejecutó el retablo. Este retablo fue sin duda obra de gran envergadura, ya que estaba destinado a la iglesia más importante de América Meridional. Desgraciadamente, nada se conserva de él.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Libro de Cuentas del Mayordono de la Catedral de Lima, Diego Pérez, numero 1., 1575-1584. Archivo del Cabildo, Catedral, Lima. Ficha Archivo Harth-Terré. Agradecemos al arquitecto Emilio Harth-Terré por habernos proporcionado gentilmente las noticias de escultores relacionadas con Hernández Galván.

Galván no trabajó solo en esta ocasión; lo ayudaron el pintor Miguel Ruiz de Ramales y el indio Juan Amai<sup>25</sup>. Ramales dora el retablo y *adereza* la imagen de Nuestra Señora, en la que interviene también Juan de Illescas, hijo<sup>26</sup>, que por esos años hacia unas pinturas en el interior de la Catedral de Lima. Es probable que a raíz del éxito que Galván tiene con el retablo de la metropolitana de Lima se lo llamara a Chuquisaca para realizar la obra mercedaria.

La permanencia de Galván en La Plata no es duradera, pues algunos años más tarde lo volvemos a encontrar en Lima trabajando nuevamente para la Catedral, Es en septiembre de 1592 cuando se obliga con el Cabildo a hacer diez sillas para el coro, imitando la obra de la sillería existente, cuyo autor no conocemos con precisión<sup>27</sup>, quizá fue el mismo Galván quien la hizo. Galván hace este trabajo en compañía de Álvaro Bautista de Guevara<sup>28</sup>. Por un documento posterior podemos inferir que Hernández hizo la entalladura y parte arquitectónica y Guevara la escultura. Presumimos esto, pues un año después de firmar el contrato de la sillería (1593), Guevara deja poder al pintor Diego Sánchez para cobrar a Gómez

Hernández, entallador, sesenta pesos de unos bultos que le hizo<sup>29</sup>.

No queda, que sepamos, nada de la sillería de Galván, obra que sólo treinta años pudo quedar en la Catedral, ya que el año de 1623 fué sustituida por la que hizo Noguera en colaboración con Martín Alonso de Mesa y Luis Ortiz de Vargas<sup>30</sup>. Pensamos que La obra de Galván no fue desmedida, sino trasladada o parcialmente utilizada para otro menester. La sustitución de la

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Ibídem, Archivo Harth-Terré, Lima.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Las conocidas figuras de los pintores Illescas aparecen una vez más, esta ocasión en relación con Hernández Galván. La Virgen del retablo mayor de la Catedral fue dorada por Juan de Illescas; Archivo Harth-Terré, Lima.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> El contrato entre el Cabildo de 18 Catedral de Lima y los escultores Gómez, Hemández Galván y Álvaro de Guevara para hechura de parte de la sillería del coro consta en: Archivo Nacional del Perú, Escrituras Públicas, Rodrigo Gómez de Baeza, 1592, fols. 901 y ss., 9 de septiembre de 1592. Fincha Archivo Harth-Terré *Alvaro de Guevara*, Lima.

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Poder otorgado por Alvaro Bautisa de Guevara al pintor de imaginería Diego de Sánchez, 5 de octubre, 1593, Archivo Harth-Terré, Lima.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Ninguno de los historiadores del arte peruano: Vargas Ugarte, Harth-Terré, Marco o Wethey, han publicado nada acerca de esta primitiva sillería en la Catedral.

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> EMILIO HARTH-TERRÉ, Artífices en el Virreinato del Perú, Lima, 1945, pág., 124 a 126.

sillería de Galván por una nueva es un hecho sintomático de un cambio de gusto, con el consiguiente deseo de renovar no sólo las obras, sino las personas que las hicieron, quienes se vieron obligadas a dejar la Ciudad de los Reyes rumbo al Alto Perú. Allí todo lo pasado era bien acogido y su vida se prolongaba largamente en el arcaísmo que es típico de los estilos en esta región. El hecho es que Galván retorna a la Audiencia de Charcas; en 1602 lo encontramos en Potosí, de donde se lo llama para intervenir en la tasación de la sillería de Hidalgo<sup>31</sup>. Es la postrer noticia que tenemos de este maestro, que se nos muestra como, uno de los últimos y sin duda uno de los más destacados maestros renacentistas de todo el Perú. El retablo de La Merced abona por su justa fama.

Antes de concluir con esta parte, y en relación con la estadía de Gómez Hernández en Potosí, hay que anotar lo siguiente; en 1585, fecha en que Gómez Hernández y Andrés Hernández se hallaban evidentemente en Charcas, Capoche anota en su lista de mineros de Potosí<sup>32</sup> a un Andrés Hernández y un Juan Fernández (su hermano), que otras veces aparece bajo el nombre de Juan Gómez Hernández. La coincidencia del nombre de estos mineros, que aparecen muchas veces juntos, con el de los artistas que nos ocupan; la cercanía de las fechas, 1585 en Potosí y 1583 en La Plata, nos hace

En la lista de poseedores de pertenencias mineras en el Cerro de Potosí en la Veta Rica se lee:

	Indio Señalados	Indios Dados	Nombre	Varas	Honduras
fol. 7	8	4	Andrés Hemández	7	50est.
	10	7	Juan Gómez Hemández	7	190est.
	8	2	Juan Gómez Hemández	7, 1/2	140est.
fol. 7	13	4	Gómez Hemández	12, 1/2	175est.

Más abajo, en la relación entre los españoles que poseían ingenios para beneficiar la plata, en la ribera junto al Cerro Rico, se lee:

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Libro de Cuentas, Archivo Capitular Catedral, Sucre, año de 1602, s/n, s/f.

Para la tasación de las sillas del coro que ha hecho Cristóbal Hidalgo entallador...Nombra. por tasador por parte de esta Santa Iglesia a Joan Rodríguez de Meza carpintero residente en esta ciudad; Cristóbal de Hidalgo entallador... nombraban por tassador a francisco de Ortega o Gómez Hernández Galván maestro en el arte de escultura y carpintería.

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> LUIS CAPOCHE, Relación de Potosí (c. 1585), Mss inédito, Archivo de Indias, Sevilla. Debemos a la gentileza del Dr. Lewis Hanke, de la Universidad de Texas, el haber podido consultar una copia de dicho manuscrito. El Dr. Hanke publicará próximamente la Relación de Capoche.

fol. 35; Juan Femández y Andrés Fernández su hermano; ingenio de una caheza con diez mazos... Juan Gómez Fernández: ingenio de una caheza con diez mazos...

Por lo que se ve, como muchos otros artices, los Hemández o Fernández tentaron la fortuna en las minas de plata del Cerro de Potosí. De ahí su presencia en la Villa Imperial y en la próxima ciudad de La Plata; asimismo, sus ausencias de Lima, en donde debieron radicar.

pensar si no se trata de las mismas personas. Toribio de Alcaraz es un ejemplo bien conocido del artista trashumante que se hace minero<sup>33</sup>.

#### El retablo de Ancoraimes

En la década de 1580-1590 en la Audiencia de Charcas no se sentía más arte que aquel que directa o indirectamente provenía del humanismo y renacimiento italianos. Algunos maestros se establecieron en La Plata, no sin antes hacer un forzado alto en alguna ciudad del Collao. Los pueblos collas eran paso obligado en el camino que desde Lima o Cuzco baja a la ciudad de La Plata. Bitti mismo trabajó algunos años en esta región antes de ir a Chuquisaca; parece que allí hizo trabajos de escultura, aunque éstos no se hallan identificados, salvo una media talla de la Asunción, en Juli, y parte de un retablo en Acera, que Solía le atribuye<sup>34</sup>.

Hasta hoy, en la escultura del siglo XVI en Charcas, son más las noticias y los documentos que las obras, y las pocas que tenemos a mano no convencen; aun la de Galván, por lo atada que se halla a una técnica poco desenvuelva. Hidalgo, pese a que su sillería es obra bien característica del renacimiento, no puede dar con ella toda la representación de medio siglo de arte. Lo más convincente dentro de la escultura del siglo XVI en Bolivia es sin duda el retablo de Ancoraimes. Aunque modesto en sus proporciones, delata en su ejecución a un maestro de primera línea, que nos da en Charcas algún que es puramente arte, muy por encima de lo que es oficio, formalismo o servicio al culto divino. El caso es singular, sobre todo en una tierra donde la palabra artista es sinónimo de artesano; aquí, donde no se sabe dónde termina el oficio y comienza la aleación, donde no caben distingos entre dos categorías que se tocan y se confunden constantemente. El maestro de Acoraimes es por

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> HAROLD E. WHETHEY., *The problem of Toribio de Alcaraz*, Gazette des Beaux Arts, Nueva York, 1947, II, págs. 165-174.

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> MARTIN S. SORIA son, ver nota 3. Soria reproduce los retablos de la Asunción, de Juli y San Pedro, de Acora, en las figuras 24, 25 y 26. Indica que el primero puede ser obra de Bitti y que este maestro hizo partes del segundo, págs 57 y 58 de ob.cit.

sobre todo un artista, y un artista de creación genial. Ante su obra podemos pasar por alto los detalles del oficio y el tema mismo, pues sus figuras viven en ese extramundo creado por el manierismo, semidioses fuera de toda escala humana, con su proporción desmedidamente esbelta.

Ancoraimes es un pueblo ribereño del lago Titicaca, se halla a unos 160 kilómetro; de la ciudad de La Paz y está en la provincia Omasuyos, entre los pueblos de Achacachi y Carabuco. Su iglesia tiene estructura renacentista y portada de este mismo estilo, similar a la ya estudiada de Caquiaviri<sup>35</sup>; el pueblo está casi despoblado y la iglesia rara vez se abre al curioso viajero. Entre su riqueza se puede anotar este retablo, otro retablo, un púlpito del siglo XVIII y un magnífico frontal de plata.

El retablo renacentista de Ancoraimes no se encuentra en su colección original; hoy está contra uno de los muros laterales, pero parece que su destino primitivo era el altar mayor de este u otro templo. Aunque se halla más completo que el de la Merced, de Chuquisaca, esta también mutilado, pues su calle central nada conserva de la original, salvo el sagrario. La hornacina, hoy ocupada por una imagen de la Virgen, es del siglo XVII, y el Dios Padre que cubre el hueco restante corresponde al remate. Faltan los relieves del centro, las cuatro calles laterales nos dan un conjunto concebido con gran pureza; las calles extremas están resaltadas y el sagrario se alza sobre una planta de hemiexágono. El primer y segundo cuerpo son de orden jónico; el superior y las columnillas del sagrario son abalaustrados. El primer piso carece de friso en su estado actual, aunque se alza sobre un elegante plinto decorado con querubines; donde el arquitrabe retorna se ven unas cabezas, al parecer retratos; estas cabezas fueron seis, quedan cuatro completas, una mutilada y hay una ausente. En estos relieves es difícil apreciar la talla, pues están completamente repintados. Las columnas jónicas de los dos cuerpos tienen el fuste estriado en la parte alta y decorado su tercio inferior con

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> JOSÉ DE MESA y TERESA GISBERT, *La Iglesia de Caquíavíri*, Separata de la Revista Municipal de Arte y letras, Khana, vol. IV, n<sup>os</sup> 7 y 8, La Paz, 1955.

argollas y colgantes. Las columnas superiores, quizá por no ser las originales, no guardan buena proporción. Este es el esquema arquitectónico del retablo, sin duda lo menos importante de él, pues toda su belleza radica en los relieves de media talla que decoran los tableros (fig. 5).

Extraña la cuadricula en que se ha hecho el diseño y a la que se ve forzada toda la composición; no conocemos una solución parecida ni tratamiento igual, salvo en la obra mercedaria de los Hernández, que se parece notablemente al retablo de Ancoraimes. La forma poco común que se adopta en estos retablos nos hace ver una inevitable relación entre ellos. Los dos se inspiraron en una fuente común, o los Hernández conocían ya y el retablo de Ancoraimes, o a la inversa. Esto parece lo más probable, porque las analogías no sólo están en la composición, sino en muchísimos detalles. Basta comparar la reproducción de ambas piezas para ver en ellas una gran similitud.

En una de las ediciones del Vitruvio hay una composición que parece originar la de estos retablos; es la fachada de un edificio, la disposición de los órdenes y la distribución de las estatuas que se hace entre ellos, lo que puede haber servido de inspiración<sup>36</sup>.

Actualmente se conservan diecinueve tableros tallados: ocho en el sagrario, los cuatro evangelistas y los cuatro doctores; el Padre Eterno y, una serie de doce figuras, todas de igual tamaño y calidad, compuestas por ocho apóstoles y cuatro santos franciscanos. Conviene advertir que estas piezas no están en su sitio, pues han sido trasladadas en los traslados sufridos. Los cuatro santos franciscanos son: San Antonio de Padua, Santa Clara, San Buenaventura y un franciscano no identificado. Los ocho apóstoles son: San Pedro, San Felipe, San Bartolomé, Judas Tadeo, San Andrés, San Pablo, Santiago el Mayor y Mañas. En el cuerpo bajo se encuentran los cuatro últimos, que son los únicos que conservan el estofado original del fondo; nada hay que decir de las vesfiduras, que todas las figuras, sin excepción, conservan

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> MARCO VITRUBIO POLIÓN, I dieci libri de l'architetura, Venecia, 1567, págs. 253 y 254.

en su estado primitivo, no así las carnaciones, que han sido repintadas. Los cuatro apóstoles citados son de una asombrosa perfección, francamente manieristas e italianizantes, y sobrepasan en su canon las once Cabezas. Éste su alargamiento sólo tiene parangón con el Greco y Pamiegianino, y entre los escultores con Alonso Berruguete. La talla es a veces descuidada; el artista no presta ninguna atención a los pormenores y en algunos trozos el trabajo parece inconcluso pese al magnifico estofado que lo cubre. Los rostros responden a un ideal: pequeños y muy barbados, traslucen la emoción que los anima aún a través de la repintura. En general, los pies y las manos son muy grandes y están tratados con la misma importancia que los rostros.

Entre los apóstoles del cuerpo bajo es notoria la rotunda verticalidad que distingue a San Andrés y San Pablo (fig. 7). Sobre todo en este último, donde la misma espada marca este sentido. Los pliegues, aunque modelan las formas, caen cuan largo es el cuerpo. La barba del santo no se agita, como la de sus compañeros, con ese viento artificial tan del gusto manierista y que el maestro de Ancoraimes utiliza hábilmente en San Bartolomé y Dios Padre. Santiago y Matías, con estudiarla actitud, recogen sus vestiduras y cruzan los pies; las figuras, completamente inestables, en actitud de avanzar, se equilibran con el báculo y la lanza, respectivamente (figs. 8 y 10).

Los tres apóstoles del segundo cuerpo: San Pedro, San Felipe y San Bartolomé, están llenos de movimiento y recuerdan al apostolado del Parmegianino que inspiró a Goríbar<sup>37</sup>. Las vestiduras agitadas y al mismo tiempo teñidas, los pies cruzados Buscando una "manera" y las manos elegantemente colocadas, nos dan el estilo del maestro. San Pedro tiene patetismo en el rostro y la siniestra colocada teatralmente sobre el pecho; San Bartolomé no es menos expresivo con la cabellera flotante y el cuerpo tratado con un desmedido amor al desnudo, como puede verse aún a través de las

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> JOSÉ DE MESA y TERESA GISBERT, *Influencia de un grabado italiano en la obra de Goribar*, Archivo español de Arte, XXIV, 1951, págs. 13775, lám. I.

doradas vestiduras. El San Judas Tadeo, que es el único apóstol de la parte superior, no es menos bello que sus compañeros.

Los santos franciscanos son sin duda inferiores; pie forzado para el artista, tienen la traba de los hábitos y símbolos hagiográficos. El más expresivo es San Antonio, pese a tener la cara algo desfigurada por el repinte. El pequeño Niño, completamente desnudo, está tratado con una desenvoltura muy italiana. La actitud del santo es inusual y atractiva con todo el manierismo que implica.

Los cuatro evangelistas del sagrario, aun en sus reducidas dimensiones, son una obra maestra; están tratados con un descuido y abocetamiento que sólo se permiten maestros muy renombrados. Los cuatro están perfectamente compuestos, recogidos en si mismos como para confirmar la máxima de Miguel Ángel. Las piernas invariablemente cruzadas los caracterizan (fig. 4).

#### Discusión sobre la fecha y autor

Vista el retablo, tenemos que preguntamos por su fecha, su autor y su procedencia. Por su estilo, el retablo de Ancoraimes pertenece al último cuarto del siglo XVI; quizá se lo puede colocar en la década de 1580 a 1590; nos confirmamos en esta suposición al ver el retablo de La Merced (perfectamente documentado y fechado en 1583), que tiene una concepción idéntica al de Ancoraimes; su distribución en tres cuerpos, el orden Jónico que en él se utiliza, los frisos decorados con querubines y los paneles de media talla con apóstoles nos muestran la relación indudable que hay entre ambos.

Por los santos que ostenta el retablo de Ancoraimes parece provenir de una iglesia franciscana; hemos revisado las crónicas de esta orden y en ninguna de ellas se dice que Ancoraimes fuera parroquia de franciscanos ni que ninguna de las parroquias de Omasuyos les perteneciera en el tiempo en que se hizo el retablo ni después. Córdoba Salinas indica que en 1550 los

franciscanos fundaron doctrinas en Caquingoza, Callapa, Caquiaviri y Machaca, todas ellas en la región de Pacajes<sup>38</sup>. No sabemos cuándo las dejaron, pero es evidente que en 1589 los franciscanos ya no estaban en ellas<sup>39</sup>.

Como suponemos que el retablo pertenece a alguna iglesia franciscana y fué hecho entre 1580 y 1590, tenemos que pensar en que se sacó de una de las iglesias que tenía la orden entre estos años. Por lo expuesto, aves el retablo sólo puede provenir de Caquingom, Caquiaviri, Callapa, Machaca o de la ciudad de La Paz. No es probable que haya pertenecido a ninguno de los pueblos citados, pues la distancia entre ellos y Ancoraimes es considerable, más teniendo en cuenta que está el lago Titicaca por medio y que para llegar a Ancoraimes es necesario cruzarlo o darle la vuelta. Por ello creemos que no es desacertado pensar en que el actual retablo de Ancoraimes es el primer retablo franciscano de La Paz, comprado posteriormente por este pueblo. Este tipo de traslado era corriente; conocemos varios ejemplos. Más aún, el retablo de Ancoraimes parece ser el que en 1582 duraba el español Vargas para la iglesia de San Francisco, de La Paz<sup>40</sup>. Por no conocer el nombre completo del artifice y por lo común de su apellido no es posible identificarlo con otros maestros de nombre Vargas, sin el grave riesgo de confundirlo con un homónimo.

Por la fecha temprana del trabajo, parece que el autor del retablo no conocía la brillante escuela sevillana del bajo renacimiento que se crea en torno a Juan Bautista Vázquez; su arte proviene de Castilla, donde trabajan Alonso Berruguete y Gaspar de Becerra<sup>41</sup>. El retablo de Ancoraimes es la obra americana que más recuerda a Alonso Berruguete. Tiene figuras que por su

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> CÓRDOBA y SALINAS, DIEGO DE. O.F. M, Crónica de la Religiossima Provincia de los doze Apostoles del Peru, de la Orden de N.P.S. Francisco de la Regular Observancia, Lima, 1651, Washington, 1957, p. 151-152 pag. 169.

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> ANTONINE TIBESAR, O. F. M, Franciscan Beginnings in Colonial Perú, Washington, 1953, List of Franciscan Provinces and Convents and Doctrinas in Spanish South America in April, 1589..., págs. 109 a 126.

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> ALONSO RAMOS GAVILAN, *Historia de Capacabana*, Lima, 1621. El Padre Ramos copia una relación que hizo sobre el proceso de talla y dorado de la imagen el mismo Tito Yupanqui. Este artista da noticia de Vargas.

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> JOSÉ MARÍA AZCARATE, *Escultura del siglo XVI*, Ars. Hispaniae, Madrid, 1958; Alonso Berruguete, págs. 143-1553, Gaspar Becerra, págs. 168-173-174.

esbeltez, su inestabilidad y lo buscado de sus posturas parecen provenir del arte de este maestro.

Con las noticias que hoy tenemos no es posible atribuir en forma definitiva este retablo a ninguno de los maestros conocidos. Para la traza, tan semejante al retablo mercedario, se puede pensar quizá en Gómez Hernández Galván; no así la escultura, que de ninguna manera puede atribuirse ni a Gómez Hernández ni a Andrés Hernández, su colaborador. Es necesario pensar en otro escultor, alguno formado en Castilla que hubiera tenido ocasión de conocer en Toledo, Valladolid u otros centros las obras de Berruguete y sus discípulos.

Queda algo por añadir: el maestro de Ancoraimes trabajó en el Cuzco; allí hemos encontrado una obra de su mano. Es un tablero, al parecer perteneciente a un retablo, con le figura de un profeta. Es del Museo de Arte Colonial del Cuzco y se lo puede ver, lamentablemente repintado, sirviendo de puerta a un anuario (fíg. 9). Quizá hay que buscar en esa ciudad a nuestro escultor, donde florecia el manierismo importado por los italianos Bernardo Bitti y Pedro Santangel, de Florencia<sup>42</sup>.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> Con respecto a Pedro de Santángel: *Pedro Santangel wocierta para hacer dos esculturas*, 2-VI-1592; J. CORNEJO BOURONCLE, Revista del Archivo Histórico del Cuzco, 1954, págs. 55 y 56.

#### Conclusiones

- a) El retablo de Ancoraimes es el primitivo retablo de San Francisco, y de La Paz,
  - b) Ya estaba concluido en el año 1582.
- c) La duró un español de apellido Vargas ayudado por Francisco Tito Yupanqui.
  - d) La parte arquitectónica es atribuible a Gómez Hernández Galván,
- f) autor del retablo mayor de la Catedral de Lima (1580) y del retablo de La Merced, de Chuquisaca (1583). La parte escultórica ciertamente no pertenece a este maestro.
  - e) El maestro de Ancoraimes dejó obra en el Cuzco.
- f) El maestro de Ancoraimes es un escultor formado en Castilla y su arte deriva de la escuela de Alonso Berruguete.
- g) El retablo de Ancoraimes marca el triunfo del renacimiento en la escultura del Perú, así como la obra de Bitti lo hace en la pintura.

José De Mesa y Teresa Gisbert Universidad Mayor de San Andrés La paz, Bolivia



Fig. 1. — Gómez Hernández y Andrés Hernández, retablo de La Merced, Chuquisaca, 1583. Estado actual (foto Dr. Abela).



Fig. 2. — Gómez Hernández y Andrés Hernández, retablo de La Merced, Chuquisaca, 1583. Reconstrucción fotográfica de acuerdo al contrato (foto Dr. Abela).

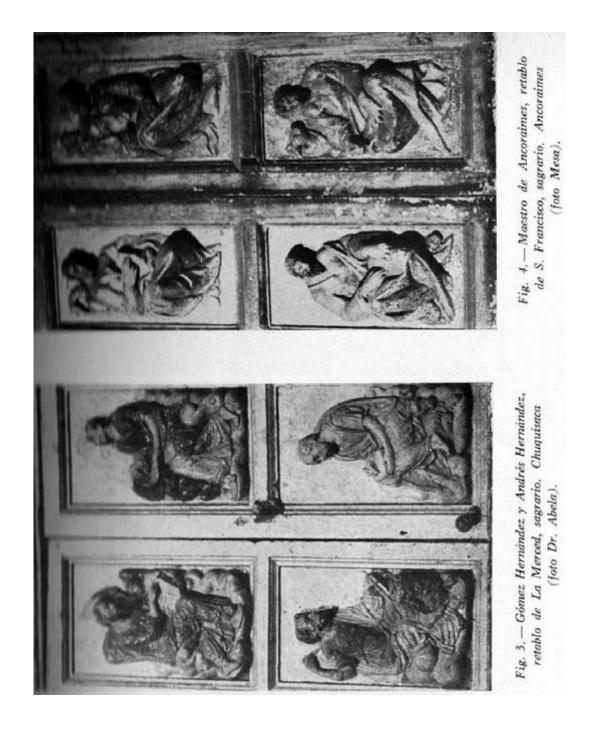




Fig. 6. — Gomez Hernández y Andrés Hernández, retablo de santos franciscanos, detalle del banco. S. Lázaro, Chuquisaca (1010 Dr. Abela).



Fig. 5.—Maestro de Ancoraimes, retablo de S. Francisco, 1582. Ancoraimes, Depto. de La Paz (foto Dr. Abela).



Fig. 8.—Maestro de Ancoraimes, S. Matias, retablo de S. Francisco. Ancoraimes (Joto Mesa)

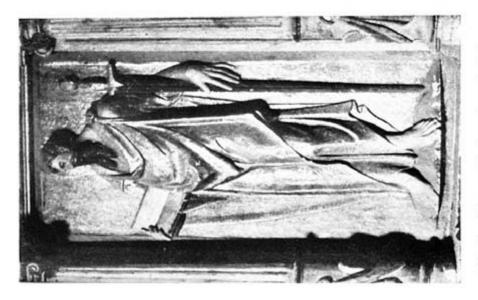


Fig. 7. — Maestro de Ancoraimes, S. Pablo, retablo de S. Francisco, Ancoraimes (foto Mesa).



Fig. 10.— Maestro de Ancoraimes. Santiago, retablo de S. Francisco. Ancoraimes (foto Mesa).



Fig. 9. — Maestro de Ancoraimes, Un Profeta, Museo de Arte Colonial, Cuzca (foto Mese).

#### APENDICE

CARTA DE CONCIERTO OTORGADA POR GÓMEZ HERNÁNDEZ GALVÁN Y ANDRÉS HERNÁNDEZ, ESCULTORES Y ENTALLADORES, PARA HACER UN RETABLO DE MADERA IMAGINERÍA DE MEDIA TALLA CON DESTINO A LA CAPILLA MAYOR DEL CONVENTO DE LA MERCED DE LA PLATA (GUNNAR MENDOZA L.,

Documentos para el estudio de la arquitectura y las artes a fines en la ciudad de La Plata, siglo XVI, INÉDITA)

En el nombre de Dios amén. Sepan cuantos esta carta vieren como nos Gómez Hernández de Galván y Andrés Hernández, escultores y entalladores residentes en la ciudad de La Plata del Perú, otorgamos y conocemos por esta presente carta que Somos convenidos y concertados con el muy reverendo padre fray Alonso de Anvia, comendador de la casa y convento de nuestra señora de la Merced de esta dicha ciudad de La Plata, y frailes conventuales del dicho monasterio en esta manera; que nos obligamos de hacer y que haremos un retablo de madera, la cual dicha madera para el dicha retablo nos ha de dar el padre comendador y convento para le hacer; el cual dicho retablo lo hemos de hacer conforme a un modelo de estampa que de nuestra mano hemos dado al dicho padre comendador y convento del dicho monasterio, que es de la traza y obra que hemos de hacer el dicho retablo de la manera y forma siguiente:

Primeramente hemos de ser obligados nos los dichos Gómez Hernández de Galván y Andrés Hernández de hacer el dicho retablo de media talla y con tres órdenes de imaginería, por manera que ha de haber seis órdenes en cada lado, que han de ser doce apartamientos, seis a cada cabo, y en medio de ellos han de quedar dos huecos: el uno de ellos en que este el santísimo sacramento y sagrario, y en el otro la imagen que tiene el dicho convento para la dicha casa; y encima de estos dos apartamientos del santísima sacramento y sagrario, el paso de cuando nuestra Señora dio la casulla a señor San Ilefonso; y en medio del sagrario y la imagen ha de haber San José con el niño Jesús y San Juan Bautista; el cual sagrario y caja del santísima sacramento hemos de hacer que vuele fuera de los pedestales un dedo, y con dos puertas con cuatro figuras de cuatro evangelistas; y si así no hubiere lugar de hacer sus columnas por defecto de sacar la caja del santísimo sacramento, la hemos de meter hacia adentro [folio 385] tanto lugar cuanto baste para que podamos poner en él dos columnas, una de un cabo y otra de otro, que hagan forma con su friso alto y bajo.

Ítem es condición que hemos de hacer una caja redonda con una y una reprisa al pie, en que ha de estar la imagen de nuestra señora de la Merced que [el dicho convento] da y pone para la obra del retablo sin que nosotros la hayamos de hacer ni estar obligados a ella, por darla el dicho convento.

Ítem es condición que a los lados del sagrario e imagen han de venir de cada lado dos calles de tres cuerpos, los cuales se dividirán el uno del otro con sus frisos, cornisas y arquitrabes y han de tener las figuras, cada cuadro y tablero, siguientes:

Primeramente en los cuatro cuadros primeros de arriba hemos de poner los cuatro profetas mayores. Ítem hemos de poner en el cuadro del medio, que se entiende cuatro cuadros, cuatro apóstoles: San Pedro y San Pablo y San Andrés y Santiago. Ítem hemos de poner en el dicho retablo en el cuadro más bajo los cuatro doctores de la iglesia. Ítem hemos de poner en el dicho retablo

en el pedestal seis frailes de la orden de nuestra señora de la Merced, y entre pedestal y pedestal hemos de poner cuatro santos que son San Joaquín y Santa Ana y Santa Bárbara y Santa Lucia. Ítem hemos de poner por remate y fin de dicho retablo un Cristo crucificado de bulto y a los lados del Cristo: a un lado Nuestra Señora y a la otra parte San Juan, y al pie de la cruz del Cristo su Calvario. Ítem hemos de poner a los lados del dicho retablo: arriba dos escudos, cada uno a su lado, de la orden de nuestra Señora de la Mercedes; y en lo que toca a las hemos de ser obligados e lo labrar conforme a la labor y muestra del modelo de la dicha obra que para ellos hemos dado firmado de nuestros nombres y del padre ecomendador al dicho convento.

Ítem es condición que nos los susodichos Gómez Hernández de Galván y Andrés Hernández hemos de ser obligados [folio 385 vuelta] a hacer el dicho retablo con las figuras y demás de suso declarado, del anchor y largos que Juan Vallejo, maestro que hace la dicho capilla en que hemos de asentar el dicho retablo, nos diere juntamente con el padre comendador de la casa, por manera que ha de ser el anchor y largor que como dicho es nos diere, y en el lo no hemos de poner excusa alguna más de hacerlo a voluntad de los susodichos y conforme al lugar que para ello nos dieren, de suerte que quede en perfección acabada conforme a la capilla nos dieren y hubiere lugar.

Ítem es condición que para hacer el dicho retablo de suso declarado el dicho padre comendado y convento del dicho monasterio de nuestra señora de las Mercedes han de ser obligados a nos dar toda la madera que le pidiéramos y fuere necesaria para dicha obra, puesta en esta ciudad, sin que sea a nuestro cargo el traerla, en la casa que tuviéramos para hacer la dicha obra según dicho es.

Îtem es condición que hemos de comenzar, mediante el favor del señor Jesucristo, a hacer el dicho retablo a los seis días del mes de mayo de este presente año de ochenta y tres. Y si pasado el día dicho no se nos hubiera dado madera para comenzar a hacer el dicho retablo, que en tal caso, pasado

el dicho monasterio, frailes y convento todo el tiempo que nos los diere en esta ciudad, cada uno de nosotros con cuatro pesos ensayados a su costa.

Ítem es condición que hemos de ser obligados a acabar el dicho retablo y poner en toda perfección, desde el dicho día seis de mayo de este año que la hemos de comenzar, para en fin del mes de diciembre de este presente año de ochenta y tres, y de asentarlo a nuestra costa en la capilla mayor del dicho monasterio para donde hacemos el dicho retablo.

Ítem es condición que nos los susodichos, después de haber comenzado la dicha obra, no hemos de alzar mano de ella hasta que realmente la hayamos acabado, por manera que nos obligamos a da acabado el dicho retablo en fin del mes [folio 386] de diciembre de este presente año de ochenta y tres, so pena que si así no lo hiciésemos y cumpliéremos por el mismo caso que para el dicho tiempo no lo hubiésemos acabado, caigamos en pena de quinientos pesos ensayados ambos a dos, por los cuales nos puedan ejecutar, los cuales desde luego tenemos por bien se descuenten del precio principal que se nos ha de dar por la dicha obra, porque desde luego tenemos por bien de que se nos ejecute la dicha pena, y nos la tenemos por bien de que sea para la obra de nuestra señora del dicho convento.

Ítem es condición que nos los susodichos hemos de haber cumplido dicha postura y acabado el dicho retablo en el dicho tiempo y si no se ejecutados en la dicha pena en la condición antes de esta, como no sea que nos acaeciera caso fortuito de enfermedad grave u otra desgracia y caso fortuito que nos suceda, que en tal caso cualquiera de los dos a quien lo susodicho acaeciere no se pueda ejecutar la dicha pena, y el que quedare persevere en la dicha obra hasta acabarla, cada uno en su arte; y por el que faltare, si hubiere alguna en la villa de Potosí, se pueda buscar, por manera que la dicha obra se acabe; y no habiendo ninguno de los dichos casos hemos de ser obligado a cumplir lo que dicho es y se ejecuten las dichas penas en nuestras personas no lo cumpliendo.

Ítem es condición que por razón de hacer el dicho retablo de la forma y manera que de suso va declarado se nos ha de pagar por el dicho monasterio y padre comendador y conventuales de él tres mil y seiscientos pesos corrientes de a ocho reales el peso, los cuales se nos han de pagar pagadas en tres tercios de aquí a fin del dicho mes de diciembre del dicho año de ochenta y tres que hemos de ser obligados a acabar la dicha obra: la primera pago para el San Juan primero que viene, y la segunda paga demediada la obra, y la postrera y última paga de la restante al cumplimiento de los dichos tres mil y setecientos pesos corrientes, acabada la obra del dicho retablo y asentándolo. Y si al tiempo que se acabare el dicho retablo no estuviere acabada la capilla mayor, se entienda haber cumplido con asentarlo en cualquier otra parte que él [folio 386 vuelta] comendador que es o fuere del dicho monasterio de nuestra señora de las Mercedes señalare, y sin esto sea visto haber cumplido para acabamos de pagar la dicha obra.

Îtem es condición que para que lo aquí contenido haya cumplido efecto de manera que la dicha obra se acabe, nos los sobredichos Gómez Hernández de Galván y Andrés Hernández hemos de dar un fiador para que lo cumpliremos lo aquí contenido conforme y a las dichas condiciones, para que no lo cumpliendo nos puedan ejecutar en la pena de suso referida, Y asimismo el dicho padre comendador y frailes conventuales del dicho monasterio han de ser obligados a darnos fiador de que se cumplirá conforme a las dichas condiciones y se nos pagará la dicha obra por sus tercios como va declarado habiéndola acabado y asentado.

Con las cuales dichas condiciones y cada una de ellas nos los dichos Gómez Hernández Galván y Andrés Hernández tomamos a hacer el dicho retablo y nos obligamos, que si al dicho tiempo que se va declarado no hiciéramos y cumpliéramos lo susodicho, que en tal caso para ello damos poder cumplido al dicho convenio, de la sustancia que de derecho en tal caso se requiere, para que a nuestra costa puedan concertar la dicha obra o la parte que de ella dejaremos de acabar, con la persona o personas peritas en el dicho arte y oficio, por el precio y precios de pesos de oro de contado o fiado que les pareciere, y por el más precio en que la concertaren del que de suso va declarado, aunque sea excesivo, nos puedan por ello ejecutar y ejecuten como por deuda liquida y conocida, y nos los sobredichos seamos obligados y nos obligamos a lo pagar con las costas y daños que en razón de ello se siguieran y recrecieren, en lo cual sean [folio 387] creídos por solo su juramento sin otra más prueba ni averiguación alguna, además de caer e incurrir en la dicha pena de los dicho; quinientos pesos de pena para la obra de la dicha casa conforme va declarado en las condiciones de esta escritura, por los cuales nos puedan luego ejecutar sobre ello; la cual abra acabaremos con la mayor curiosidad que se pudiere y nuestra habilidad alcanzare, de forma que vaya bien acabada, de las proporciones y formas que cada cosa tiene conforme al dicho modelo y por él va declarado, y para que mejor lo guardaremos y cumpliéramos damos por nuestro fiador juntamente con nosotros a Juan Vallejo, vecino de esta dicha ciudad, y yo el dicho Juan Vallejo, que presente soy a lo qué dicho es, me constituyo por tal y juntamente con los dichos Gómez Hernández Galván y Andrés Hernández y de mancomún a voz de uno y cada uno de nos por si insolidum y por el todo, renunciando como expresamente renunciamos las leves de duo.

rex debendi y la autentica ita de fide jusoribus y el beneficio de la división y remedio de la exclusión y la epístola del debo Adriano y las leyes de las expensas y mancomunidad como en ellas y en cada una de ellas se contiene nos obliga que los dichos Gómez Hernández Galván y Andrés Hernández escultores harán y cumplirán todo lo que dicho es y por esta escritura y condiciones de ella están obligados a hacer llanamente y sin pleito alguno haciendo como para ello que hacen de causa y negocio ajenos suyo propio sin que sea necesario hacer ni que se haga diligencia ni excursión, ni

convencimiento alguno de fuero ni de derecho contra ninguno de los susodichos por la dicha escritura están obligados, y quiere que las condiciones de ella le liguen y obliguen y paren tanto perjuicio como si él fuera el principal y obligado a ello, y para ello obligo mi persona y bienes habidos y por haber.

Y yo el dicho fray Alonso de Anvía, comendador de le dicha casa y convento [folio 387 vuelta] de nuestra señora de las Mercedes de esta ciudad, y fray Diego de Avila, y fray José de Santa María, y fray Gonzalo de Cervera, frailes profesos conventuales del dicho monasterio, estando juntos en nuestro capitulo campaña tañida según que lo habemos de uso y costumbres para tratar y conferir lo que en semejante caso conviene, y como ciertos y sabedores que somos de lo contenido en esta escritura, otorgamos y conocemos que aceptamos y recibimos en nuestro favor como en ella se contiene, y nos obligamos y obligamos los bienes y rentas de este dicho convento de que al tiempo convenido en les condiciones de esta escritura daremos y entregaremos a los dichos Gómez Hernández Galván y Andrés Hernández toda la madera que fuere necesaria para el dicho retablo, y si para el tiempo que ha de comenzar dicha obra no diéremos la dicha madera puesta en la parte y lugar que en esta ciudad los susodichos la hubieren de hacer, nos obligamos de os dar y pagar cada un día de los que más tardare en daros el dicho recado para la dicha obra los dichos cuatro pesos de plata ensayada y marcada a cada uno, esto demás y allende de los dichos tres mil pesos y setecientos pesos corrientes de la dicha plata por razón de la dicha obra, los cuales vos hemos de dar y pagar conforme a la condición de esta escritura por sus tercos: el primer tercio por el mes de junio para el día de San Juan primero que viene, y el segundo tercio demediada la dicha obra, y el ultimo y postrer tercio de la dicha cantidad de los dichos tres mil y setecientos pesos corrientes acabada la dicha obra y habiéndola asentado en la dicha [folio 388] capilla mayor para donde la hacen, o no estando acabada la dicha capilla mayor habiéndola asentado en otra cualquiera parte que por el comendador del dicho

monasterio fuere señalada, con lo cual habrán cumplido, y pagaremos la dicha cantidad de pesos de oro, porque aquel día damos por cumplido el dicho plazo postrero de esta escritura, una paga sucesiva en pos de otra so pene del doble y costas de cada paga. Y no os quitaremos la dicha obra por ninguna causa que para ello tengamos so pena que si os la quitaremos seamos obligados y nos obligamos al dicho convento a os pagar lo susodicho como si realmente hubiera cumplido con lo contenido en esta escritura. Y para que estéis ciertos y seguros que a los plazos que ven declaradas nos serán dados y pagados los dichos tres mil y setecientos pesos de plata corriente vos damos por nuestro fiador en la dicha razón a Rodrigo Carmona, vecino de esta dicha ciudad, el cual estando presente se constituyó por tal. Y vo el dicho Rodrigo Carmona juntamente con el dicho padre conmendador y frailes y conventuales del dicho monasterio y de mancomún y de voz de uno y cada une de ellos por si insolidum y por el todo, renunciando como expresamente renunciamos las leyes de duobus rex debendi y le auténtica presente hoc ita de fide jusoribus y el beneficio de la división y remedio de la excursión y le epístola del debo Adriano y las leyes de las expensas y mancomunidad como en ellas y en cada una de ellas se contiene, me obligo que el dicho monasterio, frailes y convento de nuestra señora de les Mercedes de esta dicha ciudad harán y cumplirán todo lo que de suso por esta escritura están obligados, y que a los tiempos y plazas darán y pagarán a las dichos Gómez Hernández Galván y Andrés Hernández [folio 388 vuelta] escultores, los dichos tres mil seiscientos pesos de la dicha plata corriente llanamente y sin pleito alguno, haciendo como para ello hago de deuda, causa y negocio ajeno propio mío, sin que sea necesario hacer ni que se haga diligencia ni excursión ni convencimiento alguno de fuero ni de derecha contra el dicho monasterio ni sus bienes ni rentas ni otra persona alguna.

Y todos, principales y fiadores, para el cumplimiento y paga de lo susodicho obligamos nuestras personas y bienes y los bienes y rentas del dicho monasterio, espirituales y temporales, habidos y por haber [siguen las cláusulas de etilo]. Que fue hecha y otorgada en la ciudad de La Plata a veinte y siete días del mes de abril de mil y quinientos y ochenta y tres años, siendo testigos Antonio Corzo y Pedro de Castro y Fernando Rodríguez, estantes en esta corte, y los otorgantes, que yo el escribano doy fe que conozco, lo firmaron de sus nombres en este registro. '

Fray Alonso de Anvia [rúbrica]

Fray Gonzalo de Cervera [rúbrica]

Fray José de Santa Ana [rúbrica]

Fray Diego Dávila Villavicencío [rúbrica]

Fray Lázaro Díaz [rúbrica]

Rodrigo Carmona [rúbrica]

Gómez Hernández Galván [rúbrica]

Andrés Hernández [rúbrica]

Juan de Vallejo [rúbrica]

Ante mí:

Diego Rodríguez Franco [rúbrica]

Escribano de Su Majestad.

(Archivo Nacional de Bolivia, Registros de escrituras públicas, García Torrico, año 1583, f. 384- v. y ss.).

Sumidado por el ímpetu de los vientos de invierno y las repentinas y temibles tempestades de verano, apoyada sobre la falda occidental de la serranía homónima, se recoge en torno a su iglesia el antiguo pueblo de Cochinoca, en plena puna jujeña y a 3.600 metros sobre el nivel del mar.

Imposible resulta rastrear los orígenes de esta población. Villorrio indígena anterior al tiempo de la conquista evangelizadora del siglo XVI, su nombre de origen quichua significaría según refieren algunos pobladores antiguos, "oro mío" y su forma actual no sería más que una deformación de "Coriñoca". Parece sin embargo más exacto derivar el nombre de "Cochinoca", poza, ciénaga o laguna mía. Aunque los ríos de la región son por lo general auríferos, violenta demasiado la fonética el cambio de "cocha" o "cochi" en "cori". Antes existía algo más al sur del pueblo, por Tinate, una laguna bastante grande; y a unos cincuenta kilómetros de Cochinoca, también hacia el sur, se extiende la gran laguna de Guayatayoc. La terminación "ñoca" es usada por los más antiguos cronistas que conocieron aquella región, como Fray Reginaldo de Lizarraga O. P, hacia el 1589¹.

Es muy probable que por Cochinoca hayan pasado las primeras expediciones hacia Chile y el Tucumán, procedentes del Alto Peru, siguiendo el llamado "camino del Inca" desde Potosí, por el altiplano punoso, como y las de Diego de Almagro, en el año 1535, Diego de Rojas en 1543 y Juan Núñez del Prado por el 1550. El primero iba acompañado por dos capellanas

121

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Descripción breve de toda la tierra del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile, libro II, cap. LXII. Publicado en la colección de la Biblioteca Argentina, nº 14, Bs, As., 1928.

mercedarios, fr. Antonio de Solís y fr. Antonio de Almansa<sup>2</sup>, que pasaron a Chile.

Del Prado llevaba consigo a fr. Gaspar de Carabajal y fr. Alonso Trueno, padres dominicos de la Provincia de San Juan Bautista del Perú, ambos del floreciente Convento del Rosario de Lima<sup>3</sup>. Pronto los dominicos evangelizaron la vecina zona de Tarija, adonde llegó el Padre Francisco Sedeño O. P., del Convento de Chuquisaca, en compañía del mismo fundador de Tarija, Luis de Fuentes, en el año 1575, y estableció allí un convento cabecera y base de misión. Mientras, Felipe II, por Real Cédula del 29 de agosto de 1563, creaba la Gobernación del Tucumán, y siete años más tarde el Papa S. Pío V, la diócesis del Tucumán, que comprendía en su territorio la región de Tarija<sup>4</sup>.

Narran del primer Obispo que efectivamente ocupó la sede del Tucumán, fr. Francisco de Victoria O. P., que recorrió toda la diócesis, y por tanto debió conocer esta población, máxime en su viaje de Santiago del Estero a Lima para el tercer Concilio de Lima en 1583. Pero quien ciertamente pasó por Cochinoca fué fr. Reginaldo de Lizánaga, primer Provincial de la flamante Provincia dominicana de San Lorenzo Mártir, de Chile (1588), cuya jurisdicción se extendió sobre el Tucumán, a donde, según nos dice: fui siendo provincial de aquella provincia y de la de Chile, que por dar orden en ciertos frailes nuestros que allí estaban me fué forzoso desde la ciudad de Lima tomar este camino por tierra. Empero al presente, después que la provincia de Omaguaca, que confina con los Chichas... se ha reducido y admitido sacerdotes, vase por un camino más poblado, donde hay tambos a

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Según el P. fr. Eudoxio de Palacio O.M.; ver La primera expedición desaubridom y evangelizadora de Tucumán, publicado en Trabajos del Instituto de Estudios Históricos de Tucumán, vol I, Tucumán (1936), pp. 299-312.
<sup>3</sup> A los cincuenta años de su fundación, contaba el Convenio del Rosario de Lima con ciento treinta religiosos. Dice de él fr. Reginaldo: Celébrense en esta casa los oficios divinos, de día y de noche, con tanto concierto como en el más religioso de la Orden.

Los estudios con todo el rigor posible (Ibíd., lib, I, cap. XXXI). En este lapso fueron sacados del mismo Convento siete religiosos para Obispos: fr. Tomás de San Martín O. P., primer Obispo de la ciudad de La Plata (Charcas); fr. Domingo de S. Tomás O. P, para la misma diócesis; fr. Alonso de la Cerda O. P., primer Obispo de Puerto de Caballos y luego de Charcas; fr. Alonso Guerra O.P., Obispo del Rio de La Plata con sede en Asuncion; trasladado luego a Yucatán, Méjico; fr. Francisco de Victoria O.P.., primer Obispo efectivo del Tucumán; fr. Antonio de Ervías O. P, Obispo de Cartagena; y el mismo fray Reginaldo de Lizárraga O. P; Obispo de la Imperial (Santiago de Chile) y luego Asunción. Véase el cap. XXXII del libro I de la obra citada.

4 Por la Bula Super spetula militantes Ecdesiae del 14 de mayo de 1570.

sus jornadas' y en algunos servicios<sup>6</sup>. Añade más adelante: En todo el camino no vicosa digna de ser escrita, si no es, a tres o cuatro jornadas de Talina, unas salinas en despoblado, las más famosas que creo hay en el mundo, es un valle que debe tener más de tres leguas de ancho, y de largo, según me informé, más de quince, la sal más blanca que la nieve, de la cual se aprovechan los indios Casavindos y Cochinocas y los de la provincia de Omaguaca, de lejos, con la reverberación del sol, no parece sino río, y a los que no la han visto espanta, pensando han de pasar un río tan ancho, llegados, admira ver tanta sal; los que iban por aquél camino a Salta, llevaban alguna, por ser aquél provincia falta della. También apunta que pasando por esta provincia... hallé seis o siete religiosos, divididos en doctrinas<sup>9</sup> y a quienes lleva luego a Chile. Es probable que alguno de ellos estuviera en Cochinoca, pues a fines del siglo XVI (por 1596) ésta formaba una sola doctrina con Casabindo, cuyo doctrinero se encargaba de catequizar además indios omaguacas. Don Cristóbal de Sanabria determinó formar pueblo de españoles en Casabindo y Cochinoca en 1602, y su hijo, recién treinta años más tarde propicia que los jesuitas se hagan cargo de la atención espiritual de esas poblaciones<sup>10</sup>. En el año 1603, era ya una vicaria a cargo de un señor P. Melchor Martín<sup>11</sup>.

La primitiva capilla de Cochinoca, quizá un simple rancho de adobe, fué reemplazada a fines del siglo XVI, por una imponente construcción puesta bajo la advocación del Rosario (probablemente titular de la capilla). En la iglesia actual, edificada en parte sobre los cimientos de la del siglo XVI, a principios del presente siglo, se conserva en el muro del lado del Evangelio un cuadro en que aparecen los encomenderos donantes orando a la Virgen del

\_

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Cerca de Cochinoca, a unos veinte kilómetros hacia el sur, existe aún hoy el caserío de Tambillos.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Descripción, etc, lib. II, cap. LXII . Talina se halla a unos 25km. De la frontera argentina en la provincia de Chichas, dpto. Potosí, Bolivia, y el norte justo de Cochinoca. Probablemente lo de los servicios se refiere no sólo a los de posada y cabalgadura sino a la atención espiritual o doctrinas para las naturales.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Se trata de las Salinas Grandes que se encuentran en el límite actual del departamento de Cochinoca con el de Tumbaya.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Descripción, etc, I.c.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Descripción, etc., lib. II, cap. LXII

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Puede verse al respecto el artículo de CARLOS LUQUE COLOMBRES, Notas a un documento sobre la encomienda de Casavindo y Cochínoca, en Historia, 5, 1956, pag. 145.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Archivo de Tribunales de Jujuy, Prot. N° 38.

<sup>\*</sup> En el n° 10 de estos ANALES se publicó cuadro, ubicándolo erróneamente en Yavi. Nota de la Dirección.

Rosario\* que lleva la siguiente inscripción (abreviada): El Maestro del Campo Don Juan Joseph Campero de Herrera, Cavallero de la Orden de Calatrava y su esposa Doña Juana Clemencia de Obando, encomenderos de este pueblo, costearon la mayor parte desta iglesia i retablo i puso la primera piedra el año de 1682 junto con el Vicario Antonio de Godoy, su Cura, i se acabó el año de 1693, siendo Cura i Vicario el Bachiller Domingo Viera de la Mota, Comisario de la Santa Cruzada<sup>12</sup>.

Estrecho parentesco liga a esta iglesia con la contemporánea de Yavi, levantada por los mismos encomenderos a La Virgen del Rosario, según inscripción existente en una cabriada maestra, del lado que mira hacia el altar mayor<sup>13</sup> y con la de Casabindo, acabada antes del 1701<sup>14</sup> y hasta con la capilla de los Uquías, edificada en su forma actual bajo el mismo curato del Bachiller Domingo Viera (o Vieyra) de la Mota en 1691, en honor de la Sta. Cruz y de San Francisco de Paula, ocupada luego por los jesuitas<sup>15</sup>. En efecto, las imágenes en pasta, de tamaño natural, de San José y de San Juan Bautista de Yavi y Cochinoca parecen indicar al mismo artífice. Además, cuadros que representan a los ángeles como milicia celestial ataviados a la usanza española, como guerreros en uniformes de gala, provistos de espadas, arcabuces, tambores y clarines, se hallan igualmente, pero en tamaño más reducido en la

\_

<sup>12</sup> El licenciado Antonio de Godoy em Cum de Omaguaca; Domingo Viera de la Mota figum como Cura de S. S. de Jujuy desde el 8 de marzo de 1686, y en el año1687, como sucesor del Dr. Antonio Viera de la Mota, que lo fué de Pedro Ortiz de Zarate, cuya firma aparece en el Libro de entierros con fecha 17 de octubre de 1682. Archivos del Obispado de Jujuy. Datos verificados por gentileza del Dr. Teófilo Sánchez de Bustamante.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Allí, y además en el dintel de Yavi, se lee: Año de 1690. La iglesia de Yavi fue primero capilla particular de la Estancia de S. Francisco de Yavi del Maestro de Campo Juan José de Campero y Herrera. El Obispo de Tucumán, fr. Nicolás de Ulloa O.S.A., por auto del 4 de noviembre de 1679, concede que dicha capilla pase a condición de viceparroquia, y de modo que entienda en ella de españoles el Cura de Jujuy, Pedro O. de Zárate, y de naturales el licenciado Antonio de Godoy, Cura de Omaguaca.

Firman el auto como testigos el Licenciado Bernardino Mallea Eguiguen, Pbro.; el Padre Predicador fr. Juan De Esquivel y el Bachiller Dn. Nicolás de Estrada, Pbro.

Cuando le fué leído el auto al Maestro de Campo J. J. de Campero actuaron como testigos del mismo P. Predicador fr. Juan de Esquively Joseph de Ulloa.

A esta concesión debió seguir el arreglo de la iglesia, que acabo en la que ostenta la fecha de 1690.

El Obispo del Tucumán, fr. Manuel de Mercadillo O.P., con fecha 3 de agosto de 1699, confirma el auto del Obispo Ulloa; firma como secretario fra. Juan Fco. Martínez, notario público y de visita. Todo en un expediente suelto del Archivo del Obispado de Jujuy.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Una de las campanas de esta monumental iglesia, frente a la dedicada Santísima Trinidad, lleva la inscripción del donante, Balthasar Quipildor, y la fecha, año de 1701.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Se afirma que allí falleció y fué sepultado el P. Pedro Lozano S.J., en 1753.

iglesia de Uquía, algo más toscos y con leyendas que indican su nombre; todos distribuidos, en ambas iglesias, sobre los muros laterales del templo.

De la antigua iglesia del Rosario de Cochinoca sólo quedan las ruinas de una gran torre cuadrada, de unos seis metros de lado. La imagen del Rosario se halla dentro de la iglesia actual (que se llama, lo mismo que la Parroquia, no se sabe por qué razón, de la Candelaria)<sup>16</sup>, puesta sobre el lado del Evangelio del Altar Mayor. Del otro lado, hay una imagen también antigua de la Purisima. El retablo, que llena todo el fondo de la iglesia hasta el techo, lleva un tabernáculo con un templete superior. Sobre el tabernáculo un hermoso crucifijo de unos ochenta centímetros, desde la base. A los lados, nichos con las imágenes de San José y San Juan Bautista, y en la parte superior tres cuadros renacentistas: el del centro representa la Crucifixión; el del lado del Evangelio la Coronación de espinas; el del lado de la Epístola, a San Cristóbal<sup>17</sup>.

Sobre las puertas de la sacristía y contra-sacristía, respectivamente, existen dos óleos antiguos de Santo Domingo<sup>18</sup> y de Santa Rosa de Lima. El ornamento principal de las paredes de la nave son los cuadros al óleo; a partir del altar y del lado del Evangelio, encontramos un cuadro de La Virgen del

-

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> San Cristóbal se halla pintado igualmente en el ángulo superior del retablo del altar mayor de Yavi, pero simétricamente del otro lado se encuentra un óleo de S. Domingo con el estandarte de su Orden.

<sup>17</sup> Quizá el cambio se haya debido al auge de la devoción a la Virgen de la Purificación o Candelaria bajo su advocación de Copacabana, venida desde las orillas del Chucuito o Titicaca (Titicaca llama Lizárraga a una isla y Chucuito al Alto Perú. De ella nos dice Lilárraga: Para deshaær este adoratorio [de la isla Tiquicaca], que llamaron guacas, fue acertadísimo saær los indios de aquella isla y poblarlos en la tierra firme, a lengua cuasi del agua, en un ærro no alto, llamado así copacavana. Este pueblo tenía a su cargo a un clérigo gran lengua de la Aymará y de la Quichua... llamado bachiller Montoro: la iglesia es buena; hicieron la religiosos nuestros, porque este pueblo y otro que dista deste una breve legua, llamado Yunguyo, se incorporaron cuanto a la doctrina, con la provincia de Chucuito [confiada a los dominios]. El buen clérigo mando hacer a un indio una imagen de vuelto, que coloco en la iglesia, al lado de la Epístola, en un altar, por si, institutora de la Purificación; yo la he visto tres o cuatro veces... Fue Nuestro Señor servido, para confusión del demonio y para alumbrar a estos miserables, que cerca de aquel lugar donde con tata reverencia el demonio era adorado, allí se hiciesen muchos milagros por Nuestra Señora... No creo hay ciudad, en lo que he visto de la de Los Reyes [Lima] y Potosí, donde no haya Capilla de Nuestra Señora de Copacavana, y en pueblos de indios hay no pocos de esta advocación, y en algunos se dice se han hecho milagros. (Descripción, lib. I, cap86).

Es aun celebre la peregrinación anual de la Virgen de Copacabana de Punta Corral (dpto... Tumbaya), que baja a Tilcara y a la que concurren millares de devotos.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Lleva el estandarte, como en Yavi y en otro cuadro similar existente en la casa parroquial de Humahuaca y antes en la iglesia. Allí hay también un cuadro d S. Rosa que hace juego con el de S. Domingo, pero entre todos ellos, ninguno es réplica del otro. Los santos dominicos están representados con el rosario suspendido en el cuello, como se usaba en la provincia de Andalucía (Betica), de la que lo heredaron las Provincias de sudamericanas dependientes de su formación de la Provincia Betica (como los obispados, originariamente, del arzobispado de Sevilla).

Rosado (la Virgen y el Niño llevan en sus coronas penachos de suri o avestruz; los que hay en la Puna); luego otro cuadro de la Virgen del Rosario con Santo Domingo y San Francisco; más allá el cuadro grande de los donantes. Enfrente, siguiendo el mismo orden, aparecen el cuadro de la Purisima y en la actual capilla del Calvario, las imágenes de la Virgen de la Candelaria, considerada ahora patrona de la Parroquia; más abajo, un cuadro de las llagas de S. Francisco.

Frente a la iglesia mayor, sobre una colina situada a unos trescientos metros, se levanta la capilla de Santa Bárbara, que data de 1764, y que acaba de ser restaurada por obra de los vecinos del pueblo<sup>19</sup>.

Hoy, todo esto tiene el aspecto de una antigua y venerable reliquia rodeada de ruinas espectrales. El pueblo es apenas un caserío de piedra y de adobe, en gran parte abandonado, que habitan escasamente media docena de familias durante el año. Un Hogar-escuela pone una nota de vida durante los meses de clase, con los noventa niños que alberga, reunidos de los campos vecinos. El paulatino disminuir de la villa se debe a varios motivos. Narran los viejos del lugar, que fué asediada varias veces por los "cuicos" (no aciertan a identificar más a esas bandas que pillaban e incendiaban los templos)<sup>20</sup>; luego devastada por la epidemia de la "membrana" (difteria) a fines del siglo pasado<sup>21</sup>; y por fin, el resto absorbido casi todo por la vecina Abra Pampa (fundada en 1883 con el nombre de Siberia Argentina), por donde corre la línea férrea.

La mayor parte de las casas de Cochinoca pertenecen a pastores que permanecen dispersos por los campos con sus majadas y en los puestos, durante la mayor parte del año y caen al pueblo solo para las Solemnidades.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Afirman que Cochinoca llego a tener cuatro o cinco iglesias, incluyendo la capilla S. Roque (del cementerio), cuyos cimientos pueden apreciarse aún. Una buena fotografía aérea quizá ayudara a encontrar la planta antigua de la villa.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Ningún documento escrito puede hallarse en los archivos parroquiales anterior al año 1773. Tradiciones populares sostienen que por temor de los asaltos de los "cuicos" y de "Felipe Varela" fueron enternados los libros y vasos sagrados.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Detrás del cementerio actual hay otro enterratorio, donde fueron sepultados apresuradamente los muertos por la epidemia; no se tiene noticia de otra similar en la Puna.

Despierta entonces Cochinoca, sus campanas anuncian que aún vive la fe de su pueblo y lo congrega. Las vísperas y rosarios, las Misas cantadas, las coloridas procesiones de "misa chico" con santitos antiguos traídos desde leguas a pie, hacen resucitar al menos un tenue reflejo de lo que fuera la festiva Cochinoca señorial de antaño.

Pero una sombra se agiganta sobre la vida sencilla y sufrida de sus pobladores: el acrecentamiento de la plaga inmemorial del alcoholismo.<sup>22</sup>

Las consabidas "machas" ya no son producidas tanto por la chicha o el vino, sino por el alcohol puro, "el pechito colorado" como le llaman por el color de la etiqueta, que corre cada vez más por la puna sin control alguno (mientras se controla minuciosamente la coca que es mucho menos perjudicial). Según declaran algunos viajantes, la puna sola consume mayor cantidad de alcohol puro que el resto del país, incluyendo a los hospitales.

Y por supuesto, esto trae sus lógicas secuelas; idiotismo y auge de hijos naturales, fruto sobre todo de las orgías del carnaval. En algunas zonas, el número de hijos ilegítimos pasa del ochenta por ciento de los nacimientos. La mortandad infantil es también muy elevada.

Mientras, la vieja iglesia de Cochinoca, con sus torres casi vencidas, con sus muros en parte cuartearlos, es todo un símbolo. Claman allí dentro sus tesoros de tradición cristiana, silenciosamente en su abandono, bajo el luminoso cielo de sus noches estrelladas y el noble dorado de sus viejos muros, iluminados por el ocaso de un sol de invierno.

fr. BERNARDO J. M. FARRELLY O. P.

Vicario Sustituto de la Parroquia

De Cochinoca. Abra Pampa, Jujuy.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Las Borracheras, que son dados, mucho a ellas, las cuales les consumen las entrañas, escribía ya fr. Reginaldo de Lizarraga.



Fig. 1. — Cochinoca, capilla de Santa Bárbara.



Fig. 2. - Cochinoca, iglesia del Rosario.



Fig. 4. - Cachinaca, Virgen del Rasaria.



Fig. 1. Cochinera, La Parisina.

# IGLESIAS DE ROSARIO DE COCHINOCA

# Iglesia Mayor

Se halla ubicada frente a la plaza de la Candelaria y orientada al Norte; en la misma plaza, a la izquierda del templo se encuentra la ruinosa casa del Marqués<sup>1</sup>. Está construida en adobe revocada y blanqueado, y rodeada por un cerco perimetral de pirca de piedra.

Consta de una sola nave de aproximadamente 30 metros de largo por 6 de ancho, y dos torres en la fachada, de 12 metros de altura<sup>2</sup>. Próxima a la entrada y sobre el lado de la Epístola, se encuentra la capilla del Calvario, flanqueada por un arco de 4 metros de luz, cuya curiosa forma es la de una catenaria invertida<sup>3</sup>. A ambos lados del altar mayor, la sacristía y contrasacristia se comunican con la nave principal por vanos de 1,80 metros de altura.

El solado es de tierra y las cerchas del techado a dos aguas son de par y nudillo, muy próximas unas de otras, lo que da al techo un notable ritmo y una mayor solidez estructural<sup>4</sup>. Sólo tres ventanas tiene la iglesia, una sobre el coro alto, otra del Lado de la Epístola, y la del Evangelio, esta última cerrada con fina lámina de alabastro translucido.

Esta escasez de aberturas hace que el recinto se mantenga siempre en penumbra.

<sup>1</sup> En Yaví la casa del Marqués está a la derecha del templo, según informa Miguel Sola en Anales del Instituto de Arte Americano, n°10, 1957.

<sup>2</sup> Por la torre ubicada a la derecha se sube al coro, y por este a la torre de la izquierda, al igual que en Casabindo, aunque en ésta se llega al coro por la torre de la izquierda.

<sup>3</sup> Arcos que aparecen también en la iglesia de Casabindo.

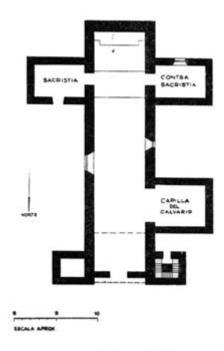
<sup>4</sup> Cabe consignar que, tanto en Cochinoca como en Santo Domingo, los ámbitos secundarios, sacristía y capillas laterales, poseen sus estructuras armadas perpendicularmente a la nave principal y las cumbreras de las mismas no sobrepasan la altura de los muros de la nave, evitándose de esta manera los encuentros de techo.

# Capilla de Santa Bárbara

Sobre una colina se halla esta pequeña capilla, de volúmenes netos y líneas simples, orientada hacia el sur. La rodean acequias que en otros tiempos preveían de agua a los cultivos vecinos.

Ocupa alrededor de 50 metros cuadrados, y está construida con adobe revocado y blanqueado, con techo a dos aguas, de teja sobre barro y paja. Posee una sola torre, separada de la fachada por un grueso contrafuerte de piedra. La única puerta de la capilla es de madera de cardón.

En el muro interior de testero se halla el altar de adobe, sobre el cual aparecen tres nichos para alojar las imágenes. Del lado del Evangelio se encuentra la sacristía, pequeño recinto techado a des aguas cuyas cerchas



Planta de la iglesia de Cochinoca.

son de cardón atadas con lana de llama. A pesar de poseer una sola ventana está muy iluminada pues aprovecha los rayos solares reflejados en el muro de la capilla; la iluminación de la capilla se logra a través de la puerta de acceso.

RODOLFO JORGE BERBERY.

# RELACIONES DOCUMENTALES

EN el número anterior de estos ANALES reeditarnos un artículo de Sarmiento publicado en 1879, cuyo mayor mérito radica en haber sido el primero donde se intentó una valoración crítica de la arquitectura argentina. Hoy hacemos otro tanto con el que escribió Eduardo Schiaffino en 1896, segundo e importantísimo jalón en el estudio de la evolución de las ideas estéticas argentinas. Aun cuando adolece de algunas fallas de información, es fundamental establecer el paralelo con el artículo sarmientino para poder apreciar el rápido avance de los conocimientos y juicios artísticos en nuestro país. Es cierto que el primer artículo recogía las apreciaciones de un dilettante, cuyas proteicas actividades abarcaron desde la docencia primaria hasta la presidencia de la nación, en tanto que el segundo es la obra de un pintor y escritor, que actuaba por lo tanto en funciones específicas propias de sus actividades normales. Pero lo esencial es que uno y otro constituyen hitos fundamentales en la historia de nuestro arte.

El artículo de Schiaffino que hoy damos nuevamente a prensa fue publicado en *La Biblioteca*, la revista que dirigía el prestigioso Paul Grousac. Fué ampliado y mejorado notablemente en la monumental edición del diario *La Nación* del 25 de mayo de 1910. En esta segunda versión muchos de los datos erróneos fueron corregidos, así como se agregaron nombres y obras de artistas omitidos anteriormente. No obstante, hemos preferido reeditar el primero de los dos artículos de Schiaffino por entender que así se puede seguir mejor el proceso de la historia del arte y critica estética argentinas.

Eduardo Schiaffino nació en Buenos Aires el 20 de marzo de 1858. Fue discípulo de José Agujari. Becado por el Ministerio de Instrucción Pública, pudo perfeccionarse en Europa con maestros de nombradía, entre ellos Puvis

de Chavannes. Fue, conjuntamente con Sivori, Paris, Agujari y Gutiérrez, uno de los fundadores de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes.

Casi todos los museos de nuestro país poseen y exhiben obras suyas. Su actividad literaria fué tan fecunda como su obra pictórica. Bástenos citar Recodos en el sendero (1926), Urbanización de Buenos Aires (1927) y La Pintura y la Escultura en Argentina (1933) para mostrar la amplia gama de sus conocimientos y artístico temperamento.

Schiaffino falleció en Buenos Aires el 1° de mayo de 1935.

LA DIRECCIÓN

#### EL ARTE EN BUENOS AIRES

(La evolución del gusto)

#### I. El Limbo

Cuál era el estado del gusto público en la buena ciudad de Buenos-Aires, allá en le época de Rozas, lo establece claramente y en forma más pintoresca, una frase de Don Juan Manuel al señor Guerrico, que regresaba de Europa trayendo consiga algunos cuadros: "Ya vino este con esas cosas de gringo".

Efectivamente, los tiempos en que "se restaurar: leyes" no pueden ser propicios a la restauración de cuadros: es lógico que una edad preceda la otra de algunos años.

Ese juicio, impregnado de un desdén receloso, en boca del jefe del Estado, si bien importa ya un homenaje a la influencia civilizadora de la obra de arte, alumbra con resplandores de candileja los interiores porteños de la época.

En materia de gusto arquitectónico habíase producido una depresión que ya importaba decadencia; sobrepasada la parsimonia artística de la colonia, se incuba el extremo límite de la indigencia.

El marino blanqueo con agua de cal avasallaba los inferiores del hogar y del templo, suplantado únicamente en la fachada de algunas casas, por la púrpura de pacotilla de una tiranía sin grandeza, que desteñía en colorete.

Los trajes eran grotescos; el pueblo andaba descalzo pero en cambio usaba galera, y para que le abominación luciera más completa, ostentaba el galón sangriento de un cintillo escarlata. Los caballeros llevaban el vientre

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Respecto de Chile, el señor José Bernardo Suárez, es un resumen histórico de las Bellas Artes en Europa y América, titulado: *Tesoro de Bellas Artes (Plutarco el joven artista*), Santiago, 1872, obra escrita con tocante ingenuidad, dice lo siguiente; "En la época del coloniaje, el atraso en la pintura y escultura marchó a la par de las demás bellas artes. Los Padres de la Compañía de Jesús, sin embargo, hicieron algo por el adelanto de ellas; siendo digno de mencionar el Padre Carlos, que introdujo en Chile algunos artistas disfrazados de jesuitas" (j).

forrado de rojo, el color de oficio; el uniforme de la guardia pretorina, federal nata, era bermellón puro.

Las habitaciones, cuyas paredes mostraban la cruda blancura de los claustros, tenían piso de baldosa o de ladrillo, tirantes de palma, visibles, sosteniendo el techo; torvos mobiliarios de caoba, consolas surmontadas de espejos dudosos con impuras lunas agrisadas, que reflejaban como abolladas todas las cosas; sofás lóbregos forrados de cerda tejida, negra y lustrosa, de un contacto frío, punzante en la usura.

En la mesa, la vajilla escaseaba; la necesaria para el sobrio servicio del puchero y el asado; la damajuana de carlón, inmediata al comedor, y la tinaja de agua en un rincón del patio, cerca de la higuera, eran los muebles infaltables, familiares.

El tocado femenino solía ser el rebozo, el mamón de merino negro, el chal de espumilla a la ligera mantilla andaluza, prendida graciosamente sobre el carey horadado de un peineton monumental.

Las grandes peinetas españolas y francesas de la época afectaron en Buenos Aires dimensiones inusitadas, de todos puntos inverosímiles. Semejante exageración puede hacer juego con la frase de Rozas, anteriormente citada, como que obedece al mismo criterio estético, Las "peinéforas" de la época no eran bastantes refinadas en materia de arte decorativo en sus aplicaciones industriales, para poder apreciar el valor intrínseco de un elegante trozo de carey, más o menos raro, primorosamente hallado, cuyo costo material, aunque relativamente caro, estaba lejos de ser subido; y recurrían ingenuamente a la ampliación del tamaño, para encarecer el objeto por la abundancia, por la cantidad de materia preciosa empleada de una sola pieza. Así la concha entera de una tortuga apenas alcanzaba a satisfacer la vanidad de una elegante, con semi-círculos tan vastos que hubieran envanecido al más ufano de los pavos de la India, para sus galantes ruedas amorosas.

Es sabido que en toda sociedad, la decoración comienza por el hombre y en seguida se extiende á sus objetos familiares, enseres y utensilios, desde el tatuaje del. Indio y la ornamentación de cacharros y de armas, hasta la complicación de las ropas de lujo y el uso de verdaderas joyas. El criollo no escapó a esta ley, y el adorno de su persona y particularmente el de su montura (que constituyó durante largos años el solo medio de locomoción para salvar distancias,) dió lugar a que prosperara otra industria artística, análoga a la manufactura de peinetas que ilustró el nombre de Maculino, es decir, la platería.

Por espacio de mucho tiempo los plateros fueron los únicos representantes del arte decorativo en Buenos Aires: no se remontaron nunca al rango de refinados orfebres, puesto que no se les exigía delicadezas de invención, ni siquiera de factura; en la estimación pública primaba sencillamente el aprecio de la plata en su calidad de metal precioso; el trabajo solía ser bastante tosco y los modelos labradas se reducían casi exclusivamente a pesados facones, cuchillos y taleros, a las riendas, frenos y cabezadas, los pretales y estribos, y las espuelas sonoras con enormes rodajas. La gracia escasa en la platería argentina pareció refugiarse y florecer toda entera en el mate, destinado a penetrar en los salones y á detenerse a menudo entre las bellas manos de las mujeres.

Los mates de plata (algunos monumentales) filigranados, fieramente erguidos y brillantes cual custodias, coronados por grupos simbólicos de tórtolas enamoradas, atestiguan el singular aprecio de que gozaba la yerba mate, probablemente considerada como vehículo de charla y pretexto amable de reunión. Sea lo que fuere, el mate había concluido por ser amado por sí mismo; tenia y seguramente conserva aún innumerables adoradores; su empleo daba lugar a motivos pintorescos verdaderamente felices, como el acto tan grave de ser cuidadosamente cebado por una china, que le infundía una dosis eficacísima de colorido local sensible a los paladares educados; pero,

para que la delicia del gusto alcanzara la plenitud de las beatitudes, era necesario que el mate de plata, majestuoso y reluciente como un ostentorio, fuera conducido desde el brasero y al través de varias salas, alzado en las manos de ébano de una negra fiel, suficientemente penetrada de la importancia de sus funciones.

En cuanta al medio ambiente visible, las provincias mediterráneas más atrasadas de la República, nos conservan una imagen del escenario en el que transcurría, monótona y simple, la existencia del habitante de la ciudad en las postrimerías de la tiranía.

Las quintas dilatadas y vacías que rodean nuestros pueblos de hoy; las casas de ladrillo cuadrangulares y uniformes, desplegadas en guerrilla, que constituyen el suburbio invariable de toda linealidad; defendidas pintorescamente por el cerco africano de pintas que blande agresivo sus afiladas pencas, rematado a trechos por el erecto mástil de su enhiesta flor arborescente, y cobijado de tiempo en bajo el amplio, denso domo del ombú-(gemelo del baobab), transportan la imaginación al ambiente silvestre de entonces.

Las plazas públicas eran simples *huecos*, despojados del adorno de la vegetación; los alrededores de le capital extendían hasta el confín lejano del horizonte la desnudez desesperante de una landa infinita.

En el gran reposo que sucedió a la tiranía, (y para un pueblo nuevo, de formación reciente, nacido en medio de una naturaleza plásticamente pobre, desheredado de pintoresco, sin el pasado visible y tangible de los monumentos que atestiguan sobre el suelo patrio la labor colectiva de antecesores de la misma sangre, anhelos y aspiraciones comunes, le recompensa de las conquistas alcanzadas), la vida bonaerense, por el transcurso de varias generaciones, debió afectarle estagnante tranquilidad de un lago.

El libro era escaso, casi tanto como les deseos de instruirse; la escuela, indigente, se hizo pronto odiosa con el grosero cortejo de sus castigos corporales.

Los primeros periódicos, con todas sus deficiencias, y el primer teatro llevaron la primer vibración de orden intelectual al soñoliento cerebro virgen del pueblo niño.

La misma Iglesia, esa fastuosa Iglesia Católica que venía haciendo sobre las almas la experiencia secular del prestigio estupendo de lo maravilloso que accede e ellas por las rendijas de los sentidas, no creyó que nuestra imaginación pudiera ser exigente, e importó el culto de le religión sin importar su pompa.

Los creyentes se arrodillaron en los templos desnudos y vacíos, bajo bóvedas heladas frente a imágenes de santería truculentas y grotescas (hoy ya banales) en el desabrido ambiente de un culto soso a fuerza de ser frugal.

Solo al andar del tiempo algunas de nuestras iglesias sintieron la escuálida miseria de sus naves, y demostraron veleidades de ornamentación; pero olvidadas de la sana tradición en tan largo interregno, han incurrido como la Catedral en un furtivo ensayo decorativo de casa de campo para alquilar, que hace echar de menos la sencilla ignominia de las calles.

La munificencia piedosa de algunas familias ricas no ha sobrepasado el dorado de ciertos altares (cuyo estilo no es siempre digno de ser bruñido) lo que hace resaltar aún más la pobreza menesterosa de las paredes.

Los templos de le capital no desdeñaron tomar del teatro los más pueriles recursos y expedientes escenográficos, y la bambalina de lienzo montada sobre bastidores remeda con su silueta vulgarísima los santos de bultos en las glorias de los altares; los grandes candelabros, como los cirios que llevan, también suelen ser postizos.

Las pinturas (excepción hecha de algún olvidado y ahumado lienzo dejado por la colonia) se reemplazan por un tiraje mecánico de la Pasión de

Jesús, en la serie banalizada de las estaciones, que cuelga al azar de las columnas como lamentables avisos.

El místico rosetón y las vidrieras pintadas que ilustran en Europa los maravillosos hechos de le Leyenda Dorada, fueron suplantados por le ventana ordinaria de vidrio común, hasta la era del cristal de color, que invade el templo y las mansiones particulares con el horror de sus combinaciones geométricas, dosificadas por maestros albañiles.

Había llegada el momento en que los propietarios empezaban a sentir vagamente (oh! muy vagamente), la desnudez ambiente, algo como en vacío neumático en el que sin embargo se vivía.

Los vidrios de color tenían le contextura, las calidades y condiciones del clásico abalorio cuyos reflejos seducen invariablemente a los espíritus novicios. Utilizados en forma de vidrieras para galerías y vestíbulos, con anchas guardas multicolores, traían consigo la ventaja inmensa de acaparar la atención, junto con la otra, no menos importante, del costo reducido. El cielo y la tierra, la naturaleza entera y las personas, vistas al través de este aparato, adquirían las propiedades del camaleón, pero en grado superlativo; el amarillo y el rojo, el y violeta y el verde, el naranja y el azul estallaban como cohetes sobre las fisonomía: y las cosas. No hay piano desvencijado en manos de un loco, trompeta de bronce empuñada por un poseído, capaz de aullar así a chorro continuo; si quisiéramos buscar análoga discordancia, en una sonoridad equivalente al efecto óptico producido por este espectáculo, habría que imaginar el alarido terebrante de un coro de lechones en el paroxismo del pánico.

Desde muy antiguo, los árabes lo utilizaron, especialmente arriba de las puerta para cerrar la herradura de los arcos moriscos; pero ellos lo combinaban según las leyes de esa estética tradicional, que no podemos suponer inconsciente hallándola siempre invariable. Esta ley decorativa, aceptada por todos los orientales, permite la vecindad y el maridaje de dos

más colores, por vivos que sean, mediante una *apoggiatura* del mismo color, ensombrecido o aclararlo, dentro del campo de cada uno de ellos. La función de estas notas más bajas o más altas es producir ene vibración, que determina la fusión a distancia de toda armonía basada en el contraste.

Inutil es decir que semejante ley permaneció inaplicada entre nosotros.

Además, el conjunto de la decoración árabe (más audaz de todas) acompaña con la policromía mural, con el fastuosa alarde ornamental de una cerámica cuyos lejos son proverbiales, con la suntuosidad de sus tapices, y autoriza el empleo de vidrios teñidos químicamente en una pieza.

Sin embargo (y cuán fácil es comprobarlo) la decoración morisca no ha tenido ni tendrá cabida en el medio europeo; apenas si un *Hammam* (casa de baños) o un *Eden-Theatre* han podido sacar algún partido de índole mercantil, de orden inferior, de un estilo tan llamativo.

En Buenos-Aires, los nuevos edificios que se adornaban interiormente con tan desentonadas decoraciones geométricas, persistían en ser bajos, debido a una singular ordenanza municipal, que sometía la altura de las casas a la estrechez de las calles, para que fueran pares los inconvenientes y dobles los errores.

La arquitectura se modificaba sin progresar; el adelanto era comprobablemente únicamente en la mejor calidad de los materiales de construcción.

Las rejas voladas de la colonia, con sus pintorescas panzas bonachonas favorables a los novios; aquellas cuyas volutas de hierro forjado evocan el recuerdo de amorosas serenatas a la lumbre mortecina de los añejos candiles, habían desaparecido hacía tiempo, so pretexto de accidentes y de golpes, de los que ellas no tenían tanta culpa como el alumbrado público. Fueron sustituidas por parrillas chatas, más propias de prisiones rebarbativas que de casas de familia; y más adelante el fierro colado, con flores y virolas de plomo,

invadió ventanas, balcones y canceles con la pesadez maciza de su ornamentación grosera.

Ese arte tan notablente hermoso de la herrería, del cual aún se conservan vestigios en provincia, desapareció de entre nosotros sin ser fomentado, por no haber sido comprendido; y esas mortíferas industrias de orden inferior, que aportan consigo el veneno de la imitación falsificada, so pretexto de vulgarización económica, hallaron en esta sociedad inerme el más propicio de los medios para su desarrollo. A juzgar por los resultados y las consecuencias, éste ha sido monstruosamente prodigioso, como lógicamente tenía que serlo desde que el gobierno se desentendía tan completa y absolutamente de uno de sus deberes primordiales, cual es de alentar y provocar el despertamiento del sentido estético en el pueblo cuyos destinos rige.

A este respecta, se ha venido creyendo (y está cercano el día en que semejante criterio dará las medidas de nuestro atraso) que las preocupaciones de arte fueran algo tan prematuro que rayaran en locura. Con rarísimas y muy honrorosas excepciones, los hombres politicos, con esta miopía que ha solido caracterizar á toda una variedad de nuestra clase dirigente, y el dejo compasivo que inspiran los ilusos, solían responder: "Aun no estamos preparados". Exactamente como si debiera negársele alimento á un niño, por la razón famosa de que aún no tiene dientes capaces de hacer honor a un festín.

Parecíamos ignorar que un pueblo es un organismo completo, provisto de sentidos, dotado de sensaciones y de sentimientos desde la infancia, y cuyas necesidades era menester satisfacer desde un principio. Creíamos quizá que los distintos sentidos nacen paulatinamente, el uno después del otro; el paladar en el período de la lactancia, el olfato contemporáneamente con las viandas, el tacto con los golpes, el oído junto con el primer amor, mientras la vista, relegada al último, llega tan tarde, que su aparición coincide con la necesidad de los primeros lentes.

Hemos reseñado brevemente y del punto de vista plástico, el escenario visible de la vida bonaerense anterior á la influencia europea: en el capítulo II, la *Iniciación*, procuraremos desentrañar otra faz de la evolución del gusto.

#### II. INICIACIÓN

En el capítulo anterior, titulado *El Limbo*, indicamos rápidamente cuál era el medioambiente visible en tiempo de Rozas y en los años que siguieron de cerca de la tiranía; tomamos nuestro punto de arranque en la noche más negra del pasado argentino, haciéndolo abstracción voluntariamente de la herencia española, malbaratada entonces, hasta el punto de que apenas subsisten escasos muebles y raros cuadros salvados milagrosamente (aunque no siempre) por el sagrado del templo y el polvorienta olvido de los desvanes.

Este es un fenómeno sempiterno aún de las épocas normales; la ignorancia individual, mistificada por efímeras modas de estilos y de autores puestas en circulación por mercaderes tan privados de escrúpulos como de conocimientos, induce a personas y familias á alejar de su lado el cuadro (por viejo) y el mueble reo de haber (pasado de modas)

Mientras esta expulsión contribuye a enriquecer las colecciones públicas a privadas, en beneficio de la colectividad, el cambio operado por (la moda) puede ser provechoso; mas, desgraciadamente, en la mayor parte de los casos, (semejantes antiguallas) concluyen alimentando la estúpida llama de los fogones.

El espíritu de destrucción nacido con el hombre, que la educación refrena y sólo aniquila la comprensión del arte, se siente inquieto ante toda obra de mérito que la casualidad pone a su alcance, (¿Depende acaso de la emanación de superioridad que irradian las cosas animadas por la emoción de alguno, vivificadas por ignorado genio, hasta tornarse insufrible: al común de los hombres, que no descansa mientras no se enseña con ellas, que no reposa

tranquilo hasta reemplazarlas por algún económico facsímil?) Habría que crearla, de tal modo la crónica está llena de actos vandálicos de esta naturaleza cometidos en la inconciencia.

Así se explicaría en Europa la serie interminable de afrescos religiosos sepultados bajo el blanqueo, ordenado por la gente mongíl degenerada; las tapicerías de Flandes, utilizadas en calidad de alfombras viejas en una iglesia de Toledo, para resguardar un enlosado de mármol de las gotas de cal que hacían llover las blanqueadores; y entre nosotros, allá en la "docta Córdoba" una tela antigua: "La Degollacio de los Inocentes", quemada expresamente "porque estorbaba" en un vastisímo convence, capaz de albergar, por el tamaño, todos los cuadros del Louvre! Los manuscritos, los libros y los grabados, la mayor parte de nuestra documentación de costumbres, esparcida á todos los vientos, hoy, ya casi incontrable!.

Los mobiliarios de estilo y las obras de arte importadas antiguamente por la Colonia, acabaron, pues, de ser barridas por las escobas de Rozas, nunca esgrimidas tan enérgicamente como sobre cosas dignas de respeto. Así, el día en que aquél, el más completo representante oficial de nuestra barbarie indígena, abandonó estas playas a fin de salvar su persona, el sitio estaba limpio para empezar da nueva la experiencia social de civilización propia, interrumpida por esa tentativa de regresión que se llama "la Tiranía".

Entre tanto, y más o menos accidentalmente, alguno que otro artista llegaba a Buenos Aires. En el espacio de cuarenta años, á contar desde 1826, vemos desfilar los nombres de J, P. Goulu, Carlos Enrique Pellegrini, Fioriní, Raymond Monvoisín, D' Hastrel de Rivedoy, Ignacio Manzoni, Verazzi, Nöel, Palliere, Novarese, Marcel, Duteil, Epaminonda Chiama, José Agujari, Ernest Chartón, Carlos Samson, Francisco Romero, Camilo Romairone y Eduardo De Martino.

La mayor parte de estos artistas se dedica especialmente al retrato, la única forma de arte solicitada entonces por ser la sola concebida como representación inmediata de la efigie individual reclamada por el afecto; y en segundo lugar a la pintura y litografía de costumbres, buscando en ello, probablemente, la propia satisfacción.

A pesar de que algunos tienen talento, y de que su obra en ciertos casos llega a ser numerosa, su influencia es lema sobre la masa del público, por falta de exposiciones y de museos; tan solo determinadas personas, contadas familias, se ponen en contacto con ellas, e introducen la vida misteriosa del retrato en los parcos interiores, animando así la soledad de los muros.

Antes de abordar directamente la acción de las principales de entre estos artistas, notemos la singularidad que surge de la lista apuntada, la cual, poco menos que completa, alcanza hasta el año 1870.

En diecinueve nombres, nueve corresponden a *franceses*, nueve a *italianos* y el último a un acuarelista *inglés*. Hay, pues, durante este lapso de cuarenta años, ausencia absoluta de artistas *españoles*, a pesar de ser tan numerosa la agrupación española entre nosotros.

Es cierta que se trata justamente de la época de mayor florecimiento para el arte francés, que en Italia, éste, no cesó de manifestarse aunque con menor intensidad, y también es evidente que en España, entre Goya y Fortuny (la época correspondiente) existe una laguna, una interrupción de treinta y cinco años, producida no ya por la casa sino por la indiferencia reinante hacia el cultivo de las artes plásticas.

Los españoles de hoy han reaccionado con bríos de tan mortal apatía, y vuelto a cultivar empeñosamente en la pintura, una de las artes que supo procurarles más merecida gloria, pero no es menos cierto que respecto de nosotros su influencia resulta nula en la evolución que nos ocupa.

1826 J.P. Goulu-Esta fecha y- el nombre de este retratista francés, se encuentran juntas en una miniatura deliciosa (propiedad del doctor Eduardo Pérez), que representa, según nos informa, el propio retablo del autor<sup>2</sup>. Goulu está sentado con negligente gracia y su codo se apoya sobre el respaldo de una silla decorada con marquetería; dirección, al dorso dice: "A Monsieur M. Poiron. Buenos Aires".

Hay, pues, que tomar esta leyenda como dedicatoria de la obra, y no, como podría suponerse, para la divulgación del nombre del modelo.

Goulu representa aquí, alrededor de treinta años, y a juzgar por la naturalidad de la composición, por la precisión del dibujo y la ciencia del modelado, es ya un artista completo; la animación de la fisonomía y la distinción de la obra revelan un retratista.

Por otra parte, el retrato pintado al óleo del general Lucio Mansilla, de medio cuerpo, tamaño natural y fechado en 1827 (actualmente en el Museo Histórico Nacional), confirma estas condiciones y una facultad (algo rara en un miniaturista de profesión como parece haber sido Golou) de abordar la gran pintura con éxito igual.

Otra miniatura datada de 1832, *la señora de S...*, nos presenta al pintor bajo una nueva faz, la de retratista "femenino" para cuyo género demuestra poseer la imprescindible delicadez de factura.

Este artista ha pasado su vida entera en Buenos Aires y producido plausiblemente numerosos retratos; su obra, dispersa, se conserva en la intimidad del hogar, transmitida como recuerdo de la familia, y, en su calidad de miniatura preservada del olvido por su aspecto de joya, y su accesibilidad, mayor que la de toda otra pintura, a la comprehesion de las gentes, gracias a la preciosidad de la ejecución.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup>Este dato interesante lo debemos a un distinguido caballero argentino, el señor L P., que fué discípulo de Goulu hacia 1845.

1827. — Carlos Enrique Pellegrini. Este hombre emprendedor, vinculado a la República Argentina por trabajo: profesionales de ingeniería y arquitectura<sup>3</sup>, sus escritos en la Revista del Plata, etc. y una acción continua hasta el momento de su muerte, acaecida en 1875, no era precisamente un pintor, pero la excelencia de sus estudios gráficos en la Escuela Politécnica de París, hicieron de este ingeniero un notable retratista.

Pellegrini vino a establecerse en Buenos-Aires, contratado por el gobierno de Rivadavia con el objeto de efectuar una serie de trabajos públicos; los disturbios políticos que han malogrado tantas iniciativas, impedían la realización de sus proyectos, cuando, urgido probablemente por dar alimento á su actividad y expansión a sus tendencias de observador, produjo sus primeros retratos.

Se comprende fácilmente que hicieran sensación; no solamente fueron (a la par de los de Goulu) los primeros y los únicos durante varios años, sino que sus condiciones de precisión fisonómica seducían al espectador por la intensidad de vida asomada al semblante.

Quizá los primeros retratos eran solamente regulares, en todo caso, fueron seguramente inferiores a los últimos, gracias a una ruda labor en el género; esa misma inseguridad del principio y el ferviente anhelo para alcanzar la semejanza individual, (noble preocupación que hizo la gloria de las Primitivos cuando el Renacimiento) condujeron a Pellegrini por las vías de la sinceridad hasta el dominio de la precisión.

Los contemporáneos se hallaban idénticos: el pintor era un hombre amable y trabajaba ligero (tenemos al respecto el testimonio escrito de Pedro de Angelis y el de Aimé Bonmpland, al pie de su retrato, ejecutado en tres horas al agua-tinta); Pellegrini fué asediado por sus modelos, y durante varios años puso su lápiz y su pincel al servicio exclusivo de una clientela enorme, cada vez más numerosa.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Edificó el Teatro Colón y fue Ingeniero Municipal durante varios años

Su filiación artística, mejor determinada en les retratos litografiados que en las aguadas (como que su conocimiento de la técnica del dibujo superaba en mucho al que de la pintura tenia), hay que buscarla en la correctísima escuela de Ingres, cuyo estilo influenciaba el ambiente de la época; por otra parte, su idiosincrasia de geómetra le presentaba las formas por la abstracción de las líneas, y de aquí nace plausiblemente una analogía de procedimientos con el gran dibujante francés. Como quiera que sea, entre los retratos litografiados de Pellegrini, publicados por el en su *Revista del Plata*, llaman positivamente la atención las cabezas de F. Zuviría, Luis J. de la Peña, y Ferré (1853), por la precisión del contorno, por la implacable corrección de la línea. Su busto del general Paz, ejecutado por el mismo procedimiento, es verdaderamente hermoso.

Sus numerosos retratos a la aguada y las escenas de costumbres son una evocación de la época éstas últimas, pintadas de memoria, sin el documento humano a la vista, se resienten de las incorrecciones propias del caso, pero no dejan nada que desear en cuanto a testimonios fieles y precisos, hasta llegar a ser preciosos. Estos lavados a la aguada (anteriores a la acuarela actual llevada por Fortuny hasta el prodigio de la factura) representan: una en cuyo primer término se asiste a la operación salvaje de desgarronar animales enlazados que se resisten; la escena llena de animación, ha sido sorprendida sobre lo vivo y fijada con talento indiscutible; *el Cielito*, bailado en el campo, frente al rancho, por gauchos-calcetas, que arrastran el fleco de sus calzones blancos, y llevan sobre la melena la galera grotesca "de panza de burro".

Pellegrini repitió en dibujos litografiados todas estas aguadas, agregando figuras á la composición de la mayor parte de ellas, y quizá dibujó expresamente pasa la litografía escenas de baile, como la que tiene lugar en el salón de Escalada (la más bella de todas) en donde asistimos a un elegante minuet bailado por una niña de peinetón y un caballero de corbatín, irreprochablemente vestido.

Esta colección de litografías de costumbres, de la que no hemos conseguido examina sino algunas estampas sueltas, ha sido quizá numerosa, desgraciadamente parece haberse perdido; es el destino que han llevado y que llevan otras colecciones del misma género y una porción de obras, sin gran mérito artístico, es posible, pero singularmente interesantes como faces de evolución, y documentos sobre cosas ya extinguidas, pero absolutamente necesarias a la reconstrucción del pasado.

1833-1855. — Fíorini pintor italiano, retratista al ole, llegó a Buenos Aires por el año 1833 e hizo algunos retratos bastantes discretos.

Este pintor fué asesinado en san Martín, por un gaucho capataz de su establecimiento.

1839-1840.—D' Hastrel de Rívedoy Es un marina francés que vino a Buenos Aires en el brick Le Cerf, y permaneció de estación durante un par de años en el Rio de La Plata. Hábil acuarelista, pintó una serie de acuarelas: Vistas de Martin García, Rada de Buenos Aires (1839); el gato (baile nacional), acuarela ejecutada sobre papel de color y tratada con la fuga peculiar a los bosquejos. Le escena pasa en el campo, en la epoca de Rozas, importa decir que domina el rojo en el traje de los paisano; en el centro, baila une pareja, a la que un grupo de gauchos forma rueda; a la derecha de la composición el asado al asador; detrás del grupo, dos o tres en carretas denunciadas recortan su variada silueta sobre el cielo. El Campamento del general Lavalle es otra bella acuarela.

Las pinturas de hechas en viaje y en la República vecina son las siguientes: Puerto del Carmelo (Las vacas); Grupo de azoteas en Montevideo; Alrededores de Montevideo; Capilla de la aguada; Colonia del Sacramento, marina; En la costa, un precioso rincón campestre; algunas barrancas, dos barquichuelo en seco junto

a un rancho y un bote con toldo amarrado en la orilla. Rada de Montevideo, panorama de la ciudad; Mercado en ruina: y Montevideo a vuelo de pájaro.

Éstas acuarelas se conservaban hasta hace pocos años en Buenos Aires. Este género de pintura no tenía secretos para D' Hastrel; a un dibujo correcto, agregaba lujo de ejecución, como artista seguro de su técnica; el colorido, tampoco deis nada que desear.

1840-1845. Raymond Monvoísín. -Este artista francés (Burdeos 1790, +1870 Boullogne-sure-Seine), es plausiblemente el pintor más completo entre los que nos han visitado. Discípulo del barón Guerin, obtuvo en 1822 el premio de Roma con su composición *Oreste y Pílades*.

Condiscipulo de Delacroix, de Gericault y de Ary Scheffer, contemporáneo de Ingres y de Paul Delaroche, era un cultor de la gran pintura, afeccionaba los temas nobles y solía a desarrollarlos en dimensiones históricas.

Durante su estadía en Roma ejecuto varias obras sobre sujetos mitológicos; de regresa en París se dedicó a la pintura religiosa y a los cuadros de batallas. Hacia 1840, un disgusto que tuvo con la administración de los Museos de Francia, origino su viaje al Plata y al Pacifico, permaneciendo entre nosotros por espacio de diez y seis años.

En Chile fundó una escuela de pintura, cuyos discípulos más aventajados, según don José Bernardo Suárez, anteriormente, fueron dos compatriotas nuestros: Procesa Sarmiento, hermana del ilustre argentino, y G. Torres.

En Buenos-Aires, Monvoisin tuvo ocasión de producir algunas obras, pinturas de género en tamaño natural, que representan escenas de costumbres, como la *Porteña en la Iglesia*, y tipos locales como el *Soldado de Rozas* y *el Gaucho*.

Estas telas, valiosas por diversos conceptos, fueron exhibidas la última vez en la Exposición Continental.

El soldado de Rozas se encuentra en Buenos Aires, en casa del señor Ramón Cárcano; El Gaucho, perteneciente a la familia Zumarán, está en Montevideo; en cuanto a la Porteña en la Iglesia ignoramos su paradero; entre sus pequeñas obras recordamos haber visto, hace algún tiempo, dos hermanos desnudos, las Orientales en casa del señor Narciso Ocampo, y recientemente en la venta de la colección Rufino Varela el Rey vasallo (Luis XIV y M<sup>lle</sup> de La Valliére) actualmente en el Museo Nacional de Bellas Artes- y la muerta de Adonis.

Tomaremos para estudiar al pintor, el *Soldado de Rozas*, entre sus principales obras argentinas, pues que, debido a la gentileza de su dueño, hemos podido observarlo detenidamente.

La obra es, según dijimos, de tamaño natural, y aparece hábilmente compuesta; la tela está ocupada en su mayor parte por la figura del soldado, sentado en el suelo contra la base de ladrillo de una pared derruida; la cabeza, cubierta con un gorro de manga, hace mancha sobre el cielo; viste camiseta colorada, chiripá listado y calzoncillo blanco con fleco de algodón; las piernas, cruzadas, están calzadas con botas de potro. En la mano tiene un mate, cuya bombilla acerca a los labios.

La obra es vigorosa; considerada en conjunto ofrece bastante verosimilitud; analizada en detalle, abunda en convención; esta debilidad que se acentúa especialmente en la cara del soldado, ha sido tan hábilmente disimulada cuanto era posible, gracias al recurso del cielo nimbando de luz la cabeza ensombrecida; no obstante lo cual al soldado de Monvoisin, ostenta una fisonomía andaluza, de belleza archiconvencional; los ojos inmensos y rasgados, la barba poblada y fina, la cabellera sedosa, evocan más bien la idea de un caballero romántico disfrazado de gaucho, que la de un paisano más o menos retobado, curtido por las intemperies. En cambio, un realismo absoluto, lleno de robustez, campea en las ropas; el gorro de manga, cuidadosamente estudiado en la complicación de sus vueltas, es un modelo de

precisión; el calzoncillo blanco, imperativamente blanco, es de una factura suculenta; toda la obra, por otra parte, esta tratada ampliamente, a grandes pinceladas robustas y valientes, reveladoras de su maestría; pero, el calzón a que nos hemos referido, pintoresco de forma en la amplitud de sus pliegues, ha seducido la reatina del pintor con sus múltiples juegos de luz, con la variedad de reflejan a que da lugar esa nota blanca bañada de aire libre.

Moivoisín permaneció en Chile hasta 1855; de regreso en París siguió produciendo vastas obras en diversos géneros, algunas referentes a costumbres sud-americanas; argentinas, paraguayas y chilenas.

El Museo de Versalles conserva su gran Batalla de Denain..

1851-1881.— *Ignacio Manzoni*. Este pintor italiano trabajó en Buenos Aires durante treinta años, son algunas interrupciones ocasionadas por sus viajes a Italia.

La acción del viejo y bravo artista exige que nos detengamos a considerarla un momento.

Manzoni es un caso típico da adaptación al medio.

A su llegada, ya es un hombre formado y un pintor en la plena posesión de su técnica. Viene de Italia; ha estudiado la representación gráfica de la vida en el taller de algún maestro, rodeado de los mejores elementos de observación, bajo una dirección competente; ha sido frecuentador asiduo de lo más bellos Museos de Europa, y, a la usanza de entonces, ha copiado pacientemente las obras maestras de las distintas escuelas, analizando procedimientos, descifrando maneras, imitando estilos.

Al cabo de algunos años de semejante régimen ya la paleta no le guarda secretos, y en materia de factura, en cuanto a ejecución Manzoni es un "virtuoso".

De haber permanecido en Europa, sujeto a la disciplina da exposiciones públicas que son concursos, y con el modelo vivo al alcance de la mano, (ese animado diccionario de la forma siempre en curso de publicación, libro de consulta así en el ensueño como en el retrato), Manzoni habría sido seguramente un gran decorador poseía para ello la frescura del color y el don de armonía; tenía también la imaginación turbulenta y el brío consiguiente a la realización de sus improvisaciones.

Más, en lugar de permanecer en Europa, su destino lo endereza al Plata, en donde cae como un aerolito. Fué, decíamos, por el año 51; otro que él habría huido o sucumbido en la lucha. Manzoni no se desanimó. Pintó retratos, y Vírgenes y bodegones; paisajes, batallas y cacerías; coloquios de amor, pendencias y francachelas; el balcón de Verona, Francesca y Paolo, chinitas comiendo sandías, el Calvario, la soldadesca, etc. Equivale a decir que abordó todos los géneros con igual denuedo, Había en el la tela de un "manierista" y Manzoni la explotó. Su público ignoraba completamente la existencia del gran arte?, ¿Faltaban los modelos y aún los elementos materiales?, ¿El valor pecuniario de los cuadros era irrisorio? No importa! el extraordinario obrero que había la en el fondo de si mismo, se arremangaba, pedía disculpa a los manes de Rubens y la puntuaba con una sonora blasfemia. Estaba listo para cualquier trabajo, dispuesto a triunfar en toda empresa! Ah, ¿no hay modelos? y a la manera de un prestidigitador que saca del seno kilómetros de cinta, Manzoni sacaba de su mente las figuras y accesorios a montones.

¿Que estas improvisaciones se resienten de lo que son? Evidentemente; pero constaban tan poco dinero que había compensación; además, su clientela no era exigente ni estaba preparada para resistir un arte más serio, ni más sólido. Pero hagamos caso omiso de esta parte de su obra, que podríamos llamar la emisión menor de su talento, destinada seguramente a las exigencias del mercado, y miremos el lado serio, las telas estudiadas del natural, sobre el modelo vivo, los "bodegones" pintados golosamente en frente de suculentas

\_

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Manierismo: implica dibujar, pintar o esculpir de memoria sin consultar para nada la naturaleza.

victuallas. El Bebedor de nuestro Museo de Bellas Artes, pintura robusta y jugosa, impregnada de la bonhomia realista de los maestros holandeses; impecable de construcción dentro de la familiaridad de su aspecto; su entonación general es exacta, enérgico el relieve, excelentes las carnes y animado el conjunto.

Un día, en París, nos deteníamos con Eduardo Sivori, en la vidriera de un mercader de cuadros, con la curiosidad excitada por una soberbia *Tentación de San Antonio*, tratada a la manera flamenca, con verba apocalíptica desenfrenada; era un Manzoni firmado, con todas sus cualidades y defectos, pululantes de monstruos, de duendes y de endriagos; al poco tiempo volvíamos a verlo despojado de la firma y atribuida a Goya; y aquel cuadro aguantaba sumamente el glorioso bautismo!

¿Quién de nosotros no recuerda las aterciopeladas frutas de Manzoni, los resbalosos pejereyes nacarados, y esas aves desplumadas yacentes sobre una mesa, en la blandicie gorda de las muertes cocinables? La piel floja, de grano levantado, transparente el amarillo agonizante de las grasas, el lila apenas sospechable de los lívidos cartílagos...

De tiempo en tiempo el viejo Manzoni se embarcaba para Italia; iba seguramente a resfrescar su espíritu, a retemplar el corazón en las piadosas salas de los museos, frente a las obras de su predilección que reverberan perennemente el fulgor apacible de las cosas geniales.

Hace una docena de años, Manzoni moría en Italia, octogenario.

1857-1861.—Verazzi. Este pintor italiano, era el antípoda de Manzoni, sino en lo convencional de las prácticas por lo menos en lo clásico del estilo. Solía pintar según recetas de colores establecidos de antemano.

.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Hace trece años ensayábamos en El Diario, bajo un pseudónimo, una serie de *Apuntes sobre el arte en Buenos-Aires*,- la oportunidad de la publicación podía parecer tan discutible entonces como ahora, a causa de ésto probablemente, los datos recogidos en aquel tiempo no han sido mejorados aún, esto explicará el que, en ciertos casos, nos vemos obligados á repetirlos casi al pie de la letra á falta de más. (*N. del A.*)

Verazzi ejecutó el plafond del *Teatro Colón*, puede decirse que improvisadamente, pues no echo más de dos días en cada figura. Este hecho demuestra su facilidad.

Hizo varios episodios de la batalla de Pavon, en los que se nota bastante corrección de dibujo, mal colorido y mucho amaneramiento.

Trato asuntos inspirados en le Historia Sagrada; pinto algunos buenos retratos, y otros que adolecen de la insignificancia de los que se hacen para comercio.

En 1861 dejó Verazzi nuestras playas.

1857-1862. — *Noël*. Artista francés; llegó a Buenos-Aires en 1857 y permaneció aquí próximamente cinco años. Pintor al óleo, su especialidad fueron las *marinas*, pero aun cuando descollaba en ellas no dejó de reproducir paisajes de nuestra campaña y algunas de sus pintorescas costumbres.

El doctor Alston posee dos cuadros de Noël; uno de ellos, el *Paraná' de las* Palmas, tela próximamente de un metro de ancho, denota buena observación; la composición no puede ser más simple, y la verdad atmosférica es mucha. A los lados, grupos de árboles; en el centro, el Paraná que se bifurca, abarcando entre sus brazos una arboleda espesa que surge de las aguas y se desvanece en lontananza; el cielo aparece cubierto de celajes crepusculares que se funden vaporosamente en el horizonte; el ambiente es excelente.

El segundo cuadro, de igual formato, representa el *Mercado Constitución en el año 1858*; una tropa de carretas ocupa le plaza, y en el fondo se ve una que otra casucha de pobre apariencia.

Une pequeña *marina* en poder del doctor Jardín y un par de paisajes que hemos visto recientemente en casa del doctor Pedro Palacios, en cuanto conocemos de este artista, de quien "se dice" que pinto entre nosotros grandes cuadros de costumbres.

1858-1870. — Jean-León Palliére. Este pintor francés (nacido en Río de Janeiro de padres franceses) contaba 35 años cuando vino a Buenos Aires, en donde pasó doce dedicado a la pintura y litografía de costumbres.

Es posible que a su llegada no fuera aun el artista que llegó a ser durante su laboriosa estadía, en la que abordó con distinta suerte tantas y tan diversas composiciones.

Efectivamente, Palliére tenía el don bastante escaso de la composición y amaba utilizarlo. Generalmente, los críticos se imaginan contar novedades a los autores hablándoles de sí mismos y de sus obras, y suelen llevar la ingenuidad hasta señalarles rumbo de acuerdo con sus facultades; sin embargo, diariamente vemos que cada artista (mejor dicho, cada hombre, siempre que la inteligencia lo ayude) sabe poner de relieve la facultad de que está más intensamente dotado, la cuida, la ejercita y la desarrolla; aquí la inteligencia procede exactamente como la coquetería fémina mostrando a menudo el principal encanto, hasta el punto de que si los lindos dientes ponen de buen humor constante a su dueña y la inducen a ser amable, una fea dentadura trae consigo aparejada la severidad del porte y le intransigencia del carácter. Palliére sabía, pues, que componía bien y se dedicó especialmente a la composición.

Hemos averiguado que pintó en Buenos Aires numerosos cuadros de costumbres argentinas y americanas; los mismos probablemente que ha repetido en litografía, formando el *Álbum de Vista y Costumbre*: que lleva su nombre, editada por Pelvilain

Con toda, tan sólo dos cuadros suyos de alguna importancia, habremos tenido ocasión de ver recientemente; el uno, representando la declaración de un paisano a su china, inspirada en unas décimas de Ricardo Gutiérrez, es francamente malo como factura; la composición, intencionada y verídica, desmaya bajo la pesadez torpe de la ejecución; cabe suponerlo una de sus primeras obras, pues el doctor Pedro Palacios.

Pone otro también pintado al óleo *La joven madre*, tan superior a este que revela un enorme progreso. Empero, la grande obra de Pelliére es el *Álbum de Vistas y costumbres argentinas*, litografiado en cuarenta planchas originales, que encierran probablemente (y las más de las veces apenas apuntados) todos los cuadros criollos que se considera característicos.

Esta publicación es sin duda la más importante en su género que haya visto la luz en Buenos-Aires, y ella nos unirá para estudiar al autor en la plena posesión de sus recursos.

La obra en cuestión, compuesta de unas cuarenta composiciones muy desigual; en sus páginas, el talento unido al sentimiento, codean la simpleza y el ridículo. Ello no se debe a la razón eterna: la inferioridad artística del trabajo "de manera", comparado con el que fluye de la observación directa. Esta constatación no atañe al público pero es profundamente desagradable para ojos experimentados. Sin embargo seriamos injustos con Palliére si no dijéramos que se preocupa seriamente de la verdad siempre que tiene figuras a detalles a la vista; ha dejado cabezas, manos, pies y accesorios dibujados con precisión y amorosamente.

Examinemos sus escenas más características, por ejemplo *La Pisadora de maíz*; en esta plancha (que es a su vez una de las más populares) el color local no brilla sino a medias; un gancho a pie, alto y fornido, contempla ensimismado la gracia provocante de una "joven malagueña", que está pisando maíz para los espectadores futuros; el gaucho es bueno, bien plantado y su indumentaria está tan prolijamente detallada que podrá quedar como un modelo.

El *Interior de rancho*; composición ejecutada en campo redondo: podría llamarse con más propiedad *la Familia*. Sobre una antigua cuja, vista en escorzo por la cabecera, la china está recostada dando la espalda, en un movimiento feliz que hace ondular la curva de la cadera y acusa el ángulo del brazo que soporta la cabeza; el paisano, sentado a los pies, conversa; la gracia

tranquila de este interior habitado por el amor, se acentúa en forma inesperada con la presencia aérea de una cuna: un cuerito tendido horizontalmente de una pared a otra, sustenta el niño dormido; la presión del cuerpo es tan leve como la hamaca, que ni siquiera altera su recta, semejante al trayecto alado de una flecha.

Esta obra es un cuadro completo, íntimamente sentido.

El nido en la Pampa es, a nuestro entender, la mejor obra del autor, y como la representación de costumbres criollas la más feliz composición en el género. La unión del grupo, formado de dos figuras: al gaucho y la china, esta tan armoniosamente ligado que resulta de unidad escultórica. Sobre la cama grosera que constituye el solo mueble visible del rancho (una tarima más bien) forrada en un cuero tenso como piel de tambor, un paisano joven está acostado de espaldas; su expresión es hondamente voluptuosa, con los ojos entornados y la pupila casi escondida, contempla extasiado a su joven compañera; lejos de desmerecer el grupo, ella lo contempla; sentada de lado contra su amante, que tiene asida una de sus manos, la chinita, de perfil, inclina graciosamente la cabeza entre sonriente y ruborosa de la pasión que inspira.

La composición de esta escena aparece irreprochable en todo sentido; la verdad de los tipos, de las actitudes y los accesorios no puede ser más completa. Palliére no ha incurrido en la puerilidad de hacer un gaucho hermoso, se ha contentado con hacerlo joven y característico; ella tampoco es linda, tiene exactamente toda la gracia efímera de una flor pampeana. El paisano está tan bien observado que se pueden contar las gotas de sangre negra que lleva de raza; la planta tenue y arqueada del bigote renegrido sobre la sonrisa de sus labios gruesos, acusa el africano, aunque remoto origen. Las manos y los pies están prolija e inteligentemente estudiados; los accesorios, entre los cuales todo el áspero de montar, son tan exactos que alcanza a la extrema fidelidad del documento.

La porteña en el templo, es una andaluza que ya hemos visto en las panderetas, pero está acompañada de una "pardita" fastuosamente vestida, cuya presencia salva el interés de la escena.

El ejecito del General Flores es un acopio de caricaturas, una colección de tipos burlescos, extravagantes, grotesco; y truculentos de aventuras, cuya agrupación en forma de ejército de los milagros parece a todas luces satírica.

El gato es una composición poblada de figuras, que ostentan entre si y respecto del rancho en donde se encuentran, las más graves desproporciones; ello no obsta sin embargo para la exactitud de ciertos detalles, ni tampoco para la expresión de la escena; el movimiento lento y los gestos angulosos de la pareja que baila, tienen el sello de la gracia trabada, propia del paisano y la china.

La cazuela del Teatro Colón nos ofrece una reunión de mujeres de tipos archi-falsos, producto de un manierismo deplorable. La mujer del preso, obedece a un sentimentalismo cursi. El cambio No te vayas... (el dibujo de una pintura a la que antes hemos hecho referencia) es una imploración del gaucho enamorado a su chinita; ella se dispone a dejarlo para penetrar en el rancho de la familia, y aquel ruego la mantiene indecisa junto a la puerta, con una ingenua vacilación reveladora del encanto de que se halla poseída.

Una canoa (río Paraná) es un paisaje crepuscular, de un encanto penetrante; la familia aguarda en la aguarda en la canoa cargada de legumbres la preparación del asado, cuya presencia anuncia a lo lejos una columna de humo que sube entre los árboles; la china contemplativa, sentada en la popa, destacando su silueta sobre el agua inmóvil, tiene una actitud tan sentida que resume la calma vespertina de las cosas en la tierra y en el cielo.

Pocas son aquellas litografías que carecen de interés; las que acabamos de describir demuestran suficientemente que Palliere era un artista muy bien dotado; componía fácilmente, veía justo, sabia traducir las formas con elegancia y expresar los sentimientos con elocuencia. En una palabra, tenía el

don de los dones, la vibración; con él disimulaba hasta donde era posible las lagunas de su educación artística, la pobreza de la técnica y la inferioridad del dibujante.

Es presumible que, a su regreso a París, haya podido armonizar rápidamente sus brillantes facultades con los conocimientos adquiridos; en efecto, sabemos que siguió produciendo allí hasta el momento de su muerte.

1859. — Epaminonda Chiana. Pintor italiano, especialista en cuadros de naturaleza muerta; vino muy joven a Buenos-Aires; entro en el taller de Novarese en donde adquirió sus primeros conocimientos artísticos; continuó después estudiando solo y puede decirse que solo se ha formado.

Al exhibir en público sus primeras naturalezas muertas, tuvo que luchar con Manzoni, que entonces trataba este género de pintura con el brío y la energía del relieve que lo distingue. Manzoni era un rival peligroso, sobre todo para un debutante; sin embargo, Chiama, a fuerza de empeñoso estudio, consiguió imponerse. Las frutas, las aves y legumbres, le dieron tena para ejecutar numerosas telas, y durante varios años los "bodegones" de Epaminonda Chiama decoraron todas los comedores de Buenos Aires, el reflujo de "la moda" Se los llevó; fue una injusticia; sabemos de alguna que creyó reemplazarlos con oleografías, sobre las que la moda no se había pronunciado aún!

1871-1855 — *José Agujari*. Es probable que a la hora presente ninguno de los artistas que han sido nuestros huéspedes pudiera vanagloriarse, tan legítimamente como Agujari, de la influencia ejercida en esta sociedad, dado el número y la clase de sus discípulos, los años dedicados a la enseñanza, y una nobleza de carácter tan evidente, que habrá servido para dignificar una profesión asaz vulgarizada en aquellos tiempos en apariencia inmediatos, pero a la verdad, hoy poco menos que legendarios!

Por nuestra parte, la circunstancia feliz de haber sido su amigo personal y su discípulo asiduo, no nos inhibe para hablar del caballero y del artista. '

Agujari nació en Venecia; muchacho aun, ya estaba bien relacionado social y artísticamente; sus primeras tentativas de exposición en la Royal Academy de Londres se vieron coronadas de éxito; sus acuarelas venecianas, honorablemente enlazadas, eran adquiridas por Goupil; en tal momento, un incidente casual lo trajo a Buenos-Aires.

El incauto joven abandonaba una posición segura y todos los halagos que podía brindarle la vida artística europea, por el más desamparado de los desiertos.

Pocos días después de su llegada, en desaliento era tan completo que había resuelto volver e embarcarse, sin dilación; su regreso hubiera sido una fuga en toda regla. A duras penas y a título de curiosidad, aceptó una invitación de don Emilio Martínez de Hoz, para pasar una semana en su estancia de Ramallo, sobre la margen del Paraná.

Agujari amaba recordar este incidente que decidió de su suerte; el paseo de ocho días se prolongó por espacio de seis meses. Una naturaleza más graciosa que la que nos rodea en la capital, y un calor como de hogar, hallado tan impensadamente, sedujeron al paisajista y el viajero. Este lapso de tiempo fué aprovechado por el artista para ejecutar una serie de acuarelas, y esta circunstancia, influyó para que Agujari (que siguió frecuentando siempre los mismos sitios) llegara a hacerse algo así como el pintor del Paraná.

Con Agujari sucedió 10 que pasa frecuentemente con los artistas que no ultrapasan un cierto nivel, sus estudios superan en mucho a todas sus demás obras. Hay que decir también que los tenía admirables, como *Un viejo pozo* de gastadas piedras, pintado al acuarela con tal conciencia, tanto amor y maestría que era un exquisito e inolvidable trozo de pintura.

Agujari poseía a fondo los secretos de la acuarela italiana, tan complicada; su factura era sorprendente; en cambio, adolecía de sequedad en

el dibujo, carecía de imaginación y de naturalidad en la composición; inapto para la síntesis, se dejaba seducir por el detalle, tras de cuya persecución llegaba hasta el preciosismo y le miniatura.

Sus defectos eran en gran parte defectos de escuela.

Ya desde luengos años la amplia vida veneciana se extinguía, languideciendo; los sonoros triunfos había enmudecido; la ceniza del tiempo lluvia impalpable, persistente y densa sobre las cosas; las envolvía como en sudarios grises, y el agua inmóvil de los canales no reflejaba sino tristezas; los rudos palados, siniestros, adustos como prisiones, y la filigrana de piedra de algunas fachadas, seguían custodiando celosamente las obras maestras de los gloriosos días; Tiziano, Veronese, Giorgione, brillaban siempre en los artesonados de oro con su fulgor astral de constelación perdurable, pero la humanidad envejecida y macilenla penpeneebe ante el esplendor de la carne desnuda, amasada por ellos con lumbre de apoteosis.

Los modernos pintores venecianos habían roto con la tradición, vagaban en los senderos del arte, divorciados de la forma, olvidados de que el dibujo es un instrumento que no se forja sino en el yunque del desnudo.

Una vez en Buenos-Aires, las exigencias del medio y sus condiciones especialísimas indujeron a Agujari a dedicarse e la enseñanza: su contracción fue utilísima y le dio al mismo tiempo algún provecho material, la mayor parte de sus discípulos figuraban entre las señoritas más distinguidas de esta sociedad, las que estudiaban por vía de adorno intelectual y de pasatiempo; y si esta circunstancia influía para que no se dedicaran a profundizar mayormente estos estudios, era causa directa de importantes beneficios con la difusión de conocimientos especiales, la eclosión del gusto y el desarrollo del sentido estético en las futuras madres de familia.

En la vida sin tacha de José Agujari no hemos hallado sino un error que no debemos silenciar porque en el profesorado importa una claudicación; él mismo se quejaba amargamente y nos enseñaba á desacreditarlo; pero su extrema bondad por una parte, y por la otra, las solicitaciones del medio, hacían que incurriera en él diariamente, incorporando una práctica viciosa a la enseñanza de todos los discípulos. Nos referimos a la complaciente ayuda material del profesor en el trabajo del estudiante; demás del sedimento de inmoralidad que deja en su espíritu esta complicidad para una mistificación más o menos pueril, hace imposible toda comprobación en los progresos. A este respecto, las Exposiciones anuales del Ateneo han evidenciado otros inconvenientes que, a fuerza de ser perjudiciales para todos, acabaran por traer de común acuerdo el descredito de tan ridículos expedientes.

Agujari ha pintado entre nosotros numerosos retratos, generalmente a la acuarela; no amaba el óleo, carecía de vigor y trataba de reemplazar la observación personal con la enumeración paciente de los detalles.

El Presidente Sarmiento, con aquella previsión genial que lo caracterizaba, quiso utilizar sus servicios para la fundación de une Escuela oficial donde se enseñaran las artes del dibujo. Con tal motivo hizo que su administración le costease un viaje de estudio a las Academia de Italia, del cual Agujari debía traer las bases para la organización proyectada; el viaje se realizó a fines de 1873 baja los auspicios de le presidencia Sarmiento, y José Agujari cumplió su cometido, pero desgraciadamente su regreso coincidió con la revolución de 1874 y aquel hermosos pensamiento cayó en el olvido.

En octubre de 1855, Agujari murió en Buenos-Aires, rodeado del afecto de todos sus amigos y de le estimación de sus numerosos discípulos.

1871-1876. — Ernest Chartón. Píntor francés, que fue representante de dibujo en el Colegio Nacional, pertenecía a una distinguida familia; era hermano de Edouard Chartón, el eminente literato y hombre político francés.

Ernesto tenía un carácter original y aventurero, que lo puso en situaciones peligrosas aunque pintorescas. En 1848, con el producto de sus pinturas, formó parte de una expedición que debía dirigirse a las minas de

California, pero que lo llevó a una isla habitada por deportados, a causa de un acto de piratería cometido por la tripulación del buque. Nuestro artista pasó las mayores miserias entre aquel hato de criminales abandonados en medio del océano. Semejante aventura le dio ocasión para escribir un folleto: Vol d'un navile dans l'océan Pacifique, en el que relata sus amarguras.

En Chile, Charlón pinto varios cuadros de costumbres que tienen su importancia; por ejemplo: *el Velorío* (actualmente en el Museo Nacional de Bellas Artes) revela sus condiciones de composición y de ejecución; la escena tiene lugar bajo el techo de paja de un amplio galpón en forma de rancho; a la izquierda, un altar coronado por un dosel cargado de baratijas; sobre el altar, el cadáver del niño (objeto del velorio) manteniendo de pie, salvajemente, con ligaduras que le cruzan el pecho: viste de blanco, y su cabeza de muerto se inclina bajo la irrisíon de une corona de lata; a ambos lados hay velas encendidas, guirnaldas de flores de papel y rosarios suspendidos; una imagen del Crucificado se transparente tras de un tul negro. En la media luz que arroja la llama vacilante de las velas, se mueve le barahúnda de los invitados que bailan, beben o cantan canciones en la guitarra.

Esta obra no está concluida sino en parte; el resto es un boceto lleno de animación y de brío; algunos accesorios tratados con el toque espiritual de un Goya, hacen sentir que este cuadro no haya sido suficientemente estudiado.

Chartón pintó algunos paisajes el óleo, y buenos retratos al pastel. Falleció en Buenos-Aires, y su última frase revela la extraordinaria entereza de su carácter, habiéndole preguntado cómo deseaba que lo enterraran, Chartón contestó: Sans tanmbours ni trommpettes!

1871. — Francisco Romero. Pintor italiano; ha pasado une docena de años en Buenos-Aires, con intervalos durante los cuales hizo repetidos viajes a Italia.

Entre nosotros se concretó exclusivamente a la pintura de retratos el óleo; muchos de ellos ostentan excelentes condiciones de ejecución.

El pintor Romero, al volver por tercera vez a Buenos-Aires, hizo se cargo de las clases de dibujo de la "Sociedad Estimulo de Bellas Artes", dirigiéndolas con acierto y competencia por espacio de varios años. Durante el curso de su profesorado, hizo venir de Europa algunos busto: y estatuas de yeso para la enseñanza del dibujo, que fueron costeados con una modesta subvención del Gobierno Nacional, unida a las cuotas de los socios. Sin recursos suficientes para poder elevar entonces aquella Escuela al rango de Academia, supo aprovechar los escasos elementos de que se disponía, consiguiendo dar un impulso al cultivo naciente del arte.

Pinto las figuras alegóricas de *la Ley y de la Justicia* en el plafond de la Facultad de Derecho.

1871. — Juan M. Blanes. Pintor uruguayo, nacido en Montevideo en 1830.

El interesante "caso" de este artista muestra gráficamente el estado del gusto público en le época adaptada por nosotros como límite de le *iniciación* extranjera, encarnada en aquellos artistas incorporados personalmente, hasta entonces, á nuestro organismo social.

Hacia el mes de diciembre de 1811, le nación Argentina estaba de luto; Buenos-Aires acababa de ser asolado por une epidemia voraz; el fantasma del vómito negro aun proyectaba una sombra fatídica sobre la tierra recién removida, abierta en girones, para recibir en su seno la más doliente y copiosa cosecha mortuoria.

En tal momento el pintor uruguayo, hasta entonces desconocido, con la oportunidad de un dramaturgo de la escuela de Sardou, congrega el público alrededor de su tela, *la Fiebre amarilla*.

Si no era precisamente la primera vez que se exhibía en Buenos-Aires un lienzo de ciertas dimensiones, era la primera, ciertamente, en que esto se hacía con un episodio que nos tocaba, jy cuán de cerca!

Además, el artista procede hábilmente, con verdadera perspicacia; la composición y ejecución de su cuadro revelan que ha penetrado la psicología del público.

En pocos metros cuadrados de lienzo, Blanes hacia una síntesis de aquella tragedia: una habitación miserable, de la que la muerte se ha enseñoreado; el hombre, el marido, está muerto sobre la única cama; la mujer, joven y bien parecida, también segada por el flagelo, mientras cumplía sus deberes de esposa, yace sobre el duro suelo; el único hijo de aquel matrimonio, un niño de pocos meses, tierna representación de la infancia desamparada, busca con hambre el pecho materno. El drama es ya pavoroso, pero el autor no se satisface; quiere que sobre la tragedia simbólica de una familia sacrificada se acumule toda un drama social; otras dos víctimas intervienen, las más generosas y las más simpáticas; encuadrada por el marco de la puerta aparece la imagen resurrecta de dos víctimas que perecieron sobre el campo, luchando contra la peste: Roque Pérez, ya ilustre y venerable, y el médico Argerich en la flor de su juventud; las demás figuras son accesorias.

El público de Buenos-Aires se halló delante e de este cuadro en condiciones análogas a las del público de Florencia en el siglo XIII, cuando Cimabue, emancipado del canon bizantino, dió a luz la célebre *Madona*, llevarla procesionalmente en triunfo por sus admiradores, desde el taller del maestro hasta la iglesia de Santa María Novella.

Entre nosotros, el cuadro de Blanes no fue conducido en andas; pero el pueblo entero, hombres, mujeres y niños, marchó en procesión a admirar la peregrina obra.

Durante algunos días, la población desbordada rodeó el cuadro como una manera hirviente y rumorosa. Después de Cimabue, no se había vuelto a

presentar en caso de admiración tan intensa y unánime en país alguno de la tierra, y es problemático que la escéptica Buenos-Aires vuelva a sentirse removida hasta las entrañas por el espectáculo de una obra de arte.

La prensa de la época se conviene en un incensario; la crítica esparce perfumes de mirra y de cinamo que no pueden aspirarse sin desvanecimientos; el ductor Eduardo Wilde aprovechaba ocasión para darnos una muestra de la intensidad de sus entusiasmos de entonces. El doctor Andrés Lamas escribe un folleto al respecto; hace una hermosa y meticulosa descripción y dice entre otras cosas: "Dominado por el efecto del cuadro, ayer nos repetían (esto nos se repite), Blanes no volverá e hacer cosa semejante" y después:- "la tela de Blanes es tan durable como el bronce y trasmitirá su nombre (el de Roque Pérez) de generación en generación. El cuadro del sacrificio de Florencio (Varela) lo transmitirá igualmente a la más remota posteridad, porque es también uno de los lienzos que se hacen imperecedores por la inspiración y por el pincel del artista". Estudiando el cuadro de la Fiebre amarilla, escribe: "Este resultado es el triunfo del arte. Las obras del arte, como todas las obras del hombre, deben juzgarse sintéticamente. El que para mostrarse superior a la maravilla del conjunto, escudriñe los detalles y busque de propósito deliberadamente, las deficiencias, ese nos dará una nueva prueba de una verdad trivial. Ya sabemos que el hombre no alcanza, en nada, la perfección absoluta Pero aun ese género de crítica de detalle, de minucia, raros resquicios encontrará por donde penetrar en el cuadro de Blanes".

Citemos también al doctor Wilde; a fuer de médico y de artista ha sentido (sino en que consiste toda la bondad de la obra) por lo menos, en dónde reside la condición principal: "Cuando vi el cuadro me pareció mirar un espejo en el cual se relejaba un grupo de personas y de objetos.

"En este momento, la idea del *relieve* me invadió y en todo el tiempo que estuve mirando la escena, no pude deshacer la ilusión en mi cerebro, por más que me restregaba los ojos.

"En tal emergencia miré a los espectadores que como yo, contemplaban el cuadro y por más hiperbólico que ello sea, los dichos espectadores me parecieron pintados; a tal punto, que tuve que tomar del brazo a mi compañero para convencerme de que era sólido"

.....

"Su *relieve* es admirable, es una tan notable falsificación de la naturaleza, es una sofisticación de los sólidos tan diestramente verificada, que no deja la menor duda de que el pintor y la luz han querido burlarse de los ojos humanos".

.....

"En el cuadro de Blanes la invasión de la impresión de *relieve* es repentina e imborrable; no tiene uno que hace: fuerza para que la ilusión se verifique"

.....

"Blanes ha tenido una feliz inspiración al colocar la luz detrás de las persona de su cuadro. Esta disposición favorece admirablemente el *relieve*, que es 1a cualidad predominante en esa composición, verdadera obra maestra BAJO (sic) ese Punto de vista."

.....

Y todavía agrega:

"No quisiera salir de los relieves"

...Y termina diciendo:

"En definitiva el cuadro de Blanes es todo cuanto los ojos pueden exigir á la naturaleza en materia de *relieves*; es una mentira admirable, una verificación irrealizable.

"Blanes debe haber hecho su cuadro por casualidad.

"Si lo hubiese hecho de intento, ya se habría cortado las manos para no volver á chancearse tan groseramente con los ojos de la gente".

Basta; estas dos opiniones, la de don Andrés Lamas y la del doctor Wilde (espíritu travieso que no ha reincidido en sus admiraciones juveniles) nos punto estaba caldeada la atmosfera de entonces.

En resumen, este lienzo y los otros del señor Blanes, los Últimos momentos del General Carreras, el Desembarco de las Treinta y Tres, la Revista de Rancagua (en el Museo Nacional de Bellas Aries), La Cautiva, etc., son un reflejo de la pintura de transición entre la época romántica y la evolución moderna; Blanes mismo, (según lo afirma quien puede saberlo) ha evolucionado, produciendo al final de su carrera su una mejor obra, una vasta tela, inspirada en la Conquista del desierto.

A Juan M. Blanes corresponde la honra de haber sido el precursor de los pintores de historia en las márgenes del Plata; y sobre todo, habrá tenido este gran mérito: el de ser el primer artista *casero* que haya realizado una hazaña inaudita y portentosa: la de infundir confianza a nuestros Gobiernos, quienes le encomendaron en diversas ocasiones la ejecución de obras importantes.

Aquí termina esta faz de nuestra tarea; el grupo de pintores extranjeros que ha desfilado ante nuestros ojos, ha hecho en esta tierra virgen el noble oficio del misionero; algunos le han dado lo mejor de su inteligencia, sus afanes poco menos que ignorados, una existencia dedicada a la enseñanza y el último aliento de una vida laboriosa.

A sus discípulos les toca demostrar con los hechos que aquella simiente ha caído en una tierra fecunda.

EDUARDO SCHIAFFINO.

## NOTAS BIBLIOGRAFICAS

GEORGE KUBLER: Arquitectura de los siglos XVII y XVIII, "Ars Hispániae, Historia Universal del Arte Hispánico", vol. XIV; editorial Plus-Ultra, Madrid, 1957. 380 pp. texto + 467 ill.

Aun cuando esta obra lleva pie de imprenta del año 1951, ignoro si se puso en circulación ese año o hubo motivos que retrasaron su aparición, ya que en Buenos Aires de hace poco tiempo que figura en librerías. La importancia del tema y la falta de una obra actual de conjunto sobre el mismo, hicieron que este libro fuese esperado con sumo interés desde que se tuvo noticia de su preparación. No olvidemos que sólo hay otra obra que estudia el barroco español (la de Otto Schubert, escrita en 1902 y traducida al castellano en 1924) agotada desde hace mucho tipo. Es cierto que en los últimos años numerosos artículos han revalorado y revisado aspectos parciales del barroco y el neoclacismo, especialmente cuando se refiere a los Churriguera, pero en razón de haber aparecido en revistas especializadas no trascendieron al público. El libro de Kulber viene, pues, en buena hora a llenar ese vacío. Recordemos de paso, sin que esto signifique restar merito a la obra que reseñamos, la extraordinaria tarea cumplida por Schubert hace ya medio siglo, que sigue teniendo valor de actualidad en la mayoría de sus investigaciones y juicios críticos, como lo reconoce el propio Kubler.

Destaquemos, como primer comentario, el cariño con que ha sido escrito el libro de Kubler, cosa poco frecuente cuando se trata de autores extranjeros que se refieren a España. Las páginas de la introducción en que se reivindica la obra civilizadora española son dignas de todo encomio; además, el tono cordial hacia lo hispánico se mantiene a todo lo largo del libro,

especialmente cuando se trata de revalorizar el neoclasicismo, intención en la que el autor pone su énfasis, mucho más que en la apreciación de lo barroco.

Cuatro grandes divisiones forman el andamiaje sobre el cual desarrolla Kubler su trabajo: la relajación del canon, los heresiarcas, la reorganización borbónica y los estilos regionales en el siglo XVIII.

Siguiendo un planteo similar al de Schubert, en la primera división citada se ocupa de los epónimos de Herrera, entre los que, lógicamente, coloca a los Mora. Es evidente que Kubler siente más las arquitecturas tranquilas que las dinámicas, como lo prueban los juicios que escribe sobre el Humano Bautista; en cambio, Schubert ponía los acentos sobre los plenamente barrocos. Son interesantes y sumamente útiles estas visiones y juicios divergentes, porque ayudan a completar y analizar mejor al complejo panorama de la arquitectura española.

En el problema de las atribuciones concuerda con lo sostenido por Chueca, asignando la Cárcel de Corte a Gómez de Mora y no a Crescenzi. La figura de este artista, un tanto exagerada en sus méritos a través de los comentarios de Ceán y Llaguno, pasa ahora a ocupar el lugar secundario que le corresponde como aventurero que escaló posiciones más palatinas que académicas.

En el capítulo dedicado a las heresiarcas (apelativo que se justifica en el léxico de la época de Llaguno, pero que no tiene muy cabal aplicación en la estimación anual de la barroco), Kubler aventura algunas opiniones realmente transcendentales si llegara algún día a documentos su exactitud. Me refiero a la posible permanencia da Camilo Guarini Guaxáni en España y su conocimiento de las bóvedas nervudas de la mezquita de Córdoba, hasta hoy negado por casi todos los autores. Vale la pena transcribir aquí el siguiente párrafo de Kubler, harto significativo: En la capilla del Sudario, de mármol negro, Guarini uso esquema que se parece al camarin de Valencia. Esa capilla es un elevado recinto al nivel del segundo piso, en el eje de atrás del presbiterio de la catedral de Turín, con

acceso por medio de dos tramos de escaleras Nada hay en Italia que hubiese podido sugerir tal fórmula a Guarini. Inversamente, su diseña por interpretación de elementos curvados carece de paralelo en obras hispánica coetáneas. El balance de la cuestión parece pronunciarse a favor de España, España debió menos a la Italia de hacia1675 lo que le dio, sin duda alguna.

Al referirse a la obra de Francisco Hurtado, coincidiendo con Taylor y Gallego Burin, da mucha importancia a su labor. Lamentablemente, al analizar la sacristía de la Cartuja de Granada, no hace referencia alguna a las arquitecturas del retorno y a esa reacción de las colonias sobre la Madre Patria, según palabras de Schubert que tienen extraordinario valor, sobre todo cuando se recuerda que fueron escritas hace medio siglo.

Es lástima que Kubler no nos haya dado su opinión sobre tema tan apasionante, maxime teniendo en cuenta que es un autor que conoce bien lo mexicano, como lo ha probado en su libro "Mexican Architecture of the Sixteenth Century". Esta omisión es, probablemente, una prueba de la posición un tanto antibarroca del autor. Digamos de paso que niega que sea obra de Hurtado, inclinándose más bien hacía alguien que haya pertenecido a la nueva generación de D. A. Díaz.

Muy originales son sus observaciones sobre Joaquín de Churriguera, Hurtado, Vicente Acero y Martín de Suinagu, en cuyas obras ve más un *plateresco renacimiento* que un franco barroquismo.

Al referirse a Pedro de Ribera y su generación, vuelve a insistir en el lenguaje de los escritores decimonónicos, llamándolos *fatuos delirantes*, como lo hiciera Llaguno, lo que nos parece nuevo aporte definitorio de la posición estética de Kubler, más inclinado hacia las formas mesuradas que hacia las dinámicas y distorsionadas. Contrariamente a la opinión corriente, supone a Ribera discípulo de Ardemans y no de J. B. Churriguera, basando su inicio en la forma audaz y enérgica en que el presunto maestro y su supuesto discípulo trataban la arquitectura. Una atribución importante que aventura Kubler es la

de la iglesia de San José, de Madrid, hasta ahora de autor desconocido, y que supone puede ser de Ribera.

En suma, se trata de un libro excelente, bien documentado, con abundante material gráfico, que viene a llenar una sentida necesidad tanto para los estudiosos españoles cuanto para los americanos, porque si bien no aborda n absoluto el tema del arte provinciano, el conocimiento de las fuentes es primordial para todo enfoque de las colonias.

## Mario J. Buschiazzo

CUADERNOS DE ARTE DO NORDESTE: N°1, Capela de N.S. da Cionceicao la Jaqueira, 26 pp. Con láminas, planos y dibujos. N°3, Azulejos Holandeses no Convento de Santo Antonio do recife, 26 pp. 25 laminas. Edicion de los Amigos da D.P.H.A.N, Recife (Pernambuco), 1959.

Bajo la dirección del dinámico Delegado de la D.P.H.A.N. en Recife, Ing. Ayrton Carvalho, se inició este año, con el imaginable éxito, una primorosa serie de cuadernos llamados a divulgar tesoros artísticos del nordeste brasileño. Son unas joyitas tipográficas, en las que la forma y la ejecución rivalizan en elegancia, finura e ingenio. El primero hace conocer la *Capela da Jaqueira* (mediados del siglo XVIII, restaurada por la D.P.H.A.N) en las inmediaciones de la ciudad de Recife, con apuntes históricos del investigador José Antonio Gonsalves de Mello. El segundo, contexto del especialista Prof. Joao M. dos Santos Simoes, de Lisboa, tiene por objeto los azulejos de fabricación holandesa (siglo xvii) que adornan exteriormente el antepecho de la galería superior en el claustro de San Antonio de Recife; una veintena de delicadísimas reproducciones en su color natural (azul de cobalto), forma un verdadero álbum, ilustrando las distintas "familias" o series temáticas (motivos florales, animales, tipos populares, barcos a vela, monstruos marinos, etc.) que

se han vuelto tradicionales es ese tipo decoración mural de producción holandesa.

La publicación de este Cuaderno, que lleva el n°3, fue adelantada con motivo de un curso sobre "Arte decorativo y Azulejos" que el Prof. Sanos Simoes fue invitado a dictar en Recife. El cuaderno N°2 (Igreja de Sao Pedro dos Clerigos de Recife) esta en preparación.

PAUL DONY

JUAN GIURIA: *La arquitectura en el Uruguay, de 1830 a 1990;* edición de la Facultad de Arquitectura en Montevideo, 1958. 2 volumenes; 100 pp. De texto y 92 pp. Con 219 ill.

Cuando en el n°11 de los ANALES de nuestro Instituto publicamos la nota necrológica sobre Juan Giuria, destacamos como una de sus virtudes la extraordinaria laboriosidad del querido maestro rioplatense. La obra postuma que acaba de publicar el Instituto de Historia de la Facultad de Arquitectura de Montevideo es una nueva prueba de lo que entonces dijieramos y el mejor homenaje que se podía rendir en su memoria. Poco antes de morir Giuria había entregado los originales, terminando así la historia de la arquitectura en el Uruguay, cuya primera parte se publicó en 1955.

Destaquemos en primer término la feliz idea de contemplar el ciclo de la evolución edilicia uruguaya hasta nuestros días, cosa hasta ahora poco frecuente en América. Todavía perdura el equivocado y absurdo criterio despectivo hacia el siglo XIX, que la mayoría de los investigadores omiten pasando directamente del periodo virreinal al contemporáneo. Las excepciones son contadas, y entre ellos cabe mencionar los trabajos publicados por Diego Angulo Iñiguez, Joaquín E. Weiss y Eugenio Pereyra

Salas sobre la arquitectura decimonónica en México, Cuba y Chile, respectivamente. Países que tuvieron interesantísima expresiones durante ese periodo caótico pero fermental, como Perú, Brasil y Argentina, aun aguardan el estudio que contemple la visión panorámica de sus desarrollos arquitectónicos.

El arquitecto Giuria dividió su trabajo en tres grandes capítulos, titulados: Academia neoclásica (1830-1852); Fin del Academicismo neoclásico e iniciación del Eclecticismo Historicista (1850-1870); y Eclecticismo Historicista (1870-1900). A su vez, cada uno de estos capítulos se subdivide en arquitectura religiosa, civil pública y civil privada.

Siguiendo el mismo plan que caracterizó a todos sus trabajos anteriores, el arquitecto Giuria no entró a hacer consideraciones críticas ni estudios sobre los fenómenos históricos, políticos, culturales О económicos caracterizaron a cada una de esas épocas, prefiriendo guiarse directamente por la morfología de las expresiones arquitectónicas. De tal modo, este libro es me vastísima recapitulación de datos, basados a veces en documentaciones, otras en tradiciones es recogidas por el autor, y las más de las veces en la observación directa de los edificios analizados. Prueba de ello es que la mayoría de las ilustraciones fueron tomadas personalmente por Giuria a lo largo de muchos años de paciente labor. Tan personal ha sido ese trabajo de recopilación que en las 192 citas que forman un capitulo final, sólo se mencionan doce autores, que por otra parte son en su mayoría los conocidos y consagrados escritores uruguayos de siempre: Isidro De María, Pérez Montero, Fernández Saldaña, Pivel Devoto, Arredondo, etc.

Esta obra es la culminación póstuma de una tenaz laboriosidad dedicada al estudio de la arquitectura, especialmente en lo que se refiere a la América meridional. Como digno corolario de esa vida ejemplar, la viuda del arquitecto Giuria ha donado al Instituto de Historia de la Arquitectura de Montevideo su

biblioteca y el archivo de datos y documentos, siguiendo así el ejemplo que diera en vida el recordado y generoso maestro.

Mario J. Buschiazzo

FELIPE COSSIO DEL POMAR: *Arte del Perú Colonial*; edición Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1958. 256 pp. + 110 fig, +CVIIII pp. de ill

Cossio del Ponar ha dedicado largos años de fructífera labor al estudio y divulgación del arte peruano. En 1922 apareció su primer libro sobre "Historia critica de la pintura en el Cuzco", seguido en 1928 por Su "Pintura colonial- escuela cuzqueña", y en 1950 "Arte del Perú Precolombino", 'El libro que hoy vamos a analizar es la segunda parte del citado en último término, editado en idéntica forma y características, con la evidente y loable intención de brindarnos una visión total del arte peruano.

Aunque no lo dice el autor, es probable que algún día nos ofrezca un tercer tomo dedicado al arte de los siglos XIX y XX, con lo que se habría logrado un panorama integral de las manifestaciones peruanas. Tendríamos así, para el centro artístico más rico de la América del Sur, una obra de conjunto, similar a la que tanto acierto escribieron en México, Justino Fernández y los malogrados Manuel Toussaint y Salvador Toscano.

La obra consta de catorce capítulos, en su mayoría dedicados a la arquitectura. Sus títulos son: Arquitectura religiosa del Cuzco; de Lima de la costa norte; de la costa sur; de Arequipa; de la región andina; de Puno; de Cajamara de Ayacucho; Arquitectura civil; Escultura; Pintura; Artes populares, Artes industriales. El texto esta ilustrado con numerosos dibujos de Emilio Sánchez y Robert Davinson, y abundantes laminas bien impresas, Aunque los dibujos de los citados artistas contribuyen a aclarar más de un aspecto analizado en el texto, observamos que no se reproduce planta o sección

alguna de edificios, lo que es de lamentar, pues son elementos fundamentales para toda valoración crítica sobre arquitectura.

Al final de cada capítulo el autor transcribe una copiosa y excelente bibliografía, así como menciona frecuentemente en el texto a los más conocidos investigadores que se han ocupado del arte colonial peruano. Es ponderable esta actitud, que habla de la posibilidad intelectual de Cossio, toda vez que son relativamente escasos sus aportes personales en materia de nuevos documentos y datos sobre el tema. Ensamblándola hoy ya copiosa literatura artística de Wethey, Kélemen, Soria, Marco Dorta, Velarde, Hart-Terré y tantos otros, ha conseguido darnos un panorama integral, escrito más con intención de divulgación que como nuevo aporte de investigación.

La ocasión era propicia para enmendar muchos errores hay superados, pero Cossio del Pomar ha preferido tomar las aseveraciones de algunos autores sin entrar a revisarlas ni rectificarlas a la luz de los serios trabajos aparecidos en los últimos años. Sorprende así que en reiteradas oportunidades haga referencia a los absurdos juicios que emitió Giulio Aristide Sartorio hace muchísimo tiempo. Allá por 1924 dicho crítico italiano presidió una misión propagandística enviada a América del Sur por Mussolini, y a su regreso publicó una serie de comentarios en los que habló de influencias grecobúdicas, coreanas o hindués en al arte colonial hispanoamericano, illegando a afirmar que las indiátides de la portada de San Lorenzo de Potosí eran bailarinas javanesas! Algo de este pintoresquismo se la ha adherido al autor del libro, puesto que ve en el Santiago matamoros, del portal lateral de la Compañia de Arequipa, una factura greco-budista (pág. 89), o se refiere a dos altares del mismo templo como inspirados en las cerámicas y bíbelots chinescos (Pág. 178). En este afán de rastrear orígenes más o menos extraños, Cossio del Pomar dice que los altares de Jesús Maria y Magdalena Vieja en realidad pertenecen al barroco italiano (pág. 180). Con este juicio, el autor niega su intención original, puesto que en un libro dedicado a divulgar y exaltar el arte de su país le resta valor a expresiones tan auténticamente peruanas como esos altares.

Desde luego, no pretendemos llegar totalmente ciertos aportes foráneos, pero si valorar su exacta dosificación. Así, cuando el libro que reseñamos se transcribe frase del P. Gento Sanz relativa a la portada de San Francisco de Lima en que dice que *fue ejecutada conforme al ejemplar que enviaron de la misma Roma, cuyo facsímil se haya en el Archivo de este convento*, es evidente que se trata de la divulgación traída por los Tratados de Arquitectura, algunos de los cuales, como el Serlio traducido por Villalpando, alcanzaron gran difusión en América. Pruebas notables de esto las encontramos en la puerta de San Francisco de Quito, que copia fielmente a la del Palacio Farnesio en Caprarola, o la de la Compañia de Quito y su réplica En Pasto, que reproducen la de la villa Grimani, de Miguel Angel, cuyo dibujo apareció en la edición española del Viñola de Patricio Caxés, en 1593. Por suerte, en el caso de la portada de San Francisco de Lima, Cossio vuelve por los fueros peruanos, afirmando muy atinadamente que se trata de un bello ejemplar de borroquismo limeño.

En diversos pasajes del libro (págs. 18 y 82) se hace referencia a *la muy* peruana columna panzuda, ilustrada con dos dibujos de Sánchez; lamentablemente, no se indica dónde se encuentran esos rarísimos ejemplos, pues hubiese sido interesante cotejarlos y rastrear sus orígenes con los que existen en Caracas (Colegio Chávez) o los que reiteradamente menciona José Gabriel Navarro en sus libros sobre arte quiteño.

Esta alternativa de juicios, en los que tan pronto se exalta lo legítimamente peruano como se aceptan las influencias más extrañas, da al libro de Cossio del Pomar un tono desconcertante. En general, creemos que ello es el resultado de la técnica adoptada para la redacción de su texto, en el que se ha preferido cierto lenguaje florido y a ratos brillante, que estuvo en boga en la América española años atrás, pero que hoy ha sido superado y

remplazo por una literatura artística más ajustada y precisa. En su afán de brindarnos frases que acaso pretendan hacer más llevadera la densidad del libro, el autor llega a manejar los estilos con despreocupación objetable. Así, por ejemplo, se habla de las construcciones eclesiástica de la corta del Perú, de tipo isabelino (pág.14); de adornos isabelino en Santiago de Huamán (pág. 77); el sentido renacentista de la fachada de la Compañía de Pisco (pág. 81); el estilo de las iglesias renacentistas europeas del seiscientos y setecientos (Pág. 89); el planteamiento arequipeño apegado al arte manuelino (pág. 98); el arte clásico jesuítico a propósito de la Asunción de Juli (pág. 101); arabescos mozárabes en la Catedral de Cajamarca (pág. 117); la neoclásica Quinta de Presa (pág. 147); la tradición del Renacimiento clásico a propósito de los altares de la región del Titicaca (pág. 185), y llega incluso a confundir Borromini con Bernini (pag. 82).

Es lástima que Cossio del Pomar haya incurrido en estas licencias, puesto que, volvemos a repetirlo, su intención de brindarnos una visión de conjunto del arte peruano es indudablemente digna de elogio. Esperamos ahora que algún día aborde el estudio del arte del período republicano, para contemplar así su meritoria labor de recopilación.

Mario J. Buschiazzo

MARIO J. BUSCHIAZZO: Argentina, Monumentos Históricos y Arqueológicos; edición del Instituto Panamericano de Geografía e Historia, México, 1959. 186 pp. texto + 32 pp. ill. con 72 láminas.

Défense et Ilustratio de la langue française escribió antaño Joachim du Bellay en la portada del manifiesto de la Pléiade, "Defensa e Ilustración del patrimonio artístico americano" podría definirse la obra del Arquitecto Mario J. Buschiazzo, que tan gratas y vastas proyecciones tiene en el Viejo como en

el Nuevo Mundo. Un testimonio más del prestigio internacional conquistado por el fundador e incansable animador del Instituto de Arte Americano lo constituye el volumen que acaba de firmar en la colección iniciada en 1950 por la Comisión de Historia del Instituto Panamericano de Geografía e Historia, de México.

En setenta páginas de nutridísimo contenido logra el Arquitecto Buschiazzo concentrar todo lo esencial relacionado, primero con los yacimientos arqueológicos del país, y luego con los monumentos, considerados tales con criterio artístico, que conserva del periodo hispánico. A este inventario histórico y critico sigue un capítulo titulado "Restauración de Monumentos", donde reseña, con la objetividad que le impone su modestia, los principales trabajos realizados (bajo su dirección personal) para salvaguardar aquellos edificios que reclamaban urgentes medidas de conservación. Son páginas de una lectura sumamente instructiva, llenas de cautivantes detalles sobre las soluciones improvisadas in situ para superar las dificultades técnicas que surgían a cada paso. Sus aciertos los evidencian las fotografías, propias del autor, en las que se ponen en paralelo los estados "antes" y "después". Completan el tomo un capítulo sobre la legislación existente en materia de protección de monumentos, seguido de una nómina de los Monumentos y Lugares Históricos de la Argentina, con precisas indicaciones sobre su ubicación y los méritos en que se fundó su clasificación.

Séanos permitido cerrar este comentario con una acotación al margen del párrafo de la página 53 referente a la bóveda de la Compañía de Córdoba. La iglesia Sainte-Catherine en Honfleur (Calvados) presenta una nave doble con bóveda de madera de fines del siglo XV, desgraciadamente afeada por gruesos tirantes; en Haarlem (Holanda), la Grote Kerk tiene bóveda de cedro polinervada (1538). Ambos ejemplos son notables, pero no sostienen comparación con la brillante armadura del Hermano Lemer.

PAUL DONY

SANTIAGO A. SOSA GALLARDO: *Notas sobre arquitectura colonial;* edición Universidad Nacional de Córdoba, separata de la revista de la Facultad de C. Exactas, Físicas y Naturales, n° 27, enero-diciembre, 1958. 66pp. con ill.

Este breve y jugoso trabajo es continuación del que el autor publicara en la misma revista, en 1955, sobre la bóveda y cúpula de la iglesia de la Compañía en Córdoba. En aquella oportunidad Sosa Gallardo sugirió la posibilidad de que el Hermano Coadjutor Felipe Lemer (que en realidad se llamaba Lemaire, véase ANALES, n°10, pag. 128) fuese el autor de las trazas del templo y no el Hermano Cardenosa, como suponía el Padre Furlong y quienes seguimos sus escritos. Ahondando en esa líneas, y a la luz de nuevos argumentos (ya que hasta hoy no se han hallado documentos que zanjean definitivamente la cuestión), el autor mantiene su opinión acerca de Lemer como único autor.

Cuando en1943 el arquitecto Carlos L. Onetto se ocupó de la restauración del templo, y público su primer folleto sobre la "Bóveda y cúpula de la iglesia de la Compañía en Córdoba", con muy claras razones se adelanto a lo que hoy parece dejar casi probado Sosa Gallardo. En las páginas 4 a 6 de dicho folleto, Onetto dice así: Esta opinión algo difundida de que la iglesia empezó a construirse sin planos acabados, es decir, que fue una improvisación que llego a feliz término gracias a la posterior intervención del Hermano Lemer, no me parece suficiente fundada. Mientras no tengamos prueba cierta, toda suposición al respecto deberá basarse en la lógica de los hechos. En primer término, cuesta creer que los Padres Jesuitas se lanzaron al azar a realizar una obra de la magnitud de esta. La historia entera de la compañía prueba lo contrario. Religiosos de gran fe y acción, han procedido siempre con meditación y estudio. Como entonces, es seguro, los Padres no contaban con un arquitecto que les proyectara la iglesia, es probable que el estudio fuera encomendado a los religiosos, que con alguna practica en la construcción, habían estado a cargo de las obras hechas en la Provincia. Por rudimentarios que fueran sus conocimientos de arquitectura, no puede dudarse que sabían

perfectamente que una bóveda de albañilería o mampostería produce empujes que tienden a volcar los muros que la sostienen, y que hacer un canon corrido y cúpula de crucero de 10,42 metros de luz era para ellos una cosa poco menos y que desde un principio se pensó en una cubierta liviana de otro tipo.

Observando los muros actuales tenemos la mejor comprobación de este aserto, pues no están preparados para recibir empujes de una bóveda de gran peso y su deficiente construcción (con desplomes y falsas escuadras) prueba la falta de un técnico capaz.

Si los supuestos proyectistas habían pensado en un techo liviano de madera, lógico es que en tal circunstancia recurrieran al Hermano Lemer a quien sabían perito en la materia, o que este, enterado de las dificultades, ofreciera sus servicios. Ténganse presente que residía en Córdoba desde 1641, o sea unos diez años antes de empezar la obra. De ser así, los trabajos comenzaron de acuerdo con un proyecto completo hecho en colaboración y el Hermano Lemer podría haber intervenido también en el estudio del conjunto.

Me induce a pensar esto último el hecho de que arquitectónicamente la proporción armoniosa de una bóveda está condicionada a la planta y alzado de los muros que la sustentan.

También debemos a Onetto la opinión de que el libro impreso entre los galos que el Hermano Lemer pidió a sus Superiores, era el de Filiberto Delorme, Nouvelles Inventions pour bien bastir et á petits Fraiz, editado en 1561, y agregado a Le Premier Tome de l'Architecture de Philibert De l' Orme Conseiller er Ausmosnier Ordinarie du Roy (1567) a partir de la tercera edición, en 1626.

El autor del folleto que reseñamos, con toda probidad científica reconoce que cuando escribió su primer trabajo (1955) desconocía las publicaciones del arquitecto Onetto, así como la del arquitecto Giuria, quien en 1941 ya se había referido a ciertos antecedentes europeos de abovedamiento en madera, aunque sin mencionar a Delorme. Creo que después de tales coincidencias, y sobre todo, a la luz de la comparación de los relevamientos que publica Sosa Gallardo con los dibujos del célebre arquitecto y tratadista francés, ya no puede haber dudas: el libro que expresadamente se

trajo para Lemer era el de Delorme, y la bóveda y cúpula de la Compañía de Córdoba están construidas con absoluta sujeción a sus normas. La comparación de la lámina de Delorme que ilustra el capítulo IV *La facon de cognoistre plus facilement les pieces comme elles se douivent tailler et assembler pour faire l'Hemicycle et courbes de nostre nouvelle Invention*) con lo existente es terminante. Prácticamente no hay ninguna diferencia. Por otra parte, no tengo noticia de otro tratado que en esa época se refiriese a techumbres y abovedamientos de madera; el "Arte y Uso de Arquitectura", de Fray Lorenzo de San Nicolás no estudio las bóvedas de madera sino los chapiteles encamonados, que alcanzaron después tanta difusión en Castilla.

Idéntica coincidencia muestra Sosa Gallardo con la opinión del arquitecto Onetto acerca de la paternidad de las trazas. Con razones sólidamente fundadas en varios documentos, llega a la conclusión de que habiéndose comenzado el templo hacia 1650, o sea diez años después de haber ingresado Lemer a la Compañía, y encontrándose este en Córdoba desde la iniciación de los trabajos, lógico es pensar que a el y no al Hermano Cardenosa se deba el templo. Como evidentemente los muros fueron previstos para soportar una techumbre liviana, no hay por que ir a buscar en la habilidad del Hermano Cardenosa para construir tajamares el escaso conocimiento que se requería para levantar esas crujillas tan sencillas, por lo tanto, y mientras algún nuevo documento fehaciente no venga a modificar las suposiciones de Onetto y Sosa Gallardo, debemos aceptar al Hermano Felipe Lemaire o Lemer como único autor del templo de la Compañía.

En cuanto a los errores cometidos por el arquitecto Kronfuss, a cuya enmienda dedica el autor la segunda parte de su trabajo, son cosas de poca monta, que en nada afectan la extraordinaria labor que hace ya casi medio siglo realizo el recordado maestro alemán, verdadero precursor en el estudio de nuestro pasado arquitectónico.

Mario J. Buschiazzo

## ÍNDICE

George Kubler:	
Los pueblos clásicos mochica	9
Martin S. Soria:	
La pintura en el Cuzco y el Alto Perú (1550-1700)	24
Carlos Luque Colombres:	
Solares históricos cordobeses	35
Joaquin Rodríguez Saumell:	
Sobre los de valor en la historia del arte	45
José de Mesa y Teresa Gisbert:	
El renacimiento en la Audiencia de Charcas: Hernández Galván	
y el maestro de Ancoraimes	52
fr. Bernardo J. M. Farrelly O. P.:	
Una reliquia olvidada: Rosario de Cochinoca	75
Rodolfo Jorge Berbery:	
Iglesias de Rosario de Cochinoca	82
Relaciones documentales	85
Notas bibliográficas	107

# ÍNDICES

EL VÓLUMEN III Nºs. 9, 10, 11 y 12

> Buenos Aires 1959

### ÍNDICE ALFABETICO DE AUTORES

### Artículos

Berbery, Rodolfo Jorge:		
Iglesias de Rosario de Cochinoca	12	80
Berlin, Heinrich:		
Sebastián de Arteaga, pintor de la Inquisición	11	53
Buschiazzo, Mario José:		
Arquitectura colonial santafecina	11	75
Chacón Torres, Mario:		
La pintura boliviana del siglo XIX: los pintores chuquisa		
queños	11	65
Dony, Paul:		
Orlas laterales en las portadas andinas	9	99
Visita a San Agustín de Salamanca, Guanajuato	10	78
Easby, Dudley T., Jr.:		
Orfebrería y orfebres precolombinos	9	21
Farrelly, fr. Bernardo J. M, O.P.:		
Una reliquia olvidada: Rosario de Cochinoca	12	70
Harth-terré, Emilio:		
Los Illescas pintores en Lima	11	87
Kubler, George:		
Los pueblos clásicos Mochica	12	9
Landolt, Hanspeter:		
El espacio en la arquitectura barroca	9	53

Luque Colambres, Carlos:		
Solares históricos cordobeses	12	35
Mariluz Urquíja, José M.:		
Las escuelas de dibujo y pintura de Mojos y Chiquitos	9	37
Mesa, José de, y Girbert, Teresa:		
El renacimiento en la Audiencia de Charcas: Hernández		
Galván y el maestro de Ancoraimes	12	52
La escultura en la Audiencia de Charcas	11	43
Nuevas obras y nuevos maestros en la pintura del Alto		
Peru	10	9
Rodríguez Saumell, Joaquín:		
Problemas de la arquitectura alemana	11	57
Sobre los juicios de valor en la historia del arte	12	45
Solá, Miguel:		
La hacienda de san Francisco de Yaví	10	47
Soria, Martín S:		
La pintura en el Cuzco y el Alto Perú	12	24
Torre Revello, José:		
Arte popular en el antiguo Buenos Aires	9	91
La vivienda en el Buenos Aires antiguo	10	84
Toussaint, Manuel:		
Apología del arte barroco en América	9	13
Wethey, Harold E.:		
Sebatian de Herrera Barnuevo	11	13
Zapata Gollan, Agustín:		
La construcción de la vivienda en Santa Fe, la vieja	9	71

### RELACIONES DOCUMENTALES

Inventario de todos los mue / bles, alhajas, hutiles y existen /		
cias de todas clases pertenecci- / entes á esta Iglesia Pa-		
rroqui- / al de nuestra Señora del Pilar. de la Ciudad de		
Buenos Ayres qº / según el anterior decreto, se / forma		
par el Cura de esta Ig-/ Iesia preserms los Señores Don		
/ Josep de Agorta, Don Antonio / de la Cuesta, y el ciu-		
dadano / vecino y feligres Don Gavino / de Anchorís, y		
el ciudadano / vecino cambien y feligres Don / Marcos		
Quiroga y es como/sigue		
Descripción del Altar Mayor del Conv[en]to de S[a]n Fran-		
[cis]co de Santiago del Estero y las cosas accesorias de la '		
Iglesia. Biblioteca Nacional, Manuscrito nº 7912; no tiene '		
Fecha	10	127
Paul Dony:		
¿Andrés Bianchi o Blanqui?	10	127
Sarmiento, Domingo Faustino:		
Arquitectura doméstica	11	97
Schenone, Héctor H:		
Una carta del escultor Bartolomé Ferrer	10	128
Schiaffino, Eduardo:		
El arte en Buenos aires	12	87
Solá, Miguel:		
Garibaldi y Anita, por Raymond Quinsac Monvoisin	10	130

#### Notas Bibliográficas

# Buschiazzo, Mario J. Harold E Wethey: Alonso Cano. Painter, Sculptor, Ar Hernán Busaniche: La arquitectura en las misiones jesuitas guaranies.....9....119 Erwin W. Palm: Los monumentos arquitectónicas de la Francisco de La Maza: Arquitectura de los coros de Víctor Manuel Villegas: El gran signo formal del barroco.......10........136 Vicente Nadal Mura: La herrería artística del Buenos Aires Antiguo......11.......109 Manuel Romero de Terreros: Una casa del siglo XVIII en ' México......11.......110 Enrique Marco Doria: La arquitectura barroca en el Perú........111 Emilio Roig de Leuchseming: La Plaza de Armas Carlos Manuel de Céspedes de La Habana.....11 Osiris Delgado Mercado: Sinopsis histórica de las artes plasticas en Puerto Rico ......11.......112 Hans Mann; The 12 prophets of Amonio Francisco Lisboa "O Aleijadinho"......11.......117 George Kubler: España, Arquitectura de los siglos XVII y Juan Giuria: La arquitectura en el Uruguay, de 1830 a

Felipe Cossio del Pomar: Arte del Perú colonial	12	110
Santiago A. Sosa Gallardo: Notas sobre arquitectura co-		
Lonial	12	113
Dony, Paul:		
Friedrich Muthmann; L'Argenterie hispano-sud-americaine		
Á l'époque coloniale	11	113
Cuadernos de Arte Do Nordeste: n° 1 y n° 3	12	109
Mario J. Buschiazzo: Argentina, monumentos históricos y		
Arqueológicos	12	112
Furlong, P. Guillermo, S. J.:		
Juan Giuria: La arquitectura en el Uruguay, época co-		
Lonial	9	117
Schenone, Héctor H.:		
Luis Duque Gómez: Colombia, monumentos históricos y		
Arqueológicos	9	120
Luís Mac Gregon Actopan	9	120
Documentos de Arte colonial Sudamericano,		
Cuaderno IX	10	134
José de Mesa y Teresa Gisbert: Holguin y la pintura alto-		
Peruana del Virreinato	10	135
Documentos de Arte Colonial Sudamericano, Cuaderno X.	11	114
Kurt Baer: Painting and sculpture at Mission		
Santa Bárbara	11	115
Andrés Mille: La Orden de la Merced en la conquista del		
Perú, Chile y el Tucumán y su convento del Antiguo Bue-		
nos Aires, 1218-1804	11	116

#### PUBLICACIONES APARECIDAS

Mario J. Buschiazzo: *Bibliografía de Arte Colonial Argentino*. 1947 *Anales del Instituto de arte e Investigaciones* Estéticas, n°1, año 1948; n°2, año 1949; n° 3, año 1950; n° 4, año 1951; n° 5, año 1952, n°6, año 1953; n° 7, año 1954; n° 8, año 1955; n° 9, año 1956; n° 10, año 1957; n° 11, año 1958.

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.

RAÙL GONZÁLEZ CAPDEVILLA: Amancio Williams. 1955.

MARTÍN S. SORIA: La Pintura del siglo XVI en Sudamérica. 1956.

JORGE O. GAZANEO y MABEL SCARONE: Eduardo Catalana. 1955.

MARIO J. BUSCHIAZZO: Skidmore, Owings y Merrill. 1958.

JORGE O. GAZANEO y MABEL SCARONE: Lucio Costa. 1959.

Toda correspondencia o pedido de canje debe dirigirse a
INSTITUTO DE ARTE AMERICANO
Casilla de correo 3790 — Buenas Aires

