UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

ANALES
DEL INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTETICAS

16

1963

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

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

A N A L E S

del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas

ANALES
DEL INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTETICAS

16

1963

INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Director: MARIO J. BUSCHIAZZO

Secretario: HÉCTOR H. SCHENONE

EL CAMILUCHO

LA lámina que aquí se reproduce por primera vez, actualmente en mi colección, es una doble acuarela que mide 95 x 265 mm. en cada uno de sus dos sectores, y lleva por título, como puede verse: *Buenos Ayres. Paisanos "or Camiluchos"*. Es quizá, o sin quizá, una de las primeras representaciones iconográficas del gaucho que se conserva original. La otra que antes de ahora he estudiado *(Guano de Buenos Ayres enlazando un toro),* acuarela también, fue reproducida en el volumen 8 de estos mismos ANALES[1]. Existe además el cuadro al óleo que voy a citar dentro de un momento.

Es necesario, por cierto, ponerse de acuerdo con respecto al personaje (tipo humano, étnicamente considerado; tipo humano, socialmente definido) que fue llamado *gaucho*[2]. El término comenzó a usarse, en realidad, en los últimos veinte años del siglo XVIII. Aguirre (1783), Azara (1784), Alvear (1748-91), hablan ya de *gauchos* o *gauderios*. Antes habían sido llamados *vaqueadores, arrimados, changadores, vagamundos*[3]*;* porque como dice Francisco Bruno Zabala, cuando su padre vino en 1717 a encargarse del mando de estas provincias *los vagamundos que entonces llamaban changadores de la Campaña y aora los nombran gauderios, vendían cueros...*[4].

Es famosa la descripción de los *gauderios* hecha por Concolorcorvo[5]. Felipe

---

[1] BONIFACIO DEL CARRIL, *Acerca de las primeras pinturas sobre la Argentina,* en Anales del Instituto de Arte Americano, nº 8, Buenos Aires, 1955.

[2] Sobre el gaucho del Río de la Plata, y también de las provincias interiores, existe una literatura tan abundante e ininterrumpida que, sin exagerar, puede decirse que constituye un verdadero género literario. MADALINE WALLIS NICHOLS, profesora norteamericana, autora de un estimable estudio sobre *El Gaucho* publicado hace algunos años (existe traducción castellana editada por Peuser en 1953), llegó a formar una bibliografía integrada por 502 items que comprende estudios históricos y sociológicos, bibliografías, antologías, ensayos literarios en prosa, teatro, películas, versos gauchescos, crítica literaria, estudios sobre lenguaje, periódicos gauchescos, etc. En el aspecto iconográfico el material también es vastísimo.

[3] EMILIO A. CONI, *El Gaucho,* Buenos Aires, 1945, págs. 57 y sig.

[4] CONI, op. cit., pág. 167.

[5] CONCOLORCOVO, *El Lazarillo de Ciegos Caminantes,* Gijón, 1773, pág. 101.

Bauzá y José de Espinosa[6] son los primeros que los llaman *guanos u hombres de campo.* Según Miguel Lastarria[7] fueron llamados *gauchos, camiluchos* o *gauderios,* nombres que repite Azara[8] *(peones, ginetes, gauchos, camiluchos y gauderios)* cuando se refiere a los jornaleros campestres.

Según el diccionario de la lengua castellana *camilucho* se llamaba al indio que trabajaba en la labranza. La palabra parece derivada de *camilo:* muchacho que los romanos empleaban en el servicio del culto. *Camilucho* significaría agregado o auxiliar. Augusto Malaret[9] dice que era un nombre despectivo que se dio al gaucho, pero no parece, en realidad, haber sido despectivo sino descriptivo del *guazo, gaucho* o *gauderio,* en la medida que estos nombres designaban al paisano u hombre de campo a finales del siglo XVIII. Así lo prueban las referencias de los autores que he citado y los documentos iconográficos que mencionaré en seguida. Digo a finales del siglo XVIII porque el *camilucho* que puede verse en estas acuarelas, el *guazo* de la antigua colección Bauzá y el *mulato* o *camilucho* que mencionaré en seguida no son, de ninguna manera, el gaucho del siglo XIX. No me refiero sólo a sus hábitos y costumbres, diferentes y cambiantes, como ha sido puntualizado en los estudios antes citados, sino también a su aspecto e indumentaria. Calzón de tripe azul o colorado, calzoncillo con fleco suelto, viste el guazo descripto por Bauzá y Espinosa y el que aparece en la acuarela de Bauzá; calzón de tripe azul, calzoncillo de fleco suelto tiene también el *camilucho* que aquí se reproduce. Chaleco y poncho envuelto siempre en la cintura.

Antes de ahora he señalado[10], que el *guazo* de la antigua colección Bauzá corresponde exactamente a la descripción del *guazo u hombre de campo* escrita por el mismo Bauzá y José de Espinosa. Es indudable que la descripción de Bauzá y Espinosa es también aplicable a este *camilucho,* cuyo parentesco con el guazo resulta evidente. Pero más sorprendente aún es la relación de ambas piezas con un óleo,

---

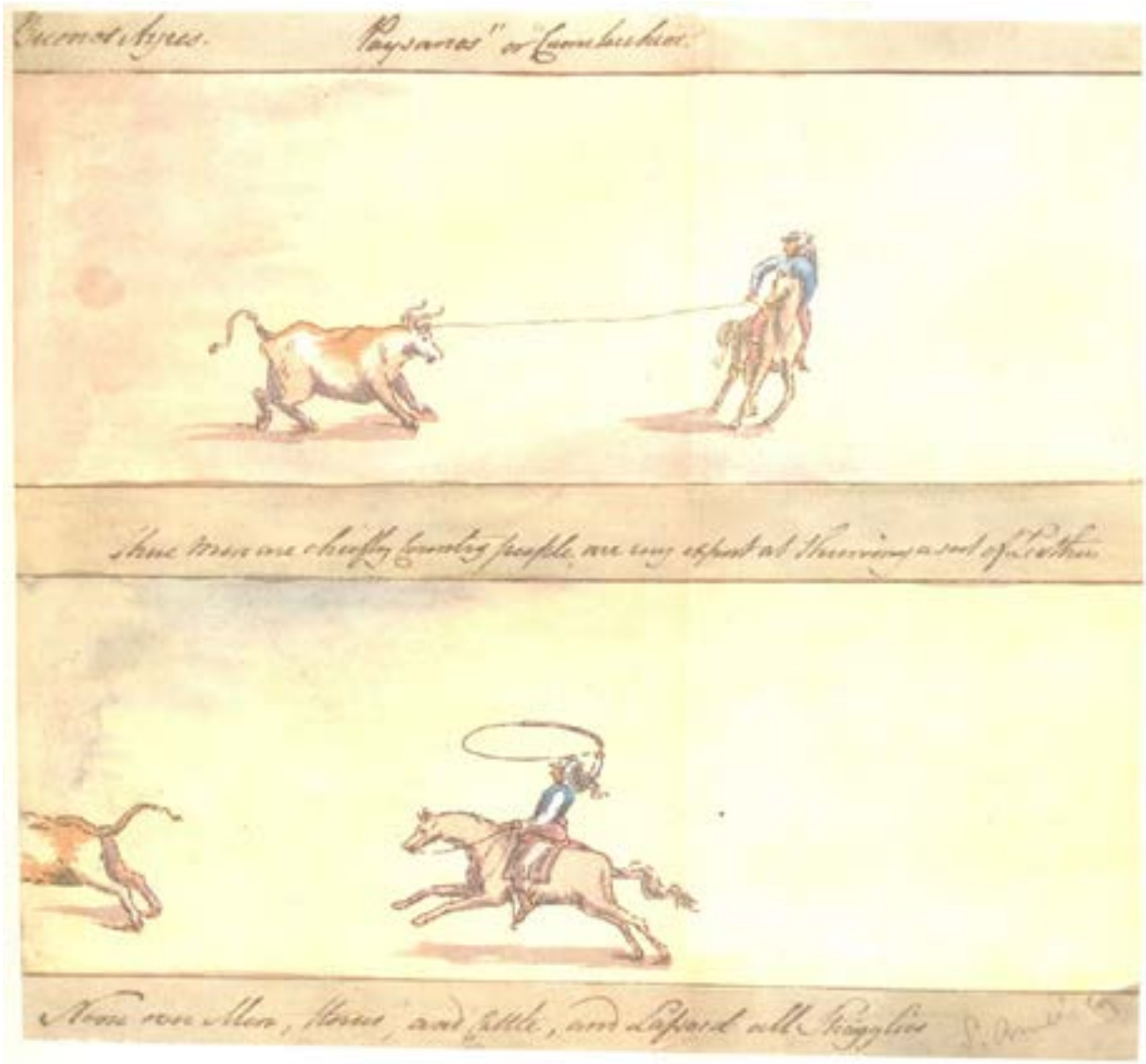
[6] PEDRO DE NOVO y COLSON, *Viaje político y científico alrededor del Mundo, Madrid,* 1885, pág. 560.
[7] MIGUEL LASTARRIA, *Colección de documentos para la Historia Argentina,* vol. III, Buenos Aires, 1914, pág. 201.
[8] FÉLIX DE AZARA, *Apuntamientos para la Historia Natural de los Quadrupedos,* vol. II, Madrid, 1802, pág. 208
[9] AUGUSTO MALARET, *Diccionario de Americanismos,* Emecé Editores, Bs. Aires, 1946
[10] BONIFACIO DEL CARRIL, op. cit., pág. 19.

pintado por mano anónima en el siglo XVIII, que perteneció a la colección de sir Woodbine Parish, antiguo Cónsul y Encargado de Negocios de Gran Bretaña en Buenos Aires, y forma parte de una serie de trece piezas descriptivas de trajes masculinos y femeninos usados en las provincias del Alto Perú y del Norte argentino. El óleo a que me refiero fue reproducido por L. G. G. Ramsey en la revista *The Connoiseur,* Londres, abril 1954, pág. 162. Representa un hombre y una mujer de pueblo de Tucumán y lleva estas dos leyendas escritas dentro de la pintura: *Traje de un Mulato conocido por camilucho o guazo de las Prov.as del Tucumán, cuyo exercicio es de enlazar a caballo las Reces, u otros animales con particular agilidad distante 170 leguas de la Capital de La Plata. El de una Mulata camilucha diestra a Cavallo como en la Fábrica de Ponchos y otros tejidos.* La coincidencia de estas leyendas con la que lleva *el camilucho* aquí reproducido es por demás significativa, pues esta última, traducida al español, dice así: *Estos hombres son principalmente gente de campo, son muy expertos en arrojar una especie de nudo corredizo de cuero sobre hombres, caballos, y ganado, y enlazaban todos...* (hay una palabra inglesa que parece decir *Strugglies).*

Tenemos, pues, el triángulo completo: el *Guazo de Buenos Ayres* en la acuarela de Bauzá; los *Paisanos o Camiluchos* en la acuarela que aquí se reproduce; el *Camilucho o guazo de las Provincias de Tucuman,* y todavía la *Mulata camilucha,* en el óleo de Londres. Desde la Banda Oriental y el Río de la Plata, hasta el lejano Tucumán, los nombres *guazo y camilucho* se emplean como sinónimos. Después vendrá el gaucho de chiripá y bota de potro que reemplazó definitivamente al calzón de tripe azul y colorado, y quedará formado el personaje de leyenda del siglo XIX. Algún día habrá que determinar a partir de qué momento y en cuáles circunstancias comenzó a usarse el chiripá en la Argentina [11].

BONIFACIO DEL CARRIL

[11] Sobre la indumentaria del hombre de campo en el siglo XVIII véase también la acuarela del P. PAUCKE reproducida en *Hacia Allá y Para Acá,* Tucumán - Buenos Aires, tomo I, lámina IV, pág. 102


Buenos Ayres.
Paysanos" or Cumberlain.
These men are chiefly Country people, are very expert at throwing a sort of Leather
None over Men, Horses, and Cattle, and Lassoed all Struggles

EL EDIFICIO CIRCULAR DE CAPUCHINAS, EN ANTIGUA, GUATEMALA

EN el año 1959 visitamos la ciudad de Antigua, Guatemala, quedando vivamente impresionados por una parte del monasterio de Capuchinas. Decidimos entonces levantar los planos con cuidado y dejar para próxima ocasión el análisis de este edificio. Publicamos ahora dichos planos y las conclusiones a que ellos nos han llevado, haciendo notar que, desgraciadamente, al escribir este artículo, no hemos podido contar con bibliografía muy completa, ya que en Bolivia son escasas las obras referentes a arte guatemalteco.

Las ruinas del convento de Capuchinas muestran en la actualidad tres partes: la iglesia, el claustro con sus dependencias, y la llamada "Torre del Retiro" o "Claustro de Novicias". Los que hasta hoy han estudiado este monumento están acordes en decir que es un solo conjunto[1]. Nosotros creemos que la iglesia y el convento fueron hechos en el siglo XVIII, no así la "Torre del Retiro" o "Claustro de Novicias" que a nuestro parecer es anterior. Las diferencias en la construcción, la planta, el tipo de bóvedas, los restos decorativos que allí hemos encontrado, así como la complicada red sanitaria que tiene la "Torre del Retiro" y de la que carece por completo la parte principal del convento, nos indican que se trata de un edificio diferente que fue incorporado al convento de Capuchinas en alguna época, y desde entonces adaptado y usado por las monjas.

En 1720 la orden capuchina, de Madrid, pidió licencia a la corona para fundar un convento en Guatemala. El permiso fue otorgado en 1725 y las primeras monjas llegaron a Guatemala en 1726, ocupando casas particulares hasta que el convento

[1] SIDNEY D. MARKMAN, *Las Capuchinas: an Eighteenth-Century Convent in Antigua, Guatemala,* Journal of The Society of Arquitectural Historians, vol. XX, Massachusetts, 1961. DIEGO ANGULO IÑIGUEZ, *Historia del Arte Hispanoamericano,* tomo III, Madrid, 1956, pág. 43. Las noticias que sobre el convento de Capuchinas da VICTOR MIGUEL DIAZ *en Las bellas artes en Guatemala, Guatemala,* 1934, págs. 336-338, no son aprovechables para el presente trabajo.

fue construido. En 1731 estaba en plena construcción; cinco años después la iglesia fue consagrada y las monjas ocuparon el convento[2]. El edificio sufrió algunos daños en 1751, y otros muchos mayores en el terremoto de 1770[3].

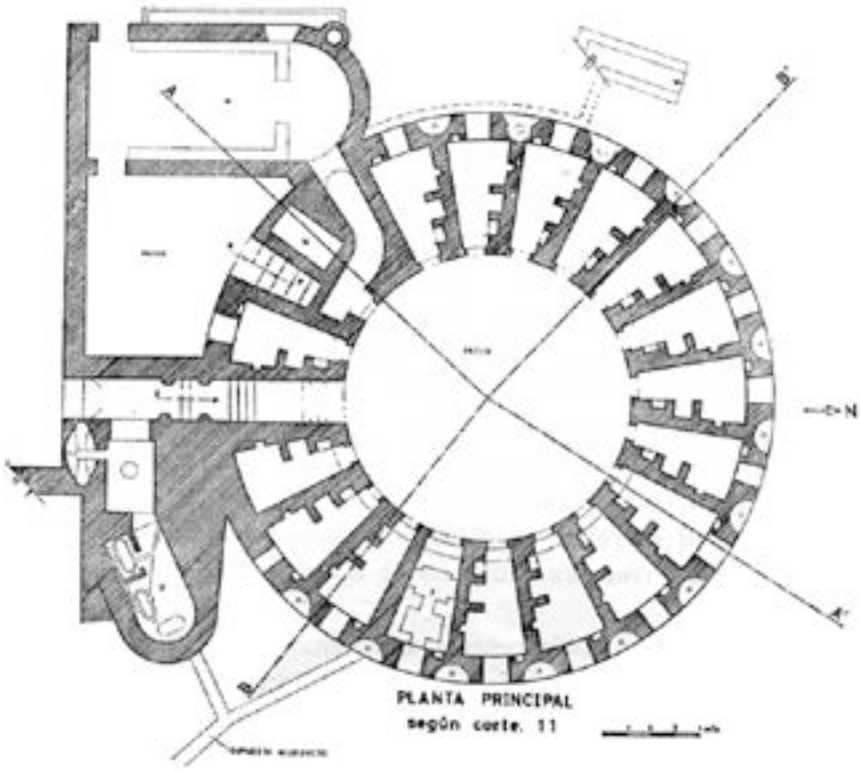
Según esto, la construcción fue hecha entre 1726 y 1736. A esta época corresponde la iglesia con sus peculiares bóvedas de planta elíptica. Estas bóvedas presentan un casquete plano que descansa en pechinas; cada una de éstas está formada por dos triángulos esféricos, unidos por una crucería falsa que es la que decora toda la bóveda. Los arcos torales descansan sobre pilastras dóricas. Se supone que esta iglesia es obra de Diego de Porres[4]. El claustro, que es contemporáneo, tiene macizas columnas y cubre cada tramo con bóveda vaída, también de planta elíptica. En general, la estructura no se aparta gran cosa de las construcciones dieciochescas de Antigua. Es singular, sin embargo, la bóveda de planta octogonal que cubre parte del recinto que separa los dos patios menores. Es una bóveda por avance (campana apiramidada), toda de mampostería, similar a la del convento de la Recolección y a la cocina del convento de Sor Juana, que publica Angulo[5].

Lo arriba anotado da idea de las soluciones adoptadas en la iglesia y convento de Capuchinas que fue levantado en el siglo XVIII, cuya planta no presenta variante digna de mención. Un estudio más completo lo encontrará el lector en un trabajo de Sidney Markman[6].

El "Claustro de Novicias" o "Torre del Retiro" es un edificio de planta circular situado al norte del convento de Capuchinas; consta de tres pisos y varias reparticiones a niveles intermedios. La planta principal tiene un patio de 12 metros de diámetro en torno al cual hay 21 recintos. En uno de ellos, por el cual se accede al patio, hay una escalera que salva el desnivel entre el exterior y el citado patio (1,60 metros de altura). Por el sur, adosados a esta planta, pero en nivel más bajo, hay dos

[2] S. MARKMAN, op. cit., pág. 27.
[3] Ibídem.
[4] ANGULO IÑÍGUEZ, op. cit., pág. 43.
[5] Ibídem, pág. 41
[6] MARKMAN, op. Cit.

recintos; el que queda al este es un aposento con baños. Al noroeste se ven los restos de la escalera que conduce a la planta alta. Bajo el patio hay un piso semisubterráneo.



Guatemala, Antigua, Capuchinas; planta de la "Torre del Retiro". Relevamiento de los autores.

Si ingresamos a la "Torre del Retiro" desde el convento, tenemos ante nosotros la escalera que lleva al patio; dicha escalera *se* cubre con una bóveda de cañón inclinada. El arco de medio punto que se abre al patio y el arco del cañón tienen diferentes centros, razón por la cual se forma un luneto que presenta la única decoración visible en todo el edificio. Es un relieve de lazo de tipo almohade, todo en yeso. La cinta doble y su trazo recuerdan la decoración de los arcos interiores de Santa María la Blanca, en Toledo[7]. El lazo se percibe fácilmente, salvo en la parte central que se halla muy destruida.

[7] LEOPOLDO TORRES BALEAS, *Arte Almohade,* en Ars Hispanie, tomo IV, Madrid, 1949, pág. 43, figs. 34-36. Respecto a la decoración que precisamos, Torres Balbás dice: *lo que en Santa María la Blanca tiene un acento inconfundiblemente almohade es la decoración de vaso de los muros de la nave central...*

Al oeste de la escalera hay un patio, al que no es posible entrar por esta parte del edificio. Al este hay una cámara rectangular pequeña, a manera de corredor, cubierta con cañón, en el que se abre un óculo que permite iluminarla. Esta cámara conduce a otra algo mayor, también abovedada, que termina en forma de ábside. En esta habitación hay dos baños de piedra empotrados en el suelo, que se alzan sobre éste unos 15 centímetros. Cada uno recibe dos tubos que posiblemente lo alimentaran de agua fría y caliente. Los tubos son de cerámica de unos 4 centímetros de diámetro. Esas tuberías, por lo menos la que suponemos de agua caliente, vienen de un horno contiguo. Los baños están separados por un parapeto y tienen desagüe común. Como se ha hecho un simple levantamiento y vista, sin practicar excavaciones, tanto en este caso como en otros se ha constatado la entrada y salida de los tubos, pero no ha sido posible determinar toda su trayectoria.

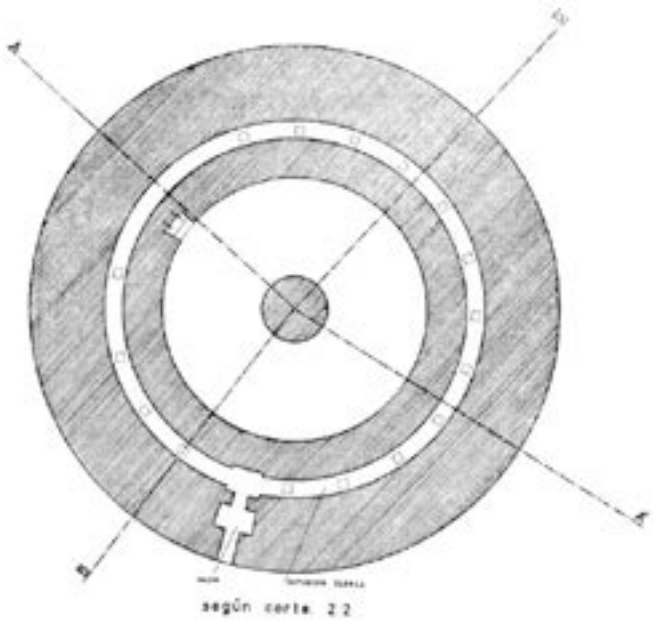
Con entrada al corredor y próximo al baño, hay un horno de planta polilobulada cubierto con una campana de mampostería que sigue la forma de la planta.

Si ingresamos en el patio central, nos vemos ante diecinueve arcos de medio punto que se abren sobre él. Dieciséis corresponden a otras tantas cámaras, uno a la escalera, otro a una rampa que nos conduce a los recintos M y N, y el último arco se abre sobre una cloaca que comunica con la bóveda anular que pasa debajo de las cámaras.

Cada una de las cámaras tiene cerca de la entrada dos recesos, uno para un ropero empotrado y otro a manera de retrete. Este tiene un conducto que concluye en el piso superior; a estas aberturas desemboca una red de canales, como se puede ver en el plano pertinente. Los retretes desaguan en una colectora de planta anular cubierta con bóveda de cañón, siendo el paso por ella lo suficiente amplio como para dar cabida a una persona. Este canal o colectora sale a la superficie por la abertura *J*. Cerca del supuesto retrete hay un tubo de 10 centímetros de diámetro que sube hasta la pared superior. No es fácil indicar su destino, aunque parece un tubo de ventilación. Además, hay en cada "celda" dos hornacinas pequeñas y una ventana. En una de las hornacinas se abre un delgado tubo de 5 centímetros de

diámetro. Su destino (según el "guía") es el de permitir la salida del humo que arrojaría una lámpara de aceite colocada en dicha hornacina.

Las dos "celdas" contiguas a la escalera son algo diferentes a las otras, pues abarcan dos plantas y están cubiertas por una falsa bóveda cuadrangular. Semejan bastante a las chimeneas apiramidadas de la Recolección y de la cocina de Sor Juana. La técnica usada en éstas y otras bóvedas por avance, bastante comunes en Antigua, puede provenir de una tradición prehispánica, concretamente de las antiguas bóvedas mayas[8].



Guatemala, Antigua, Capuchinas; planta del sótano. Relevamiento de los autores.

Una galería en forma de ele y en rampa descendente, lleva al recinto *M*. En el trayecto podemos ver una puerta muy baja (80 centímetros de altura) que abre a la cámara *N*. Esta cámara es una de las más singulares: consta de dos plantas separadas por un piso de bovedilla doble. Se supone que la inferior es un horno, pues es muy baja y tiene dos aberturas, una sobre la rampa y otra diametralmente opuesta que se abre al patio; se cree que servían para meter el combustible y sacar los residuos. No

[8] Angulo, al estudiar las bóvedas por avance que cubren el claustro de La Merced, dice: el sistema de todos modos volvió a emplearse en la Antigua, en el convento de la Recolección. Si como parece probable se debe a influencia de los viejos monumentos prehispánicos, cuya huella pudo señalarse en el siglo XVI en Huejotzingo, es en estos edificios [La Merced y la Recolección] donde esa influencia adquiere mayores proporciones, Historia del Arte Hispanoamericano, tomo II, pág. 64.

se indica el destino de la cámara superior, que es más alta y se halla cubierta por una extraña bóveda de ascendencia árabe. Es una falsa bóveda de planta rectangular taladrada por más de 15 lucernarios. Son tubos de cerámica que atraviesan la bóveda de parte a parte. Las únicas bóvedas de este tipo que se conocen son las de los baños árabes. En los baños árabes el caldarium tenía una disposición similar a la que vemos en el recinto *N*. Abajo estaba el hipocausis, donde circulaba el humo del hogar calentando el piso; la bóveda era por lo general de cañón corrido, calada y provista de lumbreras. Entre los ejemplos más conocidos tenemos "El bañuelo", cuyo corte y planta publica Torres Balbás[9]. Aunque es un edificio del siglo ya, estuvo en uso hasta el siglo XVI[10]. El baño de la judería de Baza tiene una bóveda esquifada, que semeja bastante al ejemplo americano[11]. Entre los ejemplos posteriores, donde son más corrientes las bóvedas esquifadas, taladradas por lucernas, están los baños de la Alambra[12].

La rampa desemboca en el recinto *M,* que tiene forma rectangular, con un ábside en el lado norte. Aunque las paredes son altas, no tienen hoy cubierta alguna, salvo el ábside que tiene una bóveda de cuarta naranja construida también por avance. Adosado al ábside baja un tubo protegido por gruesa pared de mampostería. Su entrada puede verse fácilmente desde los tejados. El recinto *M* tiene dos vanos que lo comunican con el exterior y un podio que lo rodea interiormente. Esta cámara se conoce como capilla, aunque su destino como tal no parece aceptable. Por el exterior, a su pared oeste, se adosa una especie de abrevadero.

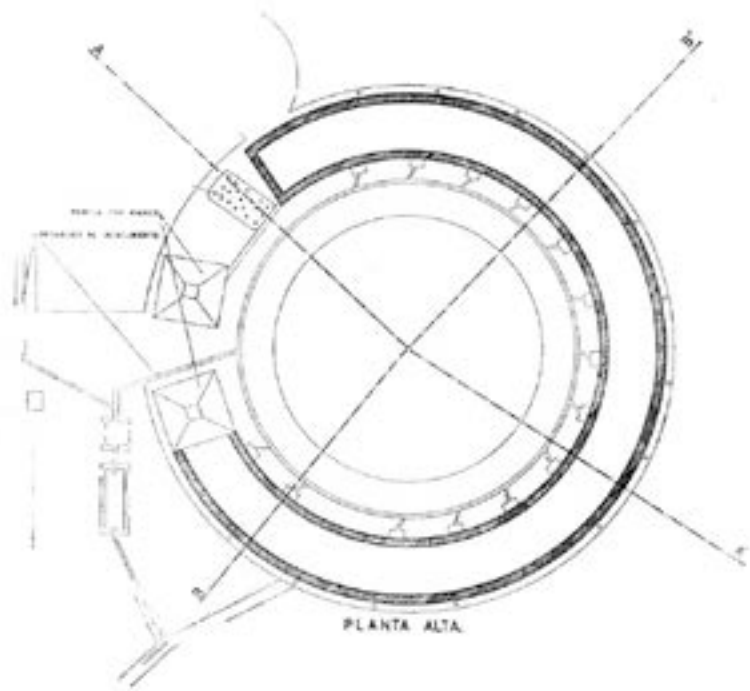
El muro exterior que cierra la "Torre del Retiro" en todo su perímetro (tiene en total 24 metros de diámetro) no tiene decoración alguna. Ha sido construido con el sistema de rafas horizontales de piedra sobre varias filas de ladrillo. En él se abren las ventanas de cada "celda" y entre ellas catorce nichos, doce de planta circular y dos de planta trilobada. Tubos verticales perforan la parte superior de estos nichos,

---

[9] LEOPOLDO TORRES BALBÁS, *El arte árabe español hasta los almohades,* en Ars Hispanie, tomo III, Madrid, 1951, págs. 257-260, figs. 311, 312, 313, 315.
[10] En ibídem, pág. 311, Torres Balbás *dice: fué cedido por el Rey Católico en 1508 a su carpintero Sebastian de Palacios...*
[11] TORRES BALBÁS, op. cit., pág. 265.
[12] TORRES BALBÁS, *Arte Almohade,* en Ars Hispanie, tomo IV, págs. 105 y ss.

desembocando en un reborde del muro. Las hornacinas trilobadas son más altas que las otras, pero todas tienen dos argollas de piedra colocadas a la terminación de las jambas. Angulo dice que tal vez estas hornacinas sean duchas[13]. Cerca de las hornacinas trilobadas está la escalera que permite subir a la planta superior.

En planta alta, sobre las "celdas", hay dos paredes circulares: una exterior, algo retir[a]da hacia adentro para dejar paso a los tubos que suben de las hornacinas perimetrales, La pared interior se retira bastante más, dejando delante de ella un corredor de 3 metros perfectamente transitable. En esta pared, a media altura, se ven los orificios de salida de los tubos contiguos a los retretes. No sabemos qué clase de restos existen entre ambas paredes, pues no nos fue posible ingresar a esta parte del edificio.

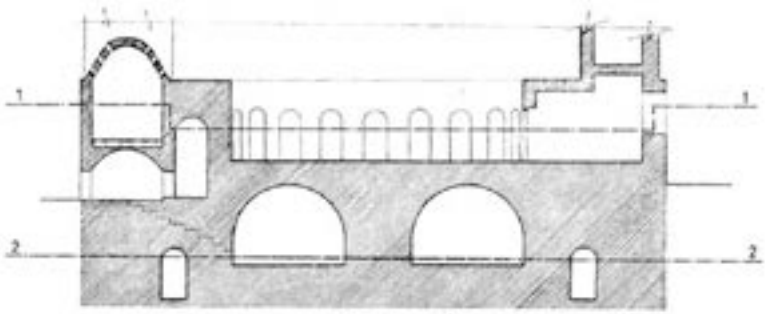


Guatemala, Antigua, Capuchinas; planta alta con la red de canales. Relevamiento de los autores.

La terraza o corredor circular de planta alta, que queda exactamente sobre los supuestos retretes, muestra en el piso un canal circular que sirve a las diferentes "celdas"; este canal comunica con una serie de cajas y se alimenta por el este. El

[13] ANGULO IÑIGUEZ, op. cit., tomo II, pág. 43.

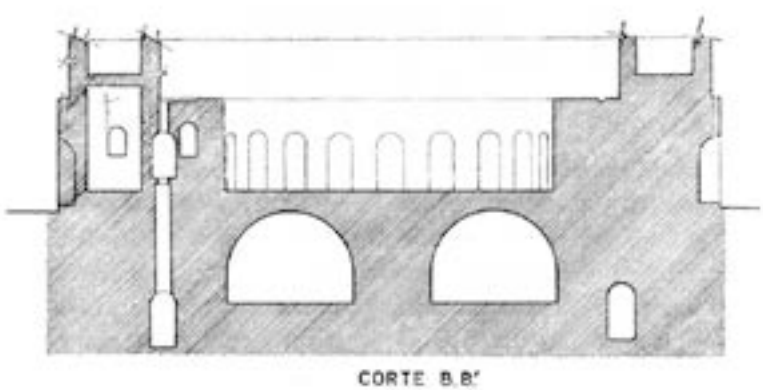
canal de alimentación pasa sobre un arco que los "guías" señalan como resto de acueducto.



Guatemala, Antigua, Capuchinas; corte A-A' mostrando disposición de la cámara N.

El patio principal es falso y está construido sobre una bóveda anular que se apoya en un pilar central de 2,70 metros de diámetro. A este piso semisubterráneo se llega por una escalera que comunica con el patio principal.

Repasando la estructura de la "Torre del Retiro" hemos llegado a las siguientes conclusiones:



Guatemala, Antigua, Capuchinas; corte B-B' mostrando disposición de una celda con los tubos y aberturas que a ella confluyen.

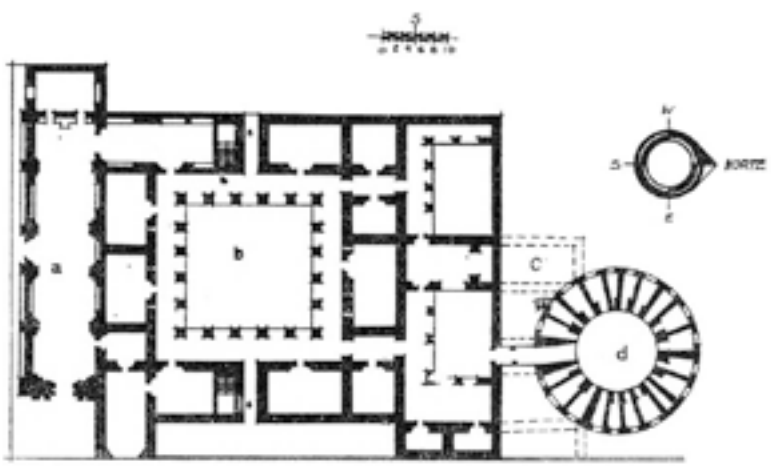
a) Este edificio no fue construido junto con el convento, pues tanto su planta como sus bóvedas, así como los métodos constructivos empleados, son totalmente diferentes. Fue construido con anterioridad al convento y luego incorporado a éste.

b) La llamada "Torre de Novicias" no fue en su origen un recinto conventual.

Estructuralmente no se parece a ningún convento ni español ni americano y no se justifica en un edificio de tal índole el que sus celdas tengan tantos tubos, no menos de tres por unidad, cuyo objeto parece haber sido conducir agua o permitir la salida del humo. Además, no es posible que las novicias tuvieran comodidades de las cuales carecían las monjas, como el retrete en cada celda, los baños, etc.

c) Es evidente que una vez incorporada al convento la "Torre del Retiro" fue adaptada y utilizada por las monjas.

Convencidos de que esta parte del edificio no fue originalmente convento, queda por determinar qué clase de edificio era. Dada su estructura y la complicada red de alcantarillas que posee, más las singularidades que hemos anotado al describirlo, hemos llegado a la conclusión de que probablemente se trata de una casa de baños. Para hacer esta afirmación es necesario demostrar dos cosas: a) que existían casas de baños en América; y b) que existían casas de baños en Guatemala.



Guatemala, Antigua, Capuchinas; planta general según Sidney D. Markman. Referencias: a) Iglesia; b) Claustro; c) Estructura en ruinas; d) Celdas para novicias, en un nivel más alto.

Respecto a lo primero hemos encontrado un testimonio bastante convincente en *El Lazarillo de Ciegos Caminantes,* de Concolorcorvo; allí se describe una casa de baños públicos existente en las cercanías de la ciudad de Potosí, hacia 1773 o poco antes. Aunque el autor no especifica el lugar donde estaban estos baños, nosotros suponemos que se trata de Tarapaya, donde actualmente hay baños de aguas

termales[14]. El texto de Concolorcorvo dice así: *A las cuatro leguas de la salida de Potosí hay un muy buen tambo, actualmente inútil, porque a corta distancia está, en agradable sitio, una casa que llaman de los Baños. Esta en la realidad es más que competente y muy bien labrada, con buenos cuartos y división de corrales para la caballería y provisión de paja. El baño está en un cuarto cuadrilongo, cerrado de bóveda, y de la profundidad de una pica, desde las primeras escalas, por donde se desciende. El agua asciende más de vara y media y se introduce por un canal de la correspondiente altura. Es naturalmente caliente, y aunque dicen que es saludable y medicinal para ciertas enfermedades, piensa el visitador que es muy perjudicial en lo moral, y aún en lo físico. En lo moral, porque se bañan hombres y mujeres promiscuamente, sin reparo alguno ni cautela del administrador, como hemos visto... se bañan en unas mismas aguas enfermos y sanos, tres y cuatro días sin remudarlas ni evaporación, porque la pieza está tan cerrada que apenas entra el ambiente necesario, para que no se apaguen las artificiales luces, que se mantienen opacas o casi moribundas, entre la multitud de vapores que exala el agua caliente y nitrosa*[15].

Creemos que el párrafo anterior es prueba de la existencia de baños públicos en América durante la dominación española. Parece que la costumbre de tomar baños calientes, pero muy especialmente baños de vapor, estaba mucho más extendida en Guatemala. Según Vázquez de Espinosa, ya los indígenas la tenían y de ella la tomaron los españoles allí residentes. El párrafo pertinente dice así: *Los indios de esta tierra* [Guatemala], *y toda la comarca usan bañarse muy diferentemente que los de otras partes, hacen o tienen hechos todos en sus casas unos hornillos pequeños, los cuales los calientan con fuego y luego la persona que se ha de bañar se desnuda, y se baña con agua caliente o caldeada, y suda allí un rato cuanto lo puede sufrir, de donde sale y se arropa, y mete en la cama, con que si tienen bubas u otro mal alguno, lo suda luego y quedan muy sanos, este* [baño] *lo usan también algunos españoles y españolas, el cual me pareció muy saludable y provechoso, y no lo vi en otras partes de todas las Indias que anduve*[16]. Este texto demuestra cómo se introduce entre los españoles este tipo de baño de vapor, pero no es prueba suficiente para pensar que

[14] Concolorcorvo dice que estos baños estaban a cuatro leguas de Potosí; Tarapaya queda exactamente a esa distancia y tenemos noticias de que allí hay ruinas de edificios antiguos.
[15] CONCOLORCORVO, *El lazarillo de ciegos caminantes,* Biblioteca de Autores Españoles, tomo CXXXII, Madrid, 1959, pág. 343.
[16] Antonio VÁZQUEZ DE ESPINOSA, *Compendio y descripción de las Indias Occidentales,* Washington, 1948, pág. 204.

existieran casas expresamente construidas para tomar ésta u otra clase de baños. Sin embargo, Vázquez de Espinosa es más explícito en otra parte de su narración, donde habla claramente de la existencia de casas de baños con fines terapéuticos en Guatemala. El texto dice: *Cerca de la Ciudad Vieja, hacia el volcán del fuego, hay famosos baños de agua caliente, donde tiene la ciudad hecha casa con sus aposentos, y apartados para los enfermos...*[17]. Creemos que la llamada "Torre del Retiro" fue una casa de baños similar a la Ciudad Vieja. Es posible que Vázquez de Espinosa no la nombre por no abundar o porque en su tiempo aún no estaba construida.

Aunque el destino general del edificio queda determinado como casa de baños, hoy por hoy no es posible decir cuál era la función de cada una de las cámaras. Las que dan al patio y sus retretes bien pudieron estar destinadas a baños del tipo descrito por Vázquez. Los baños colocados a mano derecha según se entra, provistos de caños para agua caliente y fría, con su horno contiguo, no tienen problema acerca de su función, que es obvia. La cámara *N,* con sus lucernas y su piso doble de bovedilla, también parece destinada a baño de vapor. En principio, se podría aceptar que las hornacinas exteriores estaban destinadas a duchas, aunque esto nos parece mucho menos convincente. Sobre los demás compartimentos no es posible hacer conjeturas, salvo el sótano circular, que pudo servir de aljibe.

Si bien hemos notado alguna influencia mudéjar en este edificio, como la yesería de la escalera, los muros y la bóveda de la cámara *N,* tenemos que dejar aclarado que su planta no se parece ni remotamente a ninguna de las casas de baños árabes que quedan en España.

No sabemos con exactitud cuándo se construyó la llamada "Torre de Novicias"; nosotros pretendemos que debió alzarse a más tardar en el siglo XVII, pero sea en este tiempo o después, hay que convenir que su planta circular es de inspiración renacentista; el arquitecto que la trazó tuvo en mente algunos tratadistas. Para la distribución central es posible que se inspirase en el plano de Filiberto de L'Orme para un convento de religiosas de Montmartre, publicado en su libro *Nouvelles*

[17] Ibídem, pág. 205.

inventions pour bien bastir et á petits fraiz (París, 1561). El profesor Turper Banister indicó esta semejanza a Markman[18], pero éste objeta alegando que es mucha la distancia de tiempo y de lugar entre el diseño de Filiberto de L' Orme y el edificio antigueño, indicando que tal vez se trata de una casualidad. A nuestro entender no se puede descartar la posibilidad de que el arquitecto de la "Torre de Novicias" conociera la obra de L' Orme; en América hay muchos casos de edificios que se copiaron de tratados renacentistas, unas veces exactamente, otras variándolos un tanto. Para ejemplo baste citar la iglesia del Pocito, en México, que copia un plano de Serlio[19], y la escalera de San Francisco, de Quito, que realiza un proyecto que Bramante hizo para el Belvedere y que nunca llegó a realizarse, cuyo plano también fue publicado por Serlio[20].

[18] MARKMAN, op. cit., pág. 33, nota 16.
[19] ANGULO IÑIGUEZ, op. cit., tomo II, Madrid, 1950, págs. 593 y ss.
[20] JOSÉ DE MESA Y TERESA GISBERT, *Un diseño de Bramante realizado en Quito,* Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, tomo LV, Madrid, 1951, págs. 246-246.

Fig. 1. Guatemala, Antigua, convento de Capuchinas, patio circular de la "Torre del retiro".

Fig. 2. Guatemala, Antigua, convento de Capuchinas, hornacinas exteriores.

Fig. 3. Guatemala. Antigua, convento de Capuchinas. "Torre del retiro".

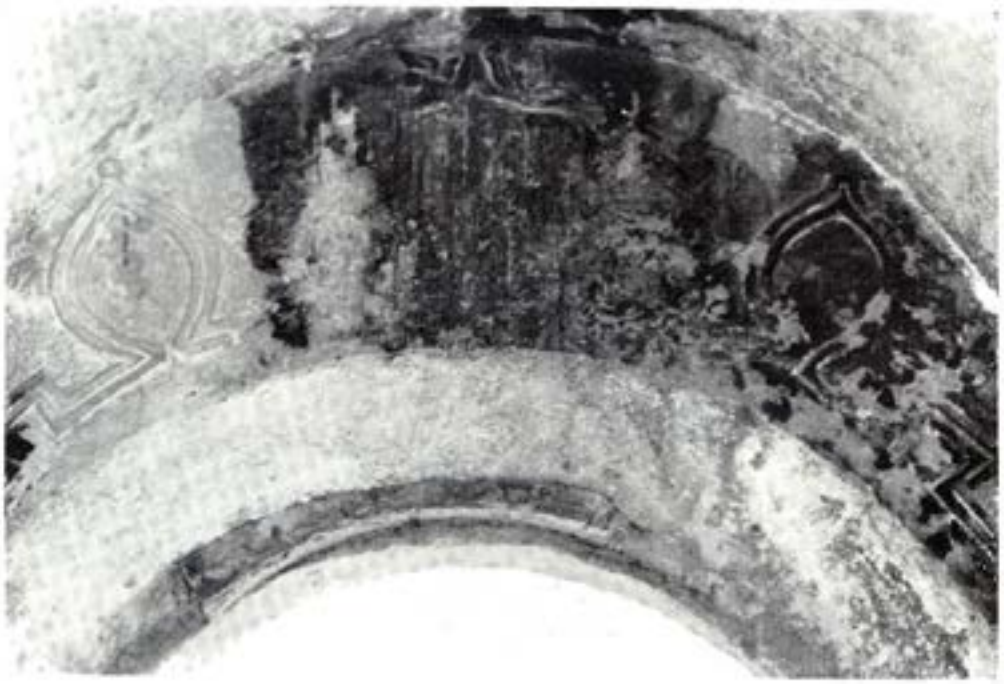


Fig. 4. Guatemala. Antigua, convento de Capuchinas. yeserías de la escalera.

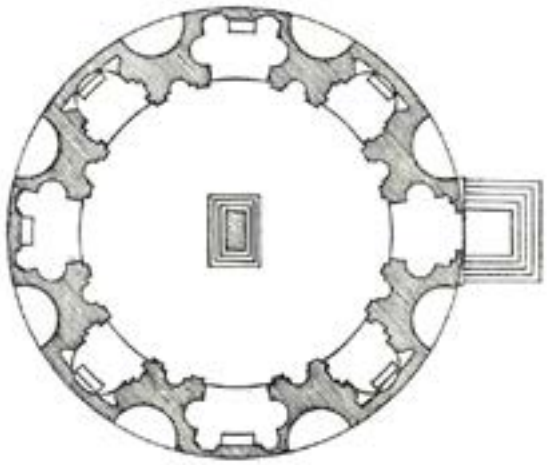
Fig. 5. Guatemala, Antigua, convento de Capuchinas, detalle de canales.

Fig. 6. Guatemala, Antigua, convento de Capuchinas, bóveda con lucernas que cubre la canara N.

Fig. 7. Guatemala, Antigua, convento de Capuchinas, puerta de la "Torre del retiro".

Fig. 8. Guatemala, Antigua, convento de Capuchinas, exterior y bóveda de la cámara M.

Las semejanzas entre la "Torre de Novicias" y el proyecto de L' Orme son numerosas, aunque el arquitecto guatemalteco ha suprimido la columnata que el francés coloca delante de las celdas. De L' Orme cubre el conjunto con una cúpula; no parece posible que la "Torre de Novicias" estuviera cubierta así; en ella se dejó el patio abierto, cubriéndose tan sólo los aposentos dispuestos en torno al patio[21]. En lo exterior la "Torre de Novicias" se inspira en una planta del Libro V de Serlio[22]. Es una planta que deriva del Panteón y que muestra los nichos exteriores tal como los vemos en Capuchinas.



Planta de un templo antiguo según Serlio, publicado en el "Quinto libro d'Architettura", folio 202 v., Venecia, 1584.

En cuanto al sabor renacentista de la planta, cabe destacar la rigurosa relación entre sus partes, todas ellas en función del radio del círculo que circunscribe el edificio. Así el diámetro del círculo mayor tiene 24 metros. El diámetro del patio mide exactamente la mitad: 12 metros. Cada "celda" tiene una longitud que a su vez es la mitad del diámetro del patio: 6 metros. Y en la parte alta hay una pared que divide la galería de los recintos cerrados en dos espacios de 3 metros. De modo que la relación es 24:12:6:3, o sea, una progresión geométrica cuya razón es dos. Como se puede apreciar, todos los números son múltiplos de tres y divisibles entre sí.

[21] Markman es de la misma opinión, suponiendo, además, que la galería circular estuvo cubierta con un techo que descansaba en vigas de madera. Ver op. cit., pág. 33.
[22] SEBASTIAN SERLIO, *Tutte l' Opere d' Architettura,* Venecia, 1584, Libro Quinto delli Tempi, fol. 202 v.

La inspiración renacentista de la planta no es índice para determinar la fecha de su construcción, pues en América hay mucho arcaísmo; de modo que bien pudieron valerse de un dibujo del siglo xvi, para realizarlo uno o dos siglos más tarde. Lo que nos induce a creer que el edifício es anterior al convento es el tipo de construcción y los elementos mudéjares, además de la inspiración renacentista de la planta. Asimismo, si se analiza todo el plano del actual convento de Capuchinas, se ve que esta parte es un aditamento, no solidario al claustro. Es una estructura aparte que por razones sociales y religiosas fue incorporada al convento cuando éste se construyó. Este es un caso similar al conocido del convento de Capuchinas, de Gerona, al cual se incorporaron unos baños[23]. En el convento de Santa Clara, de Tordesillas, ocurre otro tanto, pues se le incorporó el Antiguo Palacio de Alfonso XI, y un edificio aparte que comprende en su integridad los Baños[24].

No conocemos cuál fue la reacción de la Iglesia y de las autoridades civiles americanas ante los baños públicos durante los siglos XVI y XVII, pero en el siglo XVIII la opinión ya no les era muy favorable, como se puede ver por el texto de Concolorcorvo, donde se los censura por ser perjudiciales a la moral. Por esto pensamos que esta costumbre trató de restringirse y aun de extirparse en América. Es sabido que así ocurrió en España, pues ya en el siglo XVI eran raros los baños públicos que seguían funcionando[25]. Lampérez dice que *todo eso desapareció en el siglo XVII*[26]. Las noticias al respecto son escasas; sólo tenemos noticias de unos baños municipales que construyó cerca de Caldas, Asturias, Manuel Reguera González sobre proyecto de Ventura Rodríguez. El edificio constaba de un bloque rectangular con patio semicircular[27]. Así, pues, la tendencia a suprimir los baños públicos que

---

[23] TORRES BALBÁS, *Arte Mudéjar,* en Ars Hispanie, tomo IV, pág. 335; VICENTE LAMPÉREZ Y ROMEA publica los planos en *Arquitectura civil española,* Madrid, 1922, tomo II, pág. 469.

[24] VICENTE LAMPEREZ Y ROMEA, op. cit., tomo I, págs. 430-431.

[25] LAMPEREZ Y ROMEA, en op. cit., tomo II, pág. 468, *dice: La costumbre popular entre los cristianos seguía al final del siglo XV, a lo menos en ciudades donde residían moriscos. Los Reyes Católicos mandaron reparar, ampliar y conservar por un "ordenamiento" de 1497, los baños llamados de Guadix, en Granada. Sin embargo, no mucho después, los mismos Reyes y su nieto el Emperador comenzaron a dificultar la costumbre. No de otro modo se comprende las ventas y cesiones de casas de baños, hechas por alguno de aquellos Monarcas: las del Albaicín y la Zapatería, enajenados para comprar, con su importe, mantos "a las cristianas nuevas", y el Mayor demolido para hacer un cementerio; y el llamado Tix, cedido en 1501 por los Reyes Católicos a su zapatero. No obstante bien entrado el siglo XVI, aun había algunos: se citan en Sevilla, con servicio diurno para las mujeres y nocturno para los hombres.*

[26] Ibídem, pág. 483.

[27] GEORGE KUBLER, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII,* Ars Hispanie, tomo XIV, Madrid, 1957, págs. 241 *y* 252.

hubo en España, y por lo tanto en América, pudo ser la causa de que la casa de baños de Antigua, que hoy se conoce como "Torre del Retiro", fuera clausurada e incorporada al convento de Capuchinas.

JOSÉ DE MESA Y TERESA GISBERT

UNA PINTURA EN LIMA, ATRIBUIDA A PEREZ DE ALESIO

Por circunstancias poco explicables, la que otrora fuera capilla funeraria del capitán Bernardo de Villegas y de su descendencia ha pasado inadvertida para más de un sagaz investigador, y lo curioso del caso es que se halla en el templo más céntrico de Lima.

Este valioso ejemplar de decoración mural y de pintura post renacentista sobrepasa a otros ya publicados y viene a llenar un importante vacío en el estudio de esa época del arte colonial del Perú, tan poco explorado. Desde un punto de vista rigurosamente pictórico, es de calidad superior a las ya famosas de la casa de Juan de Vargas, en Tunja, cuyo valor principal es el iconográfico, pudiéndose decir otro tanto de las demás conocidas en esta parte de América hispana.

La capilla de los Villegas se halla en el convento de La Merced, entre la sacristía y el pequeño patio por donde se accede a los camarines de la Virgen. Un vestíbulo la precede, y éste, a su vez, está unido al pasaje que comunica la sacristía con el altar mayor.

Posiblemente, el hecho de estar fuera de la circulación normal del público haya contribuido a su desconocimiento y, unido a ello, su aspecto deplorable que no invita a pasar al interior.

El recinto es de planta cuadrada, midiendo aproximadamente seis metros de lado. Está cubierto por una cúpula sobre pechinas que descarga sobre los pilares de los ángulos por los correspondientes arcos torales, dispuestos a manera de archivoltas.

El altar estaba ubicado en el testero y sobre él se había practicado una abertura elíptica, posiblemente para jerarquizar esa parte, ya que la iluminación directa se produce por la linterna de la cúpula, hoy oculta por vidrios mal colocados.

En el muro correspondiente al lado de la Epístola se halla el sepulcro del fundador, dentro de un gran nicho de forma rectangular que posteriormente ha servido también para guardar los restos de algunos religiosos mercedarios, así como toda suerte de objetos.

El sarcófago ha sido finamente tallado en piedra. La urna, adornada por bustos o cariátides de gusto renacentista, se apoya sobre un pedestal, en cuya cara anterior una inscripción nos dice del patronazgo de Bernardo de Villegas y sus descendientes[1].

Supongo que sobre la urna se hallaba la estatua orante, hoy lamentablemente perdida, y así lo hacen creer las estipulaciones de 1628 entre Villegas y la comunidad mercedaria. En ellas se establece que *pueda el dicho Capitán poner su retrato de bulto y armas con un letrero que diga su nombre y patrón y reedificador del Convento*[2].

Una reja de madera torneada separa la capilla del vestíbulo que la antecede, lugar que posteriormente fue acomodado para lavatorio, habiéndose ubicado al efecto dos bonitos lavabos de piedra en forma de concha, dentro de los cuales dos ángeles sostienen un escudo mercedario.

Leyendo detenidamente el concierto de 1628, por medio del cual Villegas posibilitó la terminación de la iglesia, pareciera que el Padre Galeano, autor de los planos, respetó en esa zona la distribución anterior. En efecto, se establece que la Orden entregaría al Capitán *las dos capillas questan la una colateral a el lado de la epístola que agora es capilla de la vírgenes y esta pegada a las gradas del Altar Mayor y la otra capilla es la questa junto a la sacristía por la parte de adentro que agora sirve de oratorio y labatorio y el transito por encima de la capilla e la otra viene a ser el cañon por donde salen las misas mayores y que se den con todo lo a ellas anexo o perteneciente....*[3].

Tal descripción coincide en todo con la distribución actual; por lo tanto, no es riesgoso suponer que el local, ya existente, sólo fue decorado y acomodado para servir de capilla mortuoria.

---

[1] *Este entierro y capilla es del Capitan Bernardo de Billegas patrón y reedificador de esta Santa Casa y de sus erederos.*
[2] VÍCTOR M. BARRIGA, O. R. C., *El templo de la Merced de Lima,* 1944, págs. 116 y sigs.
[3] Ibíd., págs. 116, 117.

De la primitiva decoración que cubría íntegramente los muros y la cubierta, sólo queda la de la parte alta, a partir de la faja que visualiza la terminación de las paredes y el arranque de la estructura superior.

Desgraciadamente, la parte baja fue bárbaramente cubierta con pintura a la cal que, descascarada en algunas partes, permite deducir cómo se había compuesto esa zona. Al parecer, se había imitado un zócalo de azulejos, sobre el cual continuaba una serie de grutescos.

En el interior del nicho y en los muros que determinan su profundidad, son visibles parte de las figuras de los Angeles de la Guarda, Miguel y Gabriel, que velarían y protegerían al difunto en su larga permanencia en el sepulcro. La parte posterior, completamente cubierta, no permite comprobar cómo se completaba dicha decoración. Otro tanto ocurre respecto de las demás paredes del recinto.

Pareciera que el altar estaba formado por un lienzo enmarcado en una moldura tallada y dorada. En la actualidad es todo lo que queda, pero maltrecha y repintada burdamente. La mesa ha desaparecido y, lo que es peor, otro tanto ha ocurrido con el cuadro, que se quemó años atrás. Todo ello es lamentable, pues, dado el carácter del resto de la decoración, es de suponer que la pintura sería de buena calidad y probablemente del mismo autor.

En la parte alta que, como dijimos, es la única conservada, se pueden distinguir varios tipos de decoración en los arcos, tímpanos, pechinas y media naranja. La de los arcos torales está formada por una menuda y compleja serie de grutescos, entre los que se enlazan figuras de niños, cabezas, bustos que sostienen canastas, escudos de La Merced, etc., al parecer sobre fondo de oro. Esta profusión de adornos pequeños ayudan a subrayar el movimiento de los arcos y contrasta con la simplicidad relativa de los tímpanos, compuestos por motivos de mayor tamaño. En medio de éstos se destacan escudos nobiliarios enmarcados por hojarasca, roleos y mascarones, flanqueados por sonrientes niños que sostienen calaveras. Estos elementos han sido repetidos en tres de los tímpanos, mientras que en el correspondiente al de la pared del altar, el óculo elíptico antes aludido aparece

acompañado por dos querubines sobre fondo de flores.

En las pechinas, cuatro medallones reproducen escenas del Génesis: la creación del hombre, el pecado de los primeros padres, expulsión del Paraíso y el pecado de Caín, temas relacionados con la naturaleza y caída del hombre, cuya Redención por los méritos de Cristo, simbolizados en la media naranja, han de fortalecer su espera hasta la hora del Juicio.

Estas pinturas hacen sospechar retoques posteriores por manos poco diestras, ya que no tienen la calidad del resto. En los espacios que quedan hasta completar los triángulos han sido ubicados bustos de ángeles femeninos, grifos con pechos de mujer y genios alados que nos dicen de un maestro formado en el gusto y conocimiento del desnudo, que prodiga con una liberalidad muy renacentista y muy italiana.

En el anillo moldurado que sirve de apoyo a la cúpula continúa la profusión decorativa, mientras que la superficie de ésta ha sido dividida en ocho partes a manera de gajos, separados por bandas que se unen en el anillo de la linterna. En cada uno de esos paneles se reproducen las medallas rodeadas de grutescos y enmarcadas por una banda de oro. En cada una de ellas aparece un ángel portador de los distintos instrumentos de la Pasión: la cruz, la lanza, los azotes, la escalera, etc.

Compleja y armoniosa red de figuras mitológicas y roleos completan cada panel. Aquí, el autor, haciendo gala de singular maestría y desplegando fértil imaginación, mezcló tritones y nereidas, niños y esfinges aladas, vasos, flores, etc., de acuerdo a un gusto que ya se había superado en Italia y España, por lo menos veinte años antes.

La atribución de esta obra de excepción en Sudamérica, presenta algunos problemas[4]. El hecho de que la pintura limeña de ese período no ha sido exhaustivamente estudiada y que la mayoría de las obras han desaparecido, contribuye a dificultar su ubicación.

[4] Debo advertir que he debido conformarme con estudiar estas pinturas desde abajo y, por lo tanto, no sería extraño que entre tanto adorno haya alguna firma o alguna alusión reveladora de su autor.

La influencia italiana, el llamado romanismo, que tanta importancia tuvo en la formación de las siguientes generaciones de pintores, penetró en el Perú en el último cuarto del siglo XVI, centralizando su acción en las grandes ciudades de la costa y del interior.

También es de suponer que maestros como los Illescas y otros contemporáneos ya la hubieran adelantado, pero el gran impulso lo dieron los manieristas italianos Bitti, Medoro y Alesio, formados directamente en las fuentes de ese movimiento artístico.

De todos esos maestros y sus discípulos poco se sabe, a excepción de Bitti y Gamarra, cuya obra ha sido ampliamente catalogada y sus estilos perfectamente identificados. Medoro requiere aún la monografía que reúna los datos y obras dispersos.

De Jaramillo se conoce sólo una tela, el San Ildefonso, de 1636; de Mermejo[5], dos pinturas en la lejana Bolivia; una de Loayza, en el Cuzco; pero de fray Bejarano, Raynalte Coello, Gil, Morón, de la Puente, Dovela y Planeta, nada que permita identificar sus estilos propios. De seguir el juicio de los cronistas, no siempre muy exactos en cuanto a juicios estéticos, éstos ubican espontáneamente en primera fila a Alesio, Bitti y Medoro.

Ahora bien, ni Bitti, Medoro y Jaramillo pudieron haber realizado las pinturas de la capilla Villegas que, con certeza, pueden fecharse después de 1628, tal como lo da a suponer el ya mencionado concierto. Bitti ya había muerto por entonces y Medoro se encontraba nuevamente en Sevilla.

En cuanto a Jaramillo, a juzgar por el lienzo de la Recoleta, elaboraba sus figuras de acuerdo a proporciones alargadas y moviéndolas según un preciosismo manierista que no advertimos en los ángeles de la cúpula, más pesados y simples en sus actitudes. Ambos, sin embargo, trabajan los paños con un dinamismo y tal soltura que hacen pensar en los vientos barrocos que por esos años ya se harían sentir en Lima.

[5] Utilizo preferentemente el apellido Mermejo y no Bermejo, como parecería más lógico, pues así firma este autor sus dos cuadros conocidos.

Las obras conocidas de Mermejo no permiten establecer muchas comparaciones, como no sea el Niño, del San José, de Potosí, correctamente dibujado, pesado de proporciones y de un tipo no muy lejano a los niños de los tímpanos, de la capilla que estudiamos.

Quedan, pues, Pérez de Alesio, Bejarano y Raynalte Coello, entre los que, por razones fundadas o no en el juicio de sus contemporáneos o en sus actividades conocidas, deben ser tenidos en cuenta.

De todos los citados nos inclinamos a otorgar la paternidad de esta obra a Pérez de Alesio, y son varias las razones en que tal atribución se apoyaría.

Si tenemos en cuenta quién era el capitán Villegas, poderoso banquero y señor de rentas suficientes como para levantar o terminar una iglesia como la de La Merced, es lógico pensar que buscaría el mejor artista que en esos momentos trabajara en Lima para decorar su capilla, el monumento más indicado para dejar a las generaciones por venir una muestra más de su poder y calidad social.

Buen disgusto se llevaría si la viera convertida en almacén de escobas y demás enseres de limpieza, y a su tumba en depósito de huesos ajenos a su estirpe, de botellas y latas vacías, pero esto es asunto de otra índole.

Lo cierto es que el artista de mayor fama y más respetado en esa época era Alesio, considerado discípulo de Miguel Angel, pintor del Papa Gregorio XIII y que se autodesignaba pintor del Virrey.

Justamente en ese año de 1628, a la edad de ochenta y un años, trataba con el Padre benedictino Francisco Puche acerca de una imagen de la Virgen de Monserrat[6]. Uno de los indicios que me indujeron a lanzar provisoriamente esta atribución es el de la bondad del dibujo, correctísimo y seguro, que lo hizo famoso en Sevilla, donde causó la admiración de más de un artista.

He notado, además, semejanzas entre las figuras de las Virtudes, de Malta y los ángeles de Lima, aunque sea reconocible un mayor movimiento, casi barroco, en las vestimentas de los segundos. Otra nota digna de ser tenida en cuenta es la calidad de

[6] EMILIO HARTH-TERRÉ, *Artífices del Virreinato del Perú, Lima,* 1946, pág. 62.

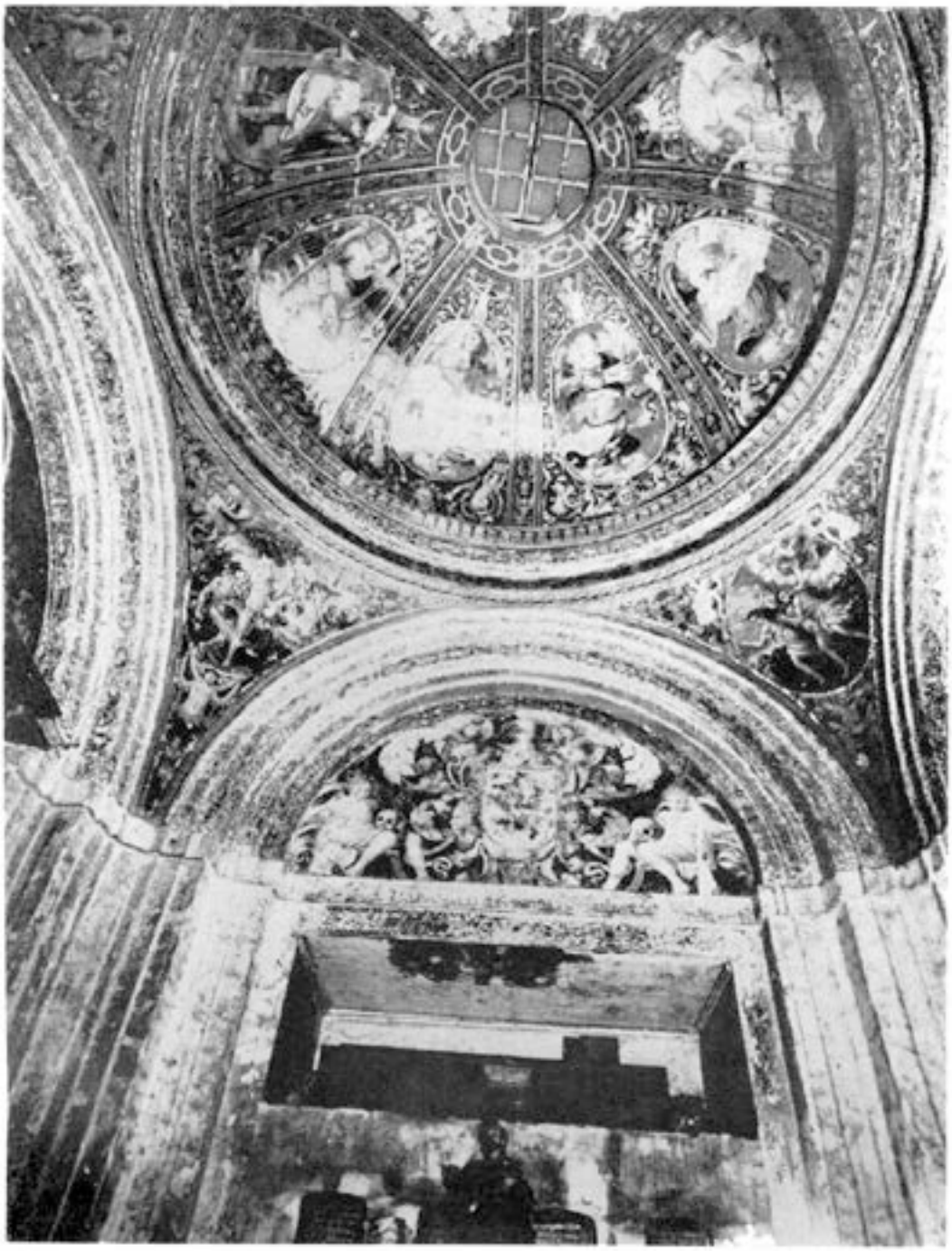


Fig. 1. Lima, La Merced, capilla de Bernardo de Villegas, conjunto (foto Schenone).

Fig. 2. Lima. La Merced, capilla de Bernardo de Villegas, detalle (foto Schenone).

los grutescos, la riqueza con que han sido trabajados y su variedad, que solamente podría concebir alguien formado en Italia o de manera muy directa en las corrientes que de ahí procedían[7]. Aquí sería bueno recordar lo que decía el cronista Meléndez acerca de la decoración de la iglesia limeña de Santo Domingo y que tendría bastantes elementos en común con estas pinturas.

Toda la obra ha sido concebida de acuerdo a un criterio bien elaborado, ajustada a las dimensiones del local, aunque, imaginándola en su estado primitivo, resulte un tanto abrumadora por la cantidad de adornos. Pero no olvidemos que estamos en América, donde, muchas veces, la abundancia o la riqueza es una manera muy expresiva de subrayar la calidad de quien encarga la obra. Sin embargo, no puedo dejar de señalar que al conjunto le falta esa grandiosidad que es uno de los principales valores de sus trabajos sevillanos. Ello sería justificable si pensamos que Alesio pasaba ya los ochenta años y que más de cuarenta separan estas pinturas de otras suyas conocidas, realizadas en la plenitud de sus facultades creativas.

Pero, a pesar de todo, la importancia de esta obra en el panorama de la pintura colonial sudamericana es indiscutible.

HÉCTOR SCHENONE

Agradezco cordialmente a Alberto Rojas las magníficas fotografías de estas pinturas, que son las mismas que se publican.

[7] Lamentablemente, aparte del San Cristóbal de la catedral de Sevilla, ampliamente divulgado, hubiera deseado hallar mejores reproducciones de la decoración del palacio de La Valetta, en Malta. De las otras obras en Italia no he encontrado reproducciones en Buenos Aires.

HOSPITALES MAYORES, EN LIMA, EN EL PRIMER SIGLO DE SU FUNDACION

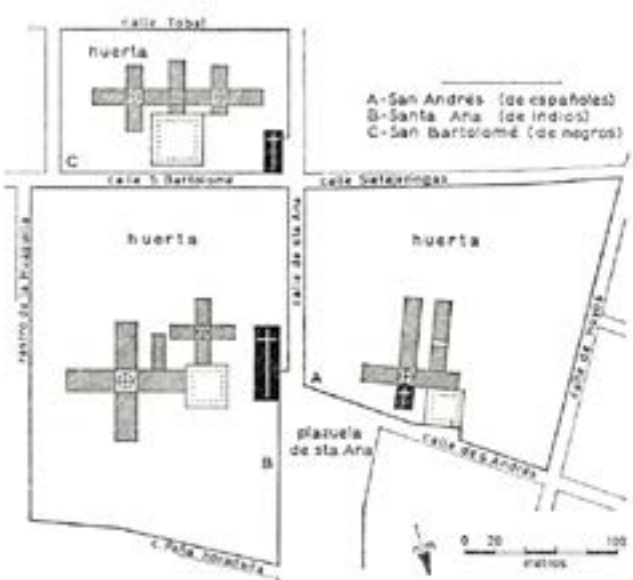
YA en los primeros años de su fundación, en la Ciudad de los Reyes, o de Lima, como fue topónimo de ella más común y vulgar desde los primeros tiempos, habíase cumplido con obra hospitalaria de singular importancia.

No es nuestro propósito dar aquí una reseña histórica completa de estas edificaciones en la capital del Virreinato de Nueva Castilla y que son timbre del espíritu de beneficencia y de interés cívico de sus autoridades, sino más bien para poner a la vista una parte del plano de estos edificios y que hemos reconstituido con el fin de señalar el orden y sistema que fueran empleados para su obra. Las necesidades de la vida moderna, unidas a la vetustez de los edificios que durante más de tres siglos (algunos) han servido a la ciudad, los condenó a su desaparición. Tengo la fortuna de haber visitado algunos y de alcanzar las ruinas de otros, o como en el del Espíritu Santo, entrado con la frecuencia que exigen los estudios universitarios, ya que allí fue instalada la primera Escuela de Ingenieros. De modo que la reconstrucción me ha sido fácil. Una breve reseña enumerativa de estos edificios, erigidos en el primer siglo de la vida urbana de Lima por el celo de más de un prelado o caritativo seglar, la ayuda de la Corona y la siempre atenta vigilancia por parte del Cabildo de la ciudad, completan la parte gráfica.

Advierto que en los planos que presento sólo aparece la parte más importante del edificio, es decir, las salas para enfermos, con la peculiar disposición cruciforme como era de práctica, aunque uno, el Hospital del Espíritu Santo, sólo fue en T. Esto en razón de que muchas de las dependencias figuradas en los planos que he obtenido no pertenecían al proyecto original. Por lo tanto, no ilustrarían con justeza de lo que primitivamente se había proyectado; más bien complicarían la vista para apreciar el fondo mismo del edificio. Es dable suponer que muchas de las

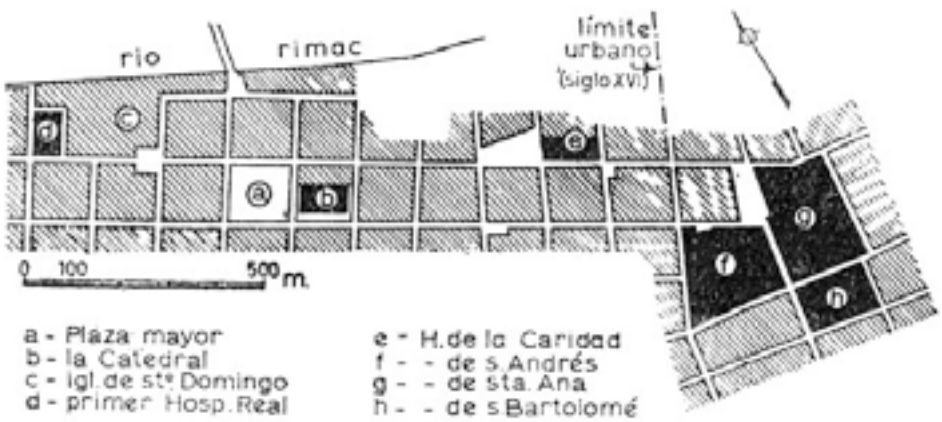
dependencias se alteraran en su estructura, ya fuera para modernizarlas (como lo haremos ver en el Hospital de Indios, de Santa Ana) o por causa de los terremotos. Es difícil dilucidar cuáles fueron las originales y cuáles las dependencias añadidas en el curso de los siglos. De modo que me ha parecido preferible suprimirlas en la reconstrucción gráfica y dejar solamente, como repito, el elemento fundamental que da mejor la figura de su importancia arquitectónica inicial.

A poco tiempo de fundada Lima, en 1538, por iniciativa del Cabildo, que más adelante fue secundado por el animoso celo del presbítero don Francisco de Molina, se buscó la forma práctica de llevar a cabo la necesaria obra de un hospital para los vecinos de la ciudad. Huellas históricas señalan esta preocupación; así, ya en las ordenanzas que se promulgaron el 6 de febrero de 1535, es decir, tres semanas después de la fundación, se establece una multa para quienes hiciesen leña de los árboles del contorno de la ciudad. Igualmente, en el Cabildo del 4 de diciembre de ese año se penaba fiduciariamente a quienes compraban para revender (es decir, a los regatones especuladores con los artículos de primera necesidad), perdiendo lo comprado, cuyo tercio del valor revertía en los fondos de la construcción. Y más adelante, el 5 de febrero de 1537, la cobranza de la "escobilla" en las fundiciones de oro y plata pasó a ser beneficio del hospital.



Plano comparativo de los tres Hospitales Mayores de Lima.

El sitio para el primer hospital fue señalado en la junta de regidores del 16 de marzo de 1538. Fue sito en los solares adelante de los que poseían en el mismo cuartel el doctor Sepúlveda y su hermano don Antonio, que, calle por medio (la cual pronto se clausuró por hacerse en ella muladar), los separaba del solar concedido al Convento de Santo Domingo.



Lima, ubicación de los Hospitales.

De inmediato se dio principio a la construcción. Obra sencilla, ciertamente, pero suficiente para acoger a los enfermos españoles e indios, así como a los pobres en general (que los había bastantes al parecer, y paradójicamente, en esta primera etapa de la colonización). Funcionó regularmente desde 1549. El alarife Juan Meco, vecino de la ciudad desde sus primeros años, había recibido el encargo de su construcción; y en el Cabildo del 24 de mayo de 1549 se le designó como su veedor, con un salario de 50 pesos al año, con el compromiso de velar por los intereses materiales del hospital. Fue en estas instancias que aparece y comienza a intervenir el caritativo P. Molina, que merece la designación de Residente del Hospital.

Fue nombre de éste, de los Reyes o Real, tanto en razón de estar en la capital del virreinato cuanto por ser el nombre de la ciudad. Advocado más adelante a San Andrés, no sabríamos decir por qué causa, a no ser por una tradición histórica que encuentra su analogía en la disposición cruciforme de su planta con la cruz en que

había sido victimario este Apóstol.

Ya en servicio, se descubrió pronto los varios inconvenientes que presentaba la administración de este hospital mixto. Hemos dicho que era de españoles e indios. También por el creciente número de pacientes que había que atender y que aumentaba proporcionalmente al auge de la ciudad. Y así, en 1554, se procedió a dividirlos, con la aprobación de sendas ordenanzas y el nombramiento de respectivos médicos y capellanes. No se vea en esto una idea de discriminación étnica, sino más bien de un criterio social. Usos, costumbres, lengua, idiosincrasia y otros factores, demostraban que el cuidado y la atención a unos y otros eran indispensablemente distintos, más en esos primeros años en que se producía el contacto de dos razas de culturas antagónicas. Documentos de la época revelan este criterio que, a la luz de hechos similares, consideramos un acierto.

Es entonces que se fundan los dos hospitales mayores: el de Santa Ana, de indios, o de naturales, y el Real de San Andrés, para españoles. Veamos, pues, uno a uno, comenzando por el de españoles, ya que fue el primero fundado en esta ciudad.

Lima, Hospital Real de San Andrés (de españoles).

En el año señalado, 1554, se buscó sitio aparente. En esta selección descubrimos igualmente un razonable buen sentido urbanístico. Al propio tiempo que se aislaba el hospital del tráfago urbano, sin alejarlo demasiado del perímetro, se buscó darle mayor espacio, de modo que no fuera sólo el edificio, sino además dispusiera de lugar para huerta, como necesario recreo y esparcimiento de los convalescientes. No era fácil dar con solar suficientemente extenso, pero se logró uno a seis cuadras de la Plaza Mayor, hacia el oriente, en un lugar de los alrededores entregado en grandes lotes a diversos particulares y en los que habían instalado sus fincas rurales. Algunos de estos terrenos se habían dado a los jefes de los grupos indígenas, los *curacas,* que hacían el servicio de mita en la ciudad. Eso mismo determinó al propio arzobispo de Lima a fundar en ese sitio el de Indios, como veremos luego. Quedaron, pues, agrupados, tanto el de Españoles como el de Indios, aunque independientes, sobre esas tierras altas, ocupando lugares cómodos y cercanos a la ciudad.

El Hospital de los Reyes o de San Andrés (que ya desde entonces recibió este nombre) fue favorecido por el virrey don Andrés Hurtado de Mendoza, primer marqués de Cañete (1556-61), que lo benefició con rentas propias y ayudó en su obra; y también por el virrey don Francisco de Toledo (1569-81), que completó su magnificencia. De este hospital existen algunos restos de sus dependencias, aunque bastante alteradas, si nos referimos a la descripción que de él hace el Padre Bernabé Cobo en su *Historia de la Fundación de Lima.*

De los cuatro grandes salones dispuestos en cruz griega, el más corto correspondía a la capilla. Y en el crucero, fundado en cuatro arcos de ladrillo y a lo romano, estaba sito el altar, de suerte que, como era práctica, los enfermos podían presenciar la misa desde sus lechos. Esta es, sin duda, la razón funcional de la disposición en cruz. Los arcos de las salas y capilla estaban clausurados por rejas de madera, de balaustres primorosamente torneados, con sus puertas respectivas, que permitían la circulación, al decir de un documento de 1567; pero, al mismo tiempo, limitaban el ambiente mientras no se empleaba la capilla.

En 1607 se había cumplido con muchas obras de mejoramiento, y es de ellas que

nos habla el Padre Cobo. Señala la existencia de una hermosa portada de ingreso, toda ella de cantería, que daba a un patio mediano, con sus corredores de arquería y cubierto a modo de claustro. La iglesia era bien labrada, *al punto que podía servir de parroquia,* sin que lo hubiese sido por la cercanía de Santa Ana, que era la iglesia adjunta al Hospital de Indios, calle por medio, y que el arzobispo así había instaurado tan luego como fundó su hospital. El crucero donde estaba colocado el altar (aunque Cobo no lo dice, ni el documento de 1567) se cubría con bóveda de artesón que, por fortuna, hasta hoy se conserva.

La capilla tenía anexa una torre de campanas y en ella *un reloj de ruedas.* Y además de las grandes salas, había otras dos que servían de enfermería (éstas aparecen claramente señaladas en el plano) y otras dos medianas para unciones y para curar a los negros horros. Estaban éstos aislados de los españoles, como es de entender para los tiempos de entonces. Más tarde los morenos tuvieron su hospital propio, al cual nos referiremos más adelante.

Todas estas piezas tenían sus ventanas hacia los patios y la huerta, de modo que las *hacían claras, alegres y airosas,* a juicio del cronista de entonces. Junto con estas piezas había las accesorias, propias del hospital. Las enumeramos para dar el cuadro completo de sus servicios. Según el cronista, había cocina, despensa, panadería, lavandería y ropería. También botica, con sus aposentos adyacentes. Y, además, en éste de San Andrés, un apartado para recibir a los alienados, con patio propio y sus correspondientes habitaciones. Esto, a grandes rasgos, acerca de cómo era el hospital en sus primeros tiempos y del cual unos pocos restos de muros espesos han dejado huella de su estructura. El plano se ha trazado en base a ellos.

Relativo a su estructura sólo podemos transcribir lo que Cobo como el referido documento de 1567 nos confirman. Destacaremos aquí los rasgos principales y más interesantes para mostrar cómo se cuidó del ornato. *El cuerpo que sale a la calle* (manifiestan) *tiene una torre que va disminuyendo en tres almenadas en cuyo primero y tercero hay una cornisa jaspeada con un friso de romano pintado, y encima sus almenas blancas labradas muy hermosamente; y a los dos tercios de la dicha torre tiene lo mismo con las almenas pintadas de*

azul; y en su parte más alta está cercada de unos balaustres colorados labrados de talla con otras almenas de la misma obra; y en medio de su cuerpo colocadas las armas del Rey, *todo ello dorado.* Cada cuerpo de la torre tenía sus cuatro ventanas a los cuatro vientos, con sus marcos *jaspeados de mármol de alabastro.*

La portada principal, hermosamente trabajada en ladrillo y con su arco, de arquitectura compuesta con molduras al romano, ostentaba cuatro columnas y sus trascolumnas igualmente jaspeadas; y en los intercolumnios iban pintadas las cuatro virtudes cardinales; también las enjutas ostentaban otras pinturas ornamentales alusivas. Un segundo cuerpo se coronaba de la esfera y cruz de hierro, muy labradas e igualmente doradas.

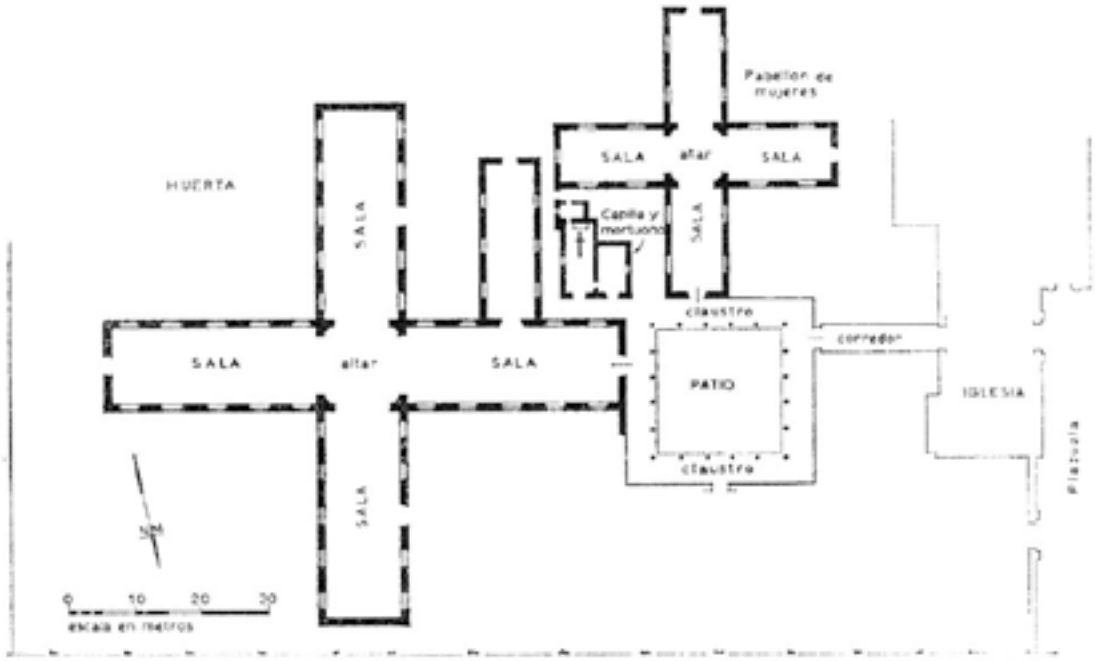
Tan pronto como se realizó la separación de los dos hospitales, y con el empeño del arzobispo don Gerónimo de Loayza, fue un hecho práctico la fundación del de Indios. Para ello destinó los solares de la huerta que poseía en el mismo lugar donde se había fundado el Real de San Andrés. Consideraba el arzobispo que era el lugar más apropiado para atender a los indios, ya que se habían avecindado en este sitio y a lo largo de un camino que salía al campo a las tierras de *Cacahuasi,* en donde, más adelante, en los tiempos de Vaca de Castro, se fundara la Reducción de Indios de Santiago Apóstol, o "El Cercado", como se le llamó vulgarmente, en razón de un elevado cerco que rodeaba la población para evitar a los indios las depredaciones de que eran objeto.

Quedaba el hospital lo suficientemente cerca y en ambiente que pronto adquirió caracteres de población urbana anexa a Lima, tanto que la autoridad eclesiástica se vio precisada a la fundación de una parroquia de la misma advocación que tenía la Capilla del Hospital de Indios (1550). Es en este año que el arzobispo inició la modesta obra de su recogimiento, con sus bienes propios. Luego, en 1554, con el valioso aporte de fray Domingo de Santo Tomás, de la orden de los dominicos, y a la sazón obispo de La Plata, pudo iniciar la construcción del edificio. Fray Domingo había asistido espiritualmente a don Nicolás Corso, quien, intempestivamente, poco antes de su partida a España, habíase afectado de mortal enfermedad. Puso éste en

manos del sacerdote gran parte de sus bienes para obras pías, y entre éstas, la del hospital para indios.

No sin dificultades con el Cabildo, a la muerte del virrey conde de Nieva, el arzobispo pudo colmar los anhelos de su corazón. Pretendía la Audiencia hacerse del hospital, desposeyendo del patronato a fray Gerónimo de Loayza. Empero, el rey favoreció al arzobispo, y las obras fueron, poco a poco, completándose. Nos lo refiere el mismo Cobo. Pero la traza primitiva no se varió, sino que fue ampliándose; y así se edificaron otras dos salas añadidas a las dos primitivas, lo cual prueba que ya desde los primeros proyectos se había previsto la disposición cruciforme. Según documentos de la época, fueron mejorados los techos de las dos primitivas salas. En un principio, por falta de madera de largo suficiente, se había plantado una fila de columnas en el centro de cada sala, para soportar las más cortas que las techaban. Un documento de 1620, de suyo importante, describe la obra del crucero para las enfermas indias. Quedaban aisladas en pabellón aparte. Esta construcción se debió al munificente banquero capitán don Bernardo de Villegas. Celebró contrato de construcción con el maestro de albañilería Francisco Gómez de Guzmán el 19 de octubre de 1627. Y sin duda que cuando Cobo conoce el hospital y lo describe, ya la obra se había realizado. Se trata de *un crucero de 50 varas de largo en cuadro con el hueco de la bóveda y arcos, y* el cual ha subsistido hasta hace poco, permitiendo situarlo en el plano que presento.

Según el citado documento, la bóveda del crucero había de ser *de media naranja sobre cuatro arcos correspondientes a las salas con sus cuatro ventanas en el tambor.* Las salas habían de tener 27 pies en hueco, dimensión que coincide con la que hemos hallado en el plano de estas salas. Tenía su entrada en el mismo claustro, allí donde ya estaba la entrada a las salas de varones, ambas con buena portada de mampostería de ladrillo; la de las mujeres, en arco escarzano, *con su venera por la parte de adentro.* Según el mismo documento, el benefactor invierte en toda la obra 4.900 pesos.



Lima, Hospital de Santa Ana (de indios).

Cobo nos refiere que a la entrada había un patio cuadrado muy grande, con sus corredores y aposentos alrededor, y su fuente de pila en medio. De este patio se pasaba a otro menor (que es el que aparece en el plano), donde igualmente había una pila de agua; es en éste que estaba la entrada a ambas secciones de varones y mujeres. A un lado (dice), estaba la enfermería de estas últimas (confirmado con el documento que he descubierto) y permanecía cerrada, con su torno, por el cual se les pasaba la comida, de modo que estaban muy seguras allí dentro. Al otro lado estaban las salas de los varones (continúa Cobo) que son dos anchas y largas piezas cubiertas de tablazón y madres a cinco paños, las cuales se cruzan, y en medio del crucero está la capilla y el altar.

Desde ese año de 1627, la capilla del crucero de hombres se hizo de bóveda con sus cuatro arcos de ladrillo *y un galano cimborrio. La portada de entrada al hospital* (añade el historiador) *se labró de cantería muy vistosa.* Yo alcancé a verla. Se ostentaba en ella los escudos del arzobispo y del reino. A tenor de la relación del carmelita Vázquez de Espinosa, que lo conociera por esos mismos años que Cobo lo describe, nos informamos que *las enfermerías eran tan grandiosas que exceden a todo encarecimiento con*

camas muy aseadas y limpias, y su ropería tan abastecida que puede dar lo necesario a mil camas; y como los indios están acostumbrados a sus comidas de maíz y yebezuelas sazonadas con ají, o pimiento, se les adereza a su modo, y con ser tantos y tan particularmente cuando viajan de la sierra y pueblos comarcanos, que cuando viajan a tierra caliente de los llanos al repartimiento de las mitas para el servicio de las mitas y las labores de la tierra que es cuando hay más enfermos a la entrada del verano, se hacen las curas a cada uno con gran diligencia y cuidado, asistiéndoles a las curas, comidas y cenas los diputados que cuidan no solo del sustento que se les dá y a la ejecución de los remedios que se les ordenan.

Entre las particulares autoridades que tenía este hospital, está la del *escribano indio* que hacía a la vez de portero. Desgraciadamente, los documentos no son numerosos; y entre los muchos que hemos investigado solo hemos hallado referencia a dos de estos sujetos: Joseph Nin Yuc Coronado, en el año 1743, y Pedro Cóndor Anchay, en 1782. Recibían la última voluntad del enfermo, en su propio idioma, que vertían al español.

El Hospital del Espíritu Santo fue destinado a asistencia y curación de marineros y gentes del mar. Lo erigieron en esta ciudad por la cercanía al puerto y por haber más facilidades para su atención, aun cuando Cobo opinaba que mejor hubiese sido ponerlo en el mismo puerto del Callao. Pero consideremos que a la razón no había mucha población española ni recaudo suficiente, como era menester, cuando el generoso don Miguel de Acosta resolvió fundarlo. Esto era en el año 1573.

Acosta era griego; dispuso de gran parte de sus bienes para adquirir el solar donde se edificó el nosocomio. Este permaneció en pie hasta que fue demolido para dar paso a la avenida Tacna, en 1940, siendo su último destino el de local para la Escuela Nacional de Ingenieros. Conocí el local: sus dos grandes salones, el de la capilla y el de enfermos, en el mismo eje, estaban ocupados por el salón de Docimacia y por las instalaciones para metalurgia. Así me ha sido fácil reconstruir lo que originariamente fuera iglesia, y el hospital mismo, ya que los salones y viviendas, el claustro y otras dependencias se habían conservado bastante bien pese las

vicisitudes de su destino.

Las rentas, aparte de las que dotó Acosta, provenían de una concertada contribución de los marineros y gentes de mar, sobre parte de su salario, y del aprovechamiento y fletes de los barcos que entraban o salían del puerto. De esto escribe Vásquez de Espinosa: *Tiene librada su renta en las naos que entran y salen donde el hospital entra en parte en los aprovechamientos y fletes de los dichos navíos que como son muchos por ser grande el comercio del puerto del Callao de esta ciudad, vale al Hospital muchos millares de ducados todos los años.*

Lima, Hospital del Espíritu Santo (de marineros).

Tenía capacidad para atender unos setenta enfermos, aunque no pasaban por lo general de quince o veinte a principios del siglo XVII. Su capilla era vasta, cubierta de vigas y tablazón a modo de artesonado; y en el presbiterio coincidían los extremos de dos grandes salas dispuestas en ángulo. Un patio y corredores de claustro donde daban las oficinas y habitaciones del médico y capellán, patio y huerta completaban el conjunto que, a fines del siglo XVIII, por los años de 1791 a 1793, cesó en sus funciones hospitalarias y fue clausurado definitivamente.

En 1562 resolvió el Cabildo de Lima y por merced de don Antón Sánchez, edificar en la otra banda del río un hospital para leprosos, bajo la advocación de San Lázaro. Compró Sánchez de su peculio unos solares apropiados, y sobre ellos se dio a la tarea de erigir las salas necesarias, bastante sencillas dados sus modestos recursos. El arzobispo Loayza, el 20 de abril de 1563, le autorizó la obra de una capilla (que fue vice parroquia de la del Sagrario de la Catedral de Lima, en 1604, por disposición del arzobispo Santo Toribio de Mogrovejo). La obra de la capilla sólo fue confirmada por Real Cédula del 23 de febrero de 1567.

Sólo pudo construir Sánchez dos salas, como acabamos de expresar; pero, en 1606, merced a la generosa contribución de los caballeros criollos don Alvaro Alonso Moreno, don Antonio Moran de Herrera Maldonado, don Sebastián Carreño y don Pedro Vélez Roldán, pudo reedificársele, haciéndose sobre su primitivo plano tres salas al lado de la iglesia y conforme a la acostumbrada disposición cruciforme. Estas tres salas, que abrían uno de sus extremos en la capilla, se destinaron respectivamente a hombres, mujeres y negros afectados de la terrible enfermedad.

El terremoto de 1746 arruinó por completo el edificio. En la actualidad resulta imposible obtener alguna huella que permita fijar el ancho y largo de esas salas, y sólo nos quedan las breves descripciones históricas que permiten imaginar el trazo de su planta en cruz griega, como el de Santa Ana y el de San Bartolomé.

Antón Sánchez, que pretendió obtener para él y los que en su lugar se nombrasen como mayordomos y administradores, los mismos privilegios que había para la Casa de San Lázaro, de Sevilla, sólo logró un ingrato no *ha lugar a lo que se pretende* del monarca español y desde El Escorial, el 25 de febrero de 1567. Cierto que era un mal pago para tanto esfuerzo.

Cuesta admitir que para los negros se hubiese edificado en Lima, en la primera treintena del siglo XVII, un hospital cuya disposición y orden arquitectónico podía parearse con el Real de San Andrés o el de Indios de Santa Ana. Pero es así. Y este hermoso hospital, que desde sus orígenes tenía dos pabellones cruciformes, para

varones y mujeres, sirvió para tales fines hasta no hace mucho con los mismos pabellones.

Por decreto de 27 de abril de 1849 se confió la dirección del establecimiento a la Sociedad de Beneficencia Pública de Lima. Dejó de ser para morenos, ya que la libertad concedida a los mismos, paradójicamente, los libraba de la segregación a que estaban sometidos tan provechosamente en este instituto hospitalario, para librarlos a la democrática igualdad.

El hospital fue destinado a los soldados. Desde entonces, y hasta hace poco, fue ocupado por los servicios del Ministerio de Guerra conservando su forma original, aunque en algunos sitios reformada por imprescindibles necesidades del servicio médico. Pero los planos del local, de fines del siglo XIX, y los que sirvieron para algunas de las últimas reformas, son suficientemente claros como para el trazo que publico acerca de las salas dispuestas en cruz como recomendaba la práctica hospitalaria de los primeros tiempos de Lima. En la actualidad está destinado a la asistencia materno-infantil. Con numerosas reformas en sus dependencias para adecuarse a los exigentes servicios modernos en este orden de cosas, se ha conservado con tino el hermoso patio principal con sus galerías de columnas y la bonita fuente de hierro fundido, de los tiempos en que fue dado al Ejército, luciendo entre sus adornos los símbolos de la milicia.

Lima, Hospital de San Bartolomé (de negros).

Su gestación se debió al celo caritativo del agustino fray Bartolomé Vadillo, quien (como escribe Fuentes) después de haber alcanzado alta nombradía como hombre de letras, quiso inmortalizarse fundando un asilo para asistir a los negros enfermos y para suministrarles en sus últimos instantes los consuelos de la religión.

El hospital de San Bartolomé fue fundado en 1646; pero no en el lugar que hoy ocupa, sino en uno, pequeño y humilde, en la calle de la Barranca. En 1658 mudó de sitio. El capitán don Francisco Tijero de la Huerta contribuyó con considerable cantidad de dinero para la nueva edificación. El padre Vadillo había fallecido dos años antes, de modo que no pudo contemplar la hermosa obra de la que era generador.

En el plano puede apreciarse la simétrica disposición de ambos cuerpos en clásico crucero. Sin embargo, se observará que el que había sido destinado a mujeres quedó trunco por la falta de una de las salas para completar la cruz. Nada indica que esta sala llegara a construirse. No hay huellas de ella ni figura muro alguno en los planos a que hemos aludido. No es óbice para considerar un ideal conjunto, arquitectónico, cuyo eje mayor cruza el gran patio y una sala intermedia, longitudinal, que servía para las unciones.

Tuvo también su capilla en un ángulo del solar. De sencilla pero recia arquitectura, nos recuerda al maestro de la Iglesia del Colegio de Santo Tomás, no cubierta de bóveda como aquélla, sino con techo plano artesonado. Su precedente estaría en la Capilla de los Desamparados, que encargó hacer en 1631 don Bartolomé Calafe.

Al decir de Fuentes, las salas de enfermería, en 1858, eran cinco para hombres y cuatro para mujeres. Y en unas y otras había capacidad hasta para 158 camas, *sin perjuicio de las que se armaban provisionalmente cuando era grande la afluencia de enfermos.*

Este simple esbozo histórico acompaña a los planos que son de por sí más elocuentes.

EMILIO HARTH-TERRÉ

BIBLIOGRAFIA Y NOTAS

Libros de Cabildos de Lima. Edición Conmemorativa del IV Centenario de la Fundación de la Ciudad de Lima. Lima, 1935.

P. BERNABÉ CONO S. J., *Historia de la Fundación de Lima.* Ed. Lima, 1882.

FR. ANTONIO VÁZQUEZ DE ESPINOSA, *Compendio y Descripción de las Indias Occidentales.* Ed. Smithsonian Institution, Washington, 1948.

MANUEL A. FUENTES, *Estadística General de Lima.* Ed. Lima, 1858.

EMILIO HARTH-TERRE, *El Esclavo negro en la Sociedad Indoperuana.* Journal of Interamerican Studies, Gainesville, julio 1961.

Documentos del Archivo de Indias y del Archivo Nacional del Perú, de la Beneficencia.

Pública de Lima y del Departamento de Ingeniería del Ejército, Ministerio de Guerra del Perú.

ARQUITECTURA DEL SIGLO XVIII EN POPAYAN

LAS riquezas artísticas que atesora la ciudad son el mejor corolario de su floreciente pasado económico. La Gobernación de Popayán, creada en 1540, comprendía las jurisdicciones de Popayán, Neiva, Cali, Timaná y todas las tierras conquistadas por Belalcázar y sus tenientes, con excepción del territorio de Quito. Su primitiva extensión fue de más de 30.000 leguas cuadradas.

Pero, debido a la guerra sin cuartel que desencadenó la terrible tribu de los pijaos, el desarrollo económico tan sólo llegó a realizarse en la segunda mitad del siglo XVII y en la primera del siglo XVIII; cuando fueron derrotados los agresivos indios, se hicieron posibles las comunicaciones y la explotación de los recursos naturales de la extensa comarca. Los señores de Popayán, movidos por la riqueza aurífera, introdujeron varios miles de esclavos para el laboreo de las minas, llegando a ser esta empresa la principal de las gentes payanesas, con lo que lograron una preponderancia en el mundo colonial.

El punto álgido del desarrollo económico se registra a fines del siglo XVII, cuando las viejas explotaciones de La Plata, Mariquita y Pamplona fueron abandonadas por su pobreza, centrándose la atención sobre el occidente de la Nueva Granada. Aquellos empresarios payaneses unieron a su prestigio económico una destacada posición social y política. El presidente de la Real Audiencia del Nuevo Reino de Granada escribía en 1727 que *el oro que se saca del Chocó es parte de los dueños de minas, que todos son vecinos de Popayán*[1]. Más de 30.000 pesos de oro fino se extraían al año en Almaguer. El quinto que pagó la provincia de Popayán al Rey, en 1778, alcanzó la suma de 18.070 castellanos. La liberación de los esclavos dio al traste con esta economía tan lucrativa.

Otra remuneradora actividad payanesa fue el comercio, ya que la ciudad se

[1] L. DUQUE GÓMEZ, Colombia. Monumentos históricos y arqueológicos, II, 194, Méjico, 1955.

convirtió en centro activo tanto de los artículos de primera necesidad llegados de la península, como de los géneros que producía el país. Prohibidas las comunicaciones entre el Chocó y Cartagena a causa del contrabando de oro que se efectuaba, esta determinación real obligó a los habitantes del Chocó a proveerse durante medio siglo de Popayán; casi un siglo duró esta difícil situación que trajo para los comerciantes payaneses cuantiosas ganancias; no es de extrañar que, a fines del siglo XVII, se opusieran al levantamiento de la citada prohibición.

El escaso interés artístico del occidente neogranadino se comprende al ver que toda la actividad económica se centró preferentemente en la explotación de las riquezas auríferas, así que dos centros, Santa Fe de Antioquía y Popayán, residencia de los empresarios de tan lucrativa actividad, nos han legado una riqueza artística verdaderamente sorprendente. El legado arquitectónico payanés no es muy antiguo, ya que ha sido castigado terriblemente por los movimientos sísmicos. El entusiasmo de los payaneses ha luchado denodadamente para que la ciudad conserve el prestigio de las formas coloniales, de tal manera que es casi la única ciudad colombiana que nos muestra el casco urbano más acorde con el pasado, sin que la racha del eclecticismo artístico o los modernismos, faltos de carácter, hayan hecho los estragos que vemos en otras partes. Por la violencia sísmica la estampa colonial de Popayán es completamente barroca y neoclásica; solamente la Ermita quedó en pie después del terremoto de 1736. El primer sismo de que se tiene noticia ocurrió en 1566. Entre los terremotos de 1785 y 1841 hubo más de cien movimientos; los más devastadores fueron los de 1817 y el que vino una década más tarde. El más fuerte de los sucedidos últimamente data de 1885.

La arquitectura payanesa de la época barroca no tiene un carácter uniforme y autóctono como la del Valle del Cauca; debido al auge económico, las influencias extrañas y la monumentalidad son manifiestas. Por un lado está la corriente mudéjar, arraigada posiblemente en la ciudad durante la centuria anterior, y acentuada por la presencia del maestro santafereño Gregorio Causí, arquitecto arcaizante de raigambre popular, que dejó su obra maestra en la iglesia de Santo

Domingo, en la que destaca su peculiar tratamiento de los materiales para conseguir el espacio místico, intuición popular verdaderamente ejemplar.

El arquitecto jesuita Simón Schenherr trajo al marco del barroco payanés una variante muy original, que respondía a su formación europea: frente al amor a la planitud, qué fue constante del barroco neogranadino, él puso de manifiesto en la portada de la iglesia de la Compañía cierta idea de movimiento, patente en el deseo de encajar la portada bajo un arco abocinado, cual si se tratara de la hornacina central de un retablo; las pilastras que flanquean la puerta, cosa inaudita, se hallan colocadas según ejes divergentes. Schenherr tenía fama de ingeniero; no es de extrañar que su obra carezca de fantasías decorativas; encaja perfectamente dentro del marco austero característico del barroco neogranadino. Alardes de su técnica ingenieril, resueltos con altura estética, son la sacristía de la iglesia de la Compañía y, quizá, el camarín en voladizo de La Encarnación.

La obra más monumental y tardía del barroco fue la iglesia de San Francisco, diseñada por el español Antonio García, que representa la corriente barroca "funcional" de Blondel, aunque sin desprenderse de ciertos rasgos del rococó; el diseño mediante puras formas geométricas era lo fundamental; por ello esta obra, producto tardío del barroco, encaja perfectamente en ese planismo "renacentista" tan común a otros monumentos neogranadinos. Diríamos que aquí se preludia ya la reacción neoclásica que dirigirán arquitectos nativos.

Convento del Carmen

Los marqueses de San Miguel de la Vega pensaron destinar su gran capital a la fundación de un instituto reformado de Santa Teresa, para lo cual, en 1720, dieron a conocer sus propósitos a la Corte. La fundación empezó en 1729 con la llegada de cinco religiosas de Bogotá; ya entonces había muerto el esposo, pero la viuda vivió hasta 1744, dejando construida la iglesia y la casa en unos solares que compró en la calle de Belén.

El convento fue dedicado a San José, y la iglesia a San Joaquín. Dirigió la construcción el maestro santafereño Gregorio Causí, traído por la marquesa; el mismo también trabajó en Santo Domingo y en San Agustín, entonces abatidos por el terremoto de 1736[2]. La planta de la iglesia es rectangular, de una sola nave, sin capillas, y cubierta con bóveda falsa de medio cañón deprimido, aunque provista de lunetos en los pies y en la cabecera. El muro del testero tiene adosado el retablo, y está abierto para dar paso a un amplio camarín situado detrás del muro. El coro, de madera, está en alto, a los pies.

Al exterior destaca prominente el alero, exornado de recuadros y hojas de acanto. En los paramentos de la calle de Belén destacan, por el color, las portadas de ladrillo, cuyos arcos de medio punto tienen la rosca rehundida y un coronamiento de listeles paralelos.

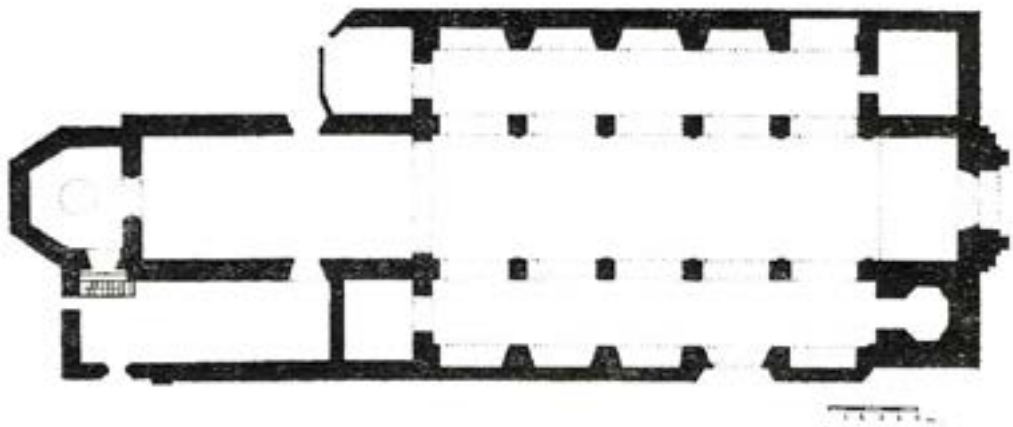
La portada más interesante es la del convento, también de ladrillo. Acusa mudejarismo, y por la arquivolta rompiendo el entablamento revela el movimiento característico del momento barroco. Si es obra de Causí, su patente provincianismo la relacionaría con la portada de Santo Domingo, construida por los mismos años y, posiblemente, por el mismo artífice.

Santo Domingo

El primer templo se elevó sobre paredes de tapia, con techumbre de paja. A principios del siglo XVII la iglesia fue cubierta con teja, y así permaneció hasta la fecha memorable del 2 de febrero de 1736, cuando el sismo la arruinó. La reedificación del convento e iglesia se hizo bajo el patronazgo de la familia Arboleda, ayudada por el deán Mateo Castrillón, que costeó la nave de la Epístola y el altar de Nuestra Señora del Topo, venerada en la ciudad desde 1728; sus gastos pasaron de 20.000 pesos. Francisco Arboleda hizo el arco toral, la capilla del presbiterio, el camarín de la Virgen del Rosario y la cripta familiar. Francisco José

[2] A. Aragón, *Fastos payaneses,* II, 35, Bogotá, 1941.

Arboleda financió las gradas del presbiterio, con bloques graníticos de la hacienda de Japio, en 1806 y 1807. Los hermanos Diego y Pedro Arboleda invirtieron 20.000 pesos en la construcción de la nave del Evangelio[3].



Popayán, Santo Domingo.

La iglesia fue reconstruida por el maestro santafereño Gregorio Causí[4], que antes hizo la del Carmen, y luego intervino en la de San Agustín. La iglesia es diferente de la del Carmen y cabe pensar que Causí en Santo Domingo tuvo en cuenta la obra anterior. Por las noticias que tenemos de la catedral del siglo XVII, no parece errado suponer, como lo hace Arboleda, que tal obra debió de ser muy parecida a la iglesia dominicana.

Tiene tres naves: las laterales cubiertas con envigado en pendiente, mientras que la central está cubierta en forma de artesa, provista de numerosos tirantes. Los arcos que comunican a las naves laterales con la central y los pilares, son de ladrillo; los pilares, de sección cuadrada, presentan una pilastrilla frente a la nave central; la rosca rehundida destaca por el prominente extradós. Las enjutas están decoradas con el adorno de un vaso terminado en venera, motivo que muestra hasta qué grado se cortó el ladrillo. Más que en otro aspecto, la personalidad de Causí parece manifestarse en el empleo del ladrillo cortado, al que hace destacar sobre el muro

[3] P. BUENO, *Compendio histórico y cronológico del obispado de Popayán,* pág. 94, Bogotá, 1945.
[4] A. ARAGÓN, ob. cit., II, 35.

blanco para lograr notables efectos de color y de calidad. La portadita del Carmen y el interior de Santo Domingo son buena expresión de este arte autóctono, de raigambre popular. La iglesia dominicana es el mejor conjunto de la serie de obras de Causí por la nobleza de las proporciones, resaltadas por una restauración moderna verdaderamente ejemplar. El maestro santafereño intervino en la iglesia de San Agustín, pero sea por lo que fuere, ésta carece de la gracia y hermosura de Santo Domingo.

¿En qué se nota el barroquismo de esta obra? Tímidamente se señala en el movimiento de la parte central de la fachada, en las gradas semi-elípticas del presbiterio y en los óvulos elípticos; también el patio del convento (hoy Universidad del Cauca) muestra su barroquismo al disponer los pies de madera en ángulo, como en la hacienda de Cañasgordas, Valle.

Interesante es la torre, que se levanta en el lado del Evangelio, rasante con la fachada. El primer cuerpo es de sección cuadrada, con los muros abiertos por pequeñas claraboyas elípticas; los dos cuerpos restantes son octogonales, pero no corresponden a la obra primitiva, ya que ésta los tuvo de sección cuadrada[5]. Esta reforma se debe al arquitecto ecléctico, oriundo de Popayán, Adolfo Dueñas, que restauró las torres de San Francisco y de Santo Domingo, dañadas por el terremoto de 1885.

Marco Dorta ha comentado certeramente la portada: *Sin relación alguna con otras obras colombianas del siglo XVIII, la portada de la iglesia dominica es un ejemplar sumamente interesante por su arcaísmo. Se labró en 1741 a juzgar por la fecha que se lee en una cartela colocada sobre la clave del arco. Su composición a base de tres calles responde al esquema tradicional renacentista, si bien la calle central avanza comunicando a su planta cierto movimiento y el vano de ingreso queda rehundido y cobijado por otro de mayor anchura, tímidas notas de barroquismo que contrastan con la factura planiforme de la decoración. Los soportes que encuadran el vano constituyen una original creación en la que se combinan las formas barrocas con otras arcaicas. Sobre base octogonal descansa un cuerpo de formas curvas y abultadas y encima de éste*

[5] M. A. ARROYO, Un ambiente, una vida, una obra. Adolfo Dueñas. 1845-1906. Revista de la Universidad del Cauca, 1946, pág 75.

una especie de flor estilizada cuya corola, con gruesas pencas de aspecto carnoso, recibe una columna abalaustrada que parece haberse inspirado en el soporte típico del plateresco. El entablamento corrido perdió el arquitrabe al invadir su espacio el arco de ingreso; el friso tiene triglifos y metopas y bajo la cornisa corre una hilera de dentículos. El frontón se rompe, uniéndose sus extremos por medio de un trozo de cornisa que se curva para dejar espacio a un óculo circular abocinado. A tono con estos arcaísmos, la decoración parece responder a una preocupación por el claroscuro propia de los tiempos del Bajo Renacimiento. En los pedestales y en la rosca del arco, el maestro ha dispuesto sillares almohadillados, decorándolos con cuadrifolias y motivos geométricos que no rebasan la rasante del borde que los inscribe, Temas parecidos, inscritos también en recuadros, decoran las jambas y la rosca del arco interior y los paramentos fronteros a las columnas. Una faja de gruesas estrías verticales y *otra de grandes flores de factura planiforme parecen responder al mismo sentido claroscurista. Esta mezcla de elementos tan impropios de la fecha en que se labró la portada parece indicar la presencia de un maestro sumamente arcaizante que, a juzgar por lo que hasta ahora se conoce, no formó escuela en tierras de Colombia. La manera antinaturalísta de tratar el relieve no fue corriente en Nueva Granada, y tal arcaísmo presenta la obra de referencia que cabría pensar si su autor aprovechó elementos del edificio antiguo destruido por el terremoto*[6].

San Agustín

Se ignora la fecha de la construcción de la iglesia, pero ya existía a principios del siglo XVII. En la centuria siguiente debía de hallarse en ruinas ya que, en 1730, Jacinto Mosquera dejó un legado para reedificarla. El terremoto de 1736 debió de arruinarla completamente. La generosa marquesa de San Miguel aportó 10.000 pesos para la reconstrucción, que parece ser que dirigió el maestro Gregorio Causí. El terremoto de 1827 obligó a la reedificación de la pared lateral de la torre. Siete años más tarde se hizo el camarín del altar mayor. Nuevas obras se sucedieron en breve intervalo de tiempo: en 1836 se reedificó la torre, y diez años más tarde hubo que rehacer completamente el techo de la nave central. La portada de los pies quedó

[6] MARCO DORTA, *Historia del Arte Hispanoamericano,* III, 2A4.

en su forma actual en 1858.

El interior es semejante al de Santo Domingo; no en vano fue diseñado por el mismo maestro. Consta de tres naves: las laterales cubiertas con envigado en pendiente, y la central cubierta con artesa, provista de numerosos tirantes. Como en Santo Domingo, se ha usado el ladrillo cortado, adornando las enjutas con motivos emparentados con el repertorio de la portada dominicana. La nota de color se ha mitigado al cubrir modernamente los pilares con una piedra gris. La restauración no fue acertada.

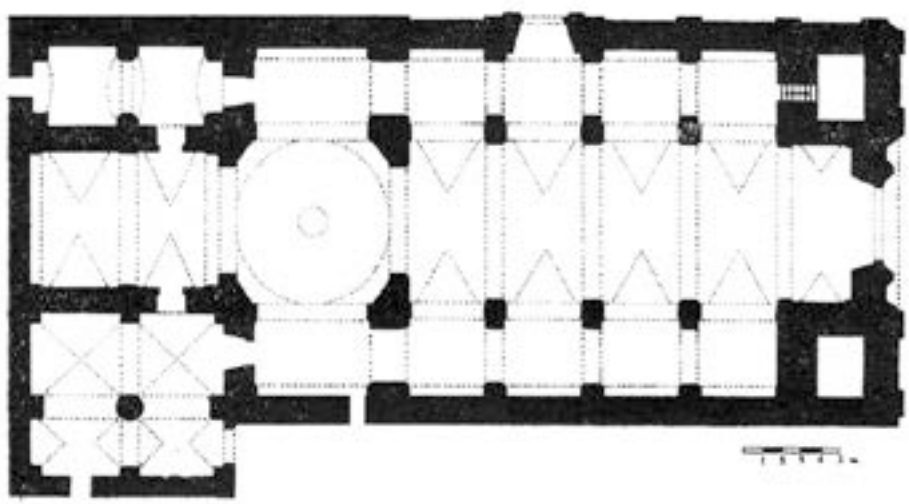
La portada de los pies parece seguir un esquema anterior, tal vez del siglo XVII. Acusa un indudable barroquismo al colocar las gigantescas columnas en planos diferentes, y por los quiebres del frontispicio. No parece probable atribuir la portada a Causí; debe de ser el resultado de las reformas posteriores, ya que el maestro santafereño no llegó a terminar la obra. Esto mismo ocurrió con el camarín, terminado en el siglo XIX, y muy diferente del de Santo Domingo. Cabe suponer que Causí dio los planos, pero algún maestro local fue el encargado de realizarlos; por ello la obra está falta de esa unidad y espíritu que tiene la iglesia dominicana.

La Compañía o San José

Ya en 1631 trataron los jesuítas de establecerse en Popayán, enviando un año más tarde un memorial al Rey solicitando, permiso para la fundación. El 12 de marzo de 1633 se expidió en Madrid una real cédula concediendo la fundación. En 1640, el obispo Francisco de la Serna y Rímaga estableció la fundación en la casa e iglesia que habían construido Gonzalo López Prieto e Iñigo de Velasco. Esta construcción debió de ser muy sencilla, ya que el 19 de marzo de 1669 colocaron la primera piedra de otra iglesia, dedicada al Santo Patriarca, que fue a su vez reemplazada por otra, construida de 1699 a 1702.

La iglesia, terminada a principios del siglo XVIII, quedó arruinada por el fatal sismo de 1736. Emprendieron la reedificación, y entonces vino el excelente

arquitecto Simón Schenherr, lego jesuita oriundo de la Germania Superior, que trabajaba en Quito desde 1744. Hubiera hecho una iglesia grandiosa, porque la orden tenía recursos, pero ya se encontró con los cimientos de la nueva iglesia; como eran muy sólidos y costosos, tuvo que sujetarse a ellos, levantando el templo que ha llegado hasta nuestros días[7]. Cuando la expulsión, en 1767, faltaba por construir una torre. El ladrillo fue sacado del llano de Pandiguando, y la cal, de la hacienda de Los Cerrillos, pero resultaron de mala calidad. La iglesia se mantiene en pie, pese a los sismos de 1817 y 1827, gracias a la excelente construcción y a los sólidos cimientos.



Popayán. la Compañía.

Entre los benefactores del templo hay que destacar a la marquesa de San Miguel de la Vega, que dio 40.000 pesos para la construcción. A partir de 1784 sirvió de catedral por hallarse ésta en reconstrucción. El terremoto de 1885 dañó la nave central; mientras la reparaba Rafael Irurita, el servicio catedralicio tuvo que ser trasladado a Santo Domingo, hasta 1888. El mismo sismo derribó la torre que dejaron los Padres terminada al marcharse; reconstruida por los fieles, vino a caerse de nuevo ante los temblores de 1906, que tumbaron ambas torres; hace apenas tres

[7] P. BUENO, ob. cit., pág. 38. M. BUSCHIAZZO, *Estudios de arquitectura colonial hispanoamericana,* pág. 69, Buenos Aires, 1944.

lustros que fueron reedificadas.

De la afirmación del Padre Bueno se deduce que la planta no es del arquitecto germano. Responde al tipo seguido por los jesuítas en tierras americanas: tiene nave central y capillas laterales, cubiertas con bóvedas de medio cañón, aunque la central con adición de lunetos; el crucero se realza con hermosa cúpula dotada de linterna. El apilastrado jónico de la nave central tiene los capiteles decorados con un festón enguirnaldado, detalle que denuncia la mano de Schenherr. Las pilastras se coronan con trozos de entablamento, en los que se apoyan los arcos perpiaños. Entre los pilares del crucero hay unos espacios achaflanados, abiertos con hornacinas, rematadas por cornisas mixtilíneas, que albergan a los Evangelistas, en bulto; con ello se rompe la idea tradicional de colocarlos en las pechinas. Como en la iglesia de la Compañía, de Cartagena, y en la catedral de Montevideo, se ha situado sobre las capillas laterales un segundo piso, aunque la solución payanesa es más modesta. Las típicas tribunas laterales se han resuelto aquí con arcos de medio punto frenteados por una balaustrada, y colocados a la altura del entablamento, haciendo desaparecer a éste en los paramentos murales. *Se han aprovechado* (en Popayán) *las azoteas de las capillas para disponer una especie de nave alta, con tribunas sobre la central, y cubierta con un techo de rollizos y teja que descansa sobre los muros de separación de las capillas, los cuales, prolongados verticalmente, sirven de contrafuertes o arbotantes para contrarrestar el empuje de la bóveda de la nave central. Están perforados por arquitos de medio punto que permiten el tránsito*[8].

Del interior tenemos que destacar, como detalle característico del arquitecto Simón, la enorme columna central de la sacristía baja, que recibe cuatro arcos sosteniendo el pavimento de la sacristía superior; el capitel está decorado con cabezas de aire indígena, de sus bocas salen dos vástagos vegetales que terminan avolutándose (la clave de la ventana de la portada tiene también una cabeza); esto fue ante todo un alarde de su técnica ingenieril, resuelto con altura estética.

En la misma sacristía hay otro monumento, pequeño de tamaño, pero de gran interés por su acentuado barroquismo: me refiero al lavamanos, digno hermano de

[8] MARCO DORTA, *Cartagena de Indias,* pág. 222, Madrid, 1960. MARCO DORTA, *Historia del Arte Hispanoamericano,* ni, 245.

la portada principal por su movida planta, de pilastras en esviaje. El frontón se remata con un elemento horizontal, lo mismo que el de la portada con el alféizar de la ventana. El tercer detalle característico de Schenherr, y muy raro, es el elemento que forma el segundo cuerpo de las portadas de las sacristías. Ese conjunto de molduras recuerdan un sencillo sarcófago renacentista; el motivo aparece en el repertorio ornamental del tardío Renacimiento francés, y ha podido llegar a conocimiento de Schenherr por medio de grabados.

Sobre la portada exterior ha escrito Marco Dorta: *Aunque remozada por una restauración reciente, la portada principal es interesante por el barroquismo de su planta. Dispuesta sobre una superficie ligeramente curva, sus soportes en esviaje y el abocinamiento del gran arco que la cobija forman un conjunto de líneas curvas que delatan, en planta, una composición de gran movimiento. El vano de ingreso se encuadra entre pilastras acanaladas cuya base está sustituida por un roleo...*[9]*. En el basamento hay sillares decorados con florones de factura plana, idénticos a los que talló el decorador de la portada dominica. El entablamento se quiebra siguiendo el ángulo de las pilastras, y este movimiento se comunica también al ático que sostiene la ventana; ésta se encuadra entre pilastras decoradas con lacerías barrocas y remata en una cornisa cuyos extremos se enrollan en espiral.* Esta portada y la portadita del lavamanos de la sacristía son los monumentos más barrocos de Popayán, por el movimiento de las plantas.

Schenherr, según Aragón[10], hizo los primeros planos del puente sobre el río Cauca, *entendió en la edificación de las casas consistoriales* y en muchas casas particulares derribadas por el terremoto de 1736. A mi parecer, lo único atribuible al arquitecto jesuita es una portada (calle 5-8-35), que muestra jambas y arquivolta con almohadillado, como en la portada lateral de San Francisco de Buga (iglesia jesuítica), y tiene también unas ménsulas como en las portadas de las sacristías de la iglesia de la Compañía, tan cercana; en la clave de la portada reza la fecha de 1756. Jaime Arroyo anota que a él *se debió el buen gusto que desde entonces empezó a prevalecer en obras arquitectónicas, y que se echa de ver en las construcciones coloniales de la ciudad* (citado por

[9] MARCO DORTA, *Historia del Arte Hispanoamericano,* III, 246. El ilustre historiador juzgó dieciochesca la forma octogonal de la torre dominica, cuando primitivamente fue cuadrada; ya hemos advertido que el responsable de la reforma fue el payanés Dueñas, por ello suprimo de su texto la alusión que hace al maestro de la citada torre.
[10] A. ARAGÓN, ob. cit., II, 40.

Aragón). Estoy en desacuerdo con esta afirmación: las pocas portadas barrocas están fechadas cuando Schenherr había sido expulsado, y otras corresponden al estilo neoclásico, siendo por tanto más tardías.

El 18 de junio de 1763, el arquitecto jesuíta en compañía de Aguiló hizo un reconocimiento de la catedral vieja. En el informe que rindieron ambos arquitectos estuvieron de acuerdo en el derribo del edificio y en el aprovechamiento de los materiales. El nuevo templo propuesto por Schenherr se adoptaría a fin de siglo en la iglesia de San Francisco, en la misma ciudad [11].

Convento de La Encarnación

Este convento fue fundado en el siglo XVI. La magnífica iglesia de teja que tenía la comunidad, no pudo resistir el pavoroso sismo de 1736. Se reconstruyó por encargo de la Rda. M. Mariana de San Estanislao y Saa, en el mismo lugar de la anterior. En la sacristía se conserva un lienzo con la efigie de esta dinámica monja, en el que aparece también la representación de la iglesia construida. Al pie del cuadro reza: *Retrato de la Muy R. M. Mariana de S. Estanislao y Saa de la Ciudad de Santiago de Caly. Relijiosa Profesa que fue en este Combento de Ntra. Sra. de la Encarnación de la / Ciudad de Popayán, en donde a los 16 años de su edad recivio el abito de mano del filmo. Sor. Obispo Dr. Dn. Francisco Josef de Figeredo, quien la doto para el efecto. Fue electa Priora de su / Monasterio a los 22 años de Profesa, con hunanime consentimiento de todas las Electoras, en tres ocasiones, y en cada trienio fue relecta desempeñando y completando en estos 18 años todas / las funsiones de una Digna y amable Prelada. Su zelo y actividad logró la satisfacsion de sanjar los simientos de su Iglesia y concluirla en los años de su govierno, colocando en ella a esmeros de / su devosion la efigie de Christo Resusitado con la dotasión necesaria para el culto y festividad que anualmente selebra este Monasterio en el Glorioso Misterior de su Asension Admirable. Murio en el Señor / el año de 1795, a los 18 digs del mes de Septiembre y a los 69 de su edad. Cuya memoria* IN BENEDICTIONE ERIT *. Se Pintó en Popayán a diligensia de una amantisima*

[11] MARCO DORTA, Fuentes para la historia del arte hispanoamericano, II, 27.

hija suya que crió.

Popayán. La Encarnación.

Del anterior boceto biográfico se desprende que fue nombrada priora en 1764, empezando poco después la construcción de la iglesia, de la que se encargó Simón Schenherr[12] como durante su gobierno se llevó a buen término la iglesia, esto tuvo que suceder antes de 1782, cuando concluyó los 18 años de "prelada". Parece incuestionable que el arquitecto jesuita empezó la iglesia, pero dudo que la terminara. A él puede atribuirse la mitad del muro longitudinal y la pared del testero con el pintoresco camarín en voladizo; aun las portadas, de aire neoclásico, no encajan en el barroquismo que conocemos de Schenherr. El segundo cuerpo de la portada, formado por una combinación de sencillas volutas que enmarcan una ventana, está falto de unidad. Tampoco el coro está a la altura técnica y estética del que hizo la sacristía de la Compañía. Sin duda, al ser expulsado el arquitecto jesuita en 1767, no hubo quién continuara su proyecto. El sotocoro actual carece de visibilidad y los soportes son muy pobres. Esta iglesia conventual tiene planta y dimensiones casi iguales a las del Carmen; está cubierta con techo en artesa y muestra arco toral poco resaltado.

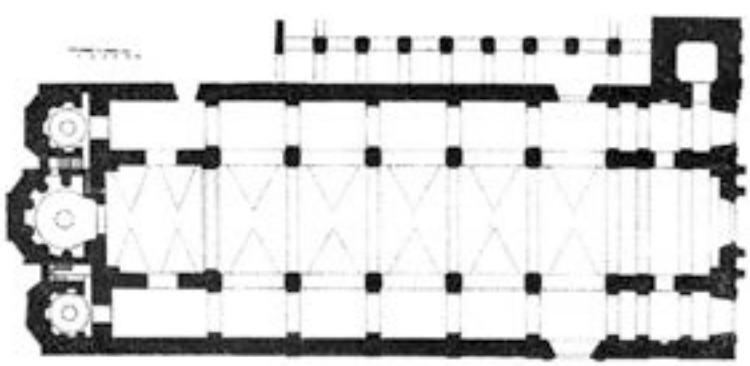
San Francisco

Este convento fue fundado en el siglo XVI. Durante el siglo XVIII el infatigable

[12] P. BUENO, ob. cit., pág. 108.

misionero quiteño fray Fernando Larrea convirtió la fundación en Colegio de Misiones de Nuestra Señora de las Gracias, aprobado por la Corona en 1753. Entre los benefactores hay que citar a Bartola de Arboleda y, especialmente, al ilustre don Pedro Agustín Valencia, que donó terrenos, lo mismo que oro y plata para la fundición de la valiosa campana.

El templo fue diseñado en 1775 por el arquitecto español Antonio García que, en 1772, apareció en Cali dirigiendo la reconstrucción de la iglesia matriz de San Pedro; el templo payanés fue comenzado el 14 de julio de 1775, durando los trabajos veinte años; así que se terminó en 1795. Resultó la iglesia más capaz y hermosa de la ciudad; al Rey de España le aseguraron, como lo dice él mismo en una real cédula de 1788, que era *de buena arquitectura* y por ello recomienda que no se la vaya a ofuscar poniendo en las paredes adornos o figuras extraordinarias[13]. El ábside se enriqueció con tres camarines, obra del arquitecto español fray Antonio de San Pedro; bajo los camarines de Nuestra Señora de las Gracias, del Señor de la Vera Cruz y de San Antonio, están los correspondientes panteones de los religiosos y de las familias Mosquera y Valencia. Con 14.000 pesos de oro que aportaron los frailes en 1803 se hicieron las galerías del claustro del colegio y se pudieron terminar los camarines. El claustro grande, hoy Hotel Monasterio, está muy transformado, y junto a la sacristía hay restos de otro, que presenta arcos de medio punto sobre pilastras toscanas con bases de piedra.



Popayán, San Francisco.

[13] P. BUENO, ob. cit., pág. 108. J. M. ARBOLEDA, *Popayán y la Semana Santa. Sus templos y procesiones,* pág. 52, Popayán, 1953. ARAGÓN, ob. cit., si, 36.

Interiormente consta la iglesia de una nave central y dos naves laterales de capillas, que se comunican con la central por arcos de medio punto flanqueados por pilastras corintias de capitel muy abultado, y del que pende una guirnalda de talla, adosada al cuerpo de la pilastra que, además, está cajeado con molduras mixtilíneas; este apilastrado de la nave central apoya un entablamento corrido. Bóvedas de medio cañón dispuestas en sentido transversal al eje del templo cubren los tramos de las naves laterales, con excepción del tramo de los pies, que tiene las bóvedas en sentido longitudinal y ceñidas por anchos arcos fajones. Las capillas colaterales del tramo de la cabecera tienen doble piso, que se abre a la nave central por medio de sendas tribunas de madera, posiblemente obra de los hermanos fray Lorenzo y fray Joaquín Gironza, hábiles carpinteros, que profesaron en 1774 y 1779[14]. Los empujes de la nave central son contrarrestados por contrafuertes de perfil barroco, apoyados en los muros de separación de las capillas. Los camarines de la cabecera casi constituyen cuerpos independientes, resultando los más originales y monumentales de la ciudad: el de San Antonio es semioctogonal y los restantes son casi octogonales; todos ellos están cubiertos con cúpula. El presbiterio tiene unas gradas elípticas, quizá derivadas de las de Santo Domingo. El altar mayor y la decoración de los muros del presbiterio fue obra del ecléctico Dueñas. En conjunto, una solución semejante a la de San Francisco la dio Schenherr cuando propuso, en 1763, la reconstrucción de la catedral vieja.

La fachada debió de ser concluida hacia 1788, cuando Roque Navarrete había terminado las esculturas de San Francisco y de Santo Domingo. Parece incuestionable que el diseño fuera de Antonio García, pero no sabemos si el lego fray Antonio De San Pedro, llegado a Popayán en 1784, tuvo alguna intervención. Reproducimos el comentario y descripción de don Enrique Marco Dorta: *El interés artístico del templo se concentra en su hermosa fachada, que es la más monumental que dejó en Nueva Granada la arquitectura del siglo XVIII. Construida totalmente de sillería, sobria de líneas y de ornamentación, revela en su autor a un buen arquitecto y es fiel exponente del gusto por las*

[14] P. BUENO, ob. cit., pág. 67.

construcciones ricamente costeadas que imperaba en la culta ciudad de Popayán en esos años prósperos de la segunda mitad de siglo.

En lo que respecta a su composición, sigue fiel al esquema renacentista. Un entablamento corrido en toda la anchura de las tres naves incorpora las laterales al conjunto y el cuerpo central se eleva otro tanto en altura, relacionándose con aquellas por medio de unos contrafuertes de perfil mixtilineo cuya moldura de remate arrolla sus extremos formando espirales. El vano de ingreso a la nave central está flanqueado por dos pares de columnas corintias, exentas y antepuestas a pilastras, sobre las cuales se quiebra en saledizo el entablamento. A ambos lados de las columnas se abren hornacinas con imágenes y simples pilastras corintias encuadran las puertas laterales, cuyos arcos de medio punto recortan su perfil sobre el paramento liso apenas animado por un óculo elíptico horizontal con rico marco de follaje. En el segundo cuerpo las columnas disminuyen su módulo y encuadran una hornacina con la imagen de la Inmaculada y una ventana cuyo vano de medio punto impone su curvatura a la cornisa, y ese movimiento se transmite al ático que quiebra su cornisa formando un elevado penacho mixtilíneo de envolvente triangular, rematado en un semicírculo. Pináculos piramidales, lisos o con bolas, prolongan los ejes de las columnas y pilastras. La decoración se distribuye con suma sobriedad; las columnas, que están ceñidas por una anilla a la altura del primer tercio, tienen esa parte ornamentada con una faja de motivos barrocos en los que se mezclan roleos, cartones y follaje en torno a una cartela. Motivos semejantes forman a modo de un dosel que corona las hornacinas del cuerpo bajo. El arquitecto confió la parte principal de la decoración a sencillos motivos de abolengo renacentista, tales corno las fajas verticales de las entrecalles y los sillares almohadillados del zócalo, que animan con su claroscuro las superficies lisas. Y así como sus colegas mexicanos, con el afán de novedades propio del barroco, no vacilaron en estilizar elementos de la arquitectura medieval, el maestro de la fachada payanesa labra los vanos de las puertas y las hornacinas con finos baquetones de recuerdo gótico que continúan su convexidad en la rosca del arco pasada la imposts. Con su sobriedad decorativa y su traza renacentista, la fachada de San Francisco es bien expresiva de lo poco que avanzó la arquitectura neo-granadina del siglo XVIII, en contraste con el grado de evolución que alcanzó el estilo en otras regiones de América del Sur[15].

[15] MARCO DORTA, Historia del arte hispanoamericano, III, 248.

Grande fue el prestigio de Antonio García, radicado por su matrimonio en Popayán. Fue teniente de milicias y estuvo empleado en la Casa de la Moneda, donde trabajaba en la talla y grabado, estando encargado de la dirección de las obras y máquinas de la fábrica. Dos de sus proyectos no se llevaron a cabo: un cuartel (1783) y la catedral (1786). Recientes aportaciones de Gabriel Navarro nos han demostrado que sus conocimientos artísticos los adquirió en Italia durante una larga residencia. El Barón de Carondelet lo llamó a Quíto para que se encargara de las obras de la catedral e hiciera un proyecto para la fachada. Trasladado a Quito, hizo un informe y presentó dos proyectos, por lo que recibió 3.500 pesos. Volvió a Popayán en 1803, encargando la portada a Manuel Samaniego, que la concluyó en 1808, no sin que García la supervigilara de lejos[16.]

Casa de los Ibarra

Está sobre el solar de la mansión de Belalcázar (carrera 6-3-82). Es, sin duda, la portada barroca más importante de la arquitectura civil. La fecha de 1786 concuerda con sus formalismos estilísticos. El vano de ingreso adintelado está flanqueado por pilastras cajeadas, apoyadas en basamentos decorados con pinjantes; en las jambas se proyectan los perfiles de los capiteles. A los extremos de las pilastras un baquetón enrolla sus extremos en espiral[17]. El friso se decora uniformemente con una serie de cuadrifolias. Las pilastras cajeadas con acanaladuras mixtilíneas quieren recordar las pilastras de San Francisco. Otra portadita barroca es la de la Casa de los Simmonds, de fines del siglo xviii, en la calle de Belén. La gran arquitectura civil de Popayán es neoclásica. Las pocas casas barrocas están muy transformadas en fachada e interior y no presentan aspecto monumental.

[16] J. GABRIEL NAVARRO, *El arquitecto español Antonio García y la catedral de Quito.* Boletín de la Academia Nacional de Historia, XXXVIII, Quito, 1958. Reproducido en *Popayán,* n° 272, pág. 195.
[17] MARCO DORTA, Historia del Arte Hispanoamericano, ni, 259.

Obras de ingeniería

El *Puente Chiquito* fue mandado construir por Jacinto de Mosquera Figueroa en 1713; también fue conocido con el nombre de Puente de la Eucaristía, porque tuvo en su antepecho oriental un relieve con la custodia adorada por dos ángeles. Desapareció en 1938.

Schenherr hizo en 1753 los planos del *Puente del Cauca* por encargo del Cabildo, pero la obra hubiera resultado tan costosa que no se empezó. Los planos definitivos los elaboró el ingeniero Antonio Arévalo, entonces activo en las fortificaciones cartageneras. Dirigió la construcción el alarife Pablo Arriaga, acompañado de Juan José Caicedo. La obra de cantería la realizaron los hermanos Miguel y Antonio Aguilón (el primero hizo también la famosa cruz de Belén). El puente colonial se concluyó en 1780[18].

La Catedral

El fatal sismo de 1736 la hizo resentirse mucho a causa de los malos cimientos, pero, reparada provisionalmente, otro sismo, en 1751, la dejó en estado ruinoso y fue preciso que se tratara de reedificarla. De momento no se pudo hacer nada por la falta de buenos arquitectos, agravándose su estado por la acción del tiempo. En 1763, el obispo Jerónimo Antonio de Obregón quiso que se consultase al hermano jesuita Simón Schenherr y a José Aquiló, *maestros aprobados y muy peritos en la Arquitectura,* y encargó a José Mosquera y a Lorenzo Hurtado, *corno prácticos en las fábricas y materiales del país,* que averiguasen el costo de las obras necesarias. El 11 de junio de 1763 los arquitectos citados examinaron el estado de la catedral y estuvieron de acuerdo en lo esencial: era preciso derrumbar el edificio y aprovechar los materiales buenos para construir otro templo totalmente nuevo, aunque de las mismas proporciones que el viejo. *El P. Schenherr propuso que se respetase el plano de la*

[18] A. OLANO, *Popayán en la Colonia, cap.* XVIII, pág. 112.

iglesia vieja, haciendo las paredes laterales con contrafuertes interiores unidos por arcos ciegos destinados a albergar los altares; y otros arcos dispuestos en sentido transversal, entre los muros y los pilares, aparte de contribuir a la mejor trabazón de todo el edificio, servirían de sostén a unos contrafuertes que aguantasen el empuje de los muros de la nave central, que había de ser más alta, iluminada por ventanas. En suma, esa disposición es la que, años más tarde, se adoptó en la iglesia de San Francisco de la misma ciudad de Popayán. El arquitecto Aguiló hizo también sus cálculos a base de un templo de las mismas proporciones del antiguo[19].

Habiendo tenido noticia el obispo de que en el Colegio de la Compañía, en Quito, se encontraba el coadjutor Venancio Gandolfi, *de notorio crédito en la Arquitectura por las sobresalientes obras que ha dirigido y construido en su Colegio y fuera de él,* quiso que él también reconociese la fábrica catedralicia de Popayán, lo que efectuó a mediados de setiembre del mismo año de 1763. Su opinión divergía de las anteriores, ya que no creía necesaria la reedificación total del templo. Juzgaba que podían conservarse los muros, fortaleciéndolos con tirantes o cadenas de hierro y asegurando la armadura de la techumbre. Naturalmente, dado el estado alarmante de la fábrica, estas medidas eran de suma urgencia, antes que nuevos terremotos hicieran más estragos. *Este es mi sentir y paresser que doy (dice en* los documentos transcritos por Marco Dorta) *por ser mi oficio y la facultad en que me he ejercitado tantos años, assi en Europa como en las Y Yndias en ocho años y más que vivo en ellas*[20]. Su opinión fue escuchada y el viejo templo fue reparado.

El estado ruinoso continuaba, ya que el techo tenía muchas goteras y las paredes presentaban numerosas grietas. El obispo tuvo ante sí el dilema de repararla o construirla de nuevo, y encontrándose entonces, año de 1784, en la ciudad el arquitecto español Antonio García, le encargó un examen de la obra. La revisión del templo catedralicio la efectuó en compañía de otro arquitecto, fray Antonio de San Pedro, franciscano español que acababa de llegar a Popayán. Ayudados por el maestro de albañilería Pablo Arriaga tomaron medidas y observaron el desplome de los muros y el estado lastimoso de la techumbre. Como antes Simón Schenherr y

[19] MARCO DORTA, *Fuentes. ,* II, 27.
[20] MARCO DORTA, *Fuentes...,* II, 28.

Aguiló, ambos estuvieron de acuerdo en la reedificación total del templo. Fray Pedro pensaba que la nueva iglesia tuviera setenta y dos varas de longitud en la nave central, y las demás medidas en proporción a éstas. Como los técnicos hablaban en su informe de que se clausurase el templo antes de que ocurriese una desgracia, los capitulares, asustados, persuadieron al obispo Obregón a que abandonase el palacio y que el Cabildo se trasladase a la Ermita, y luego a la iglesia de la extinguida Compañía de Jesús.

El día 14 de mayo de 1785 las autoridades celebraron una junta con los arquitectos fray Antonio de San Pedro y Antonio García para tratar sobre la urgente demolición del templo, y si había tiempo elevarían consulta al virrey. Los arquitectos, como antes, aconsejaron que *sin pérdida de tiempo, se descargase la nave central, cuya techumbre corría peligro de inminente desplome, por lo cual la junta acordó que la ejecución de esta medida se llevase a efecto inmediatamente, sin aguardar a elevarla en consulta al Virrey*[21]. Entonces el Cabildo reunió los fondos para desmontar el templo y el gobernador encargó a Antonio García que diseñara los planos de la catedral nueva; se comisionó al alarife Pablo Arriaga y al maestro mayor de carpintería Ignacio del Campo, para que le ayudase a calcular el costo de los materiales necesarios para la obra.

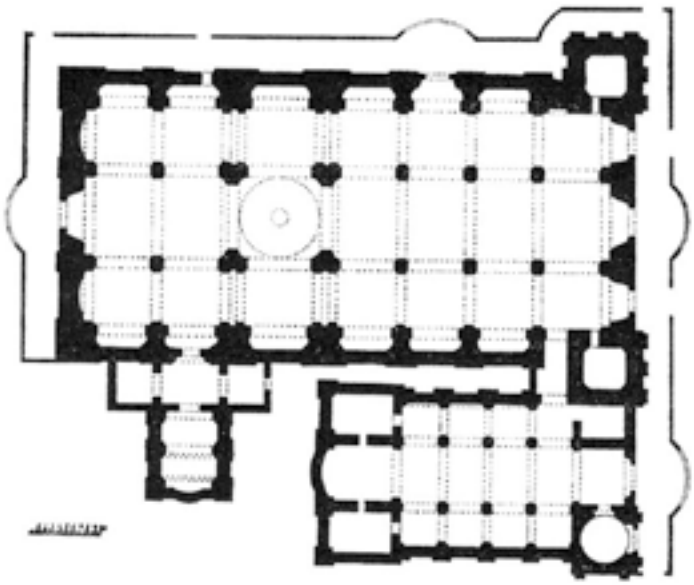
Antonio García entregó los planos en marzo de 1786, pero todavía no se habían realizado las obras de demolición acordadas. El auditor decía:

He visto el plan formado por don Antonio García de la nueba yglesia cathedral que se ha de construir en lugar de la arruinada y el perfil que por separado ha dibujado, cortado por la longitud de su nave principal[22]. El dibujo de la planta lleva la siguiente nota manuscrita en el ángulo superior derecho: *Plano de la Yglesia Cathedral de la Ciudad de Popayán, y Capilla del Santmo. Sacramento, que por ruina de las que existían se pueden fabricar, y cuyo coste se ha regulado por un cálculo prudencial por ser inconstante el trabajo de los Oficiales en la cantidad de doscientos y sinquenta mil pesos.*

---

[21] MARCO DORTA, *Fuentes...,* II, 29.

[22] MARCO DORTA, *Fuentes...,* II, 30. Estos dibujos, que no aparecieron en el Archivo de Indias, acaban de ser hallados en el Archivo Catedralicio de Popayán. Agradezco al Excmo. Sr. Arzobispo, al P. Cuevas y a don José María Arboleda las facilidades prestadas para la reproducción de estos materiales.



Popayán, plano de Antonio García para la Catedral. Archivo Catedralicio. La escala viene expresada en varas comunes.

Longitud interior	*76 vs.*
Longitud exterior	*83 „*
Latitud interior	*38 1/3*
Latitud exterior	*43 ½*

En la parte inferior reza: Como *la firmeza de un edificio se deva computar, según el tiempo que deve servir, para el uso a que se destina, y su estabilidad dependa en gran parte de la condición de su materia para que el Architecto que haya de poner en ejecución el que en este plano se representa (si se aprueba por bueno) haga elección de la más durable y más útil, podrían ser importantes las siguientes advertencias, sacadas de la experiencia y acomodadas a las circunstancias territoriales del lugar. Examinado con cuidado el terreno que con las humedades que recive con las continuas llubias de la mayor parte del año, se exponja e incha y, al parecer, se compacta y solida; pero con los ardores del Sol, en los tiempos de verano, se reseca, se desune y abre grietas. Este defecto del terreno y la mala elección del material, que aquí está en práctica, y se reduce a llenar las zanjas o fosos de toda clase de edificios con piedra morrallón, cogida de un Río, menuda, de figura imperfecta, y la mayor parte redonda, de ninguna porosidad y sin lecho ni sobrelecho, juzgo ser la verdadera causa de que la mayor parte de los edificios se venzan y cuarteen; y pudiéndose precaver*

este daño en el edificio que se propone, formando sus Cimientos de piedra sillar por la abundancia que ofrecen dos canteras, distantes menos de dos millas de esta ciudad, y cuyo costo se compensa bastantemente con el aorro de la Cal que en la otra formación de cimientos es muy costosa. Me parece será bien que assí se practique y para que se llebe a devido efecto, que así se mande.

Porque en este lugar se experimentan temblores en algunas estaciones del Año, será bien que al figurado edificio no se le limiten los Mazizos y que precisamente se cubra con tejado, assi por las muchas lluvias que ha de sufrir como porque la trabazón de las maderas que en estos sitios son abundantes y exquisitas, conducirá en gran parte a su mayor subsistencia. (Viene una enumeración de cada una de las partes de la iglesia, siguiendo los números que hay sobre el plano).

En las torres se podrán estusar los pedestales, si assi conviniesse, y el frontispicio se podrá adornar con el Orden Corintio, seguido en lo interior, cuyo orden podrá tambien ponerse en el edificio de la Capilla n° 13. Antonio García.

El arquitecto cobró 250 pesos por los diseños; no en vano se dijo que era *sugeto que ha dado pruebas nada equívocas de su perfecta inteligencia y pericia en la Arte de la Arquitectura, de levantar los Planos y formar los diseños de la Nueva Iglesia*[23]. El auditor propuso que se hiciera un coste detallado en compañía de los alarifes comisionados y de los mayordomos de fábrica: Marcelino Pérez de Arroyo y don José María Mosquera, advirtiéndoles que tuviesen presentes las *juiciosas y sólidas advertencias que se hacen al pie del expresado plan, sobre el método de abrir y fabricar los cimientos con más consistencia y seguridad, y que procuren en todo la mejor economía*[24].

El interior de esta iglesia debería ser más o menos parecido al de San Francisco, con la diferencia de que aquí tendría una cúpula con tambor **y** linterna. Sin embargo, parece ser que la portada no llegó a proyectarse, y a juzgar por lo que el plano nos refleja sería insignificante, mientras que en San Francisco es la parte más notable del edificio. Es interesante el descubrimiento de este plano porque nos muestra la evolución de Antonio García, que va desligándose del barroco y adentrándose, de acuerdo con la tendencia del momento, hacia el neoclasicismo. Su escaso fervor por

[23] Cita tomada de BUSCHIAZZO, *Estudios de arquitectura colonial hispanoamericana,* pág. 69.
[24] MARCO DORTA, *Fuentes...,* II, 30.

la decoración y el movimiento, típicos del barroco, nos lo presentan como un artista ecléctico, propio de un momento de transición.

Por fin, el 1º de mayo de 1786 se empezó la demolición. Un año más tarde se informaba a la Corte sobre el proyecto de la nueva catedral y se invocaba a la piedad real para que ayudase por la pobreza de la provincia. En el informe enviado al Consejo en 1787 se decía que los fieles de la diócesis payanesa apenas cubrirían el costo de la tercera parte. El virrey pidió informes más amplios, y tres años más tarde se supo que lo recaudado entre los vecinos ascendía a 100.000 pesos, más de la tercera parte del costo calculado. El virrey José Ezpeleta envió estos informes en 1792, pero todavía el nuevo templo no se había empezado.

No termina aquí el proceso arquitectónico de la catedral payanesa. Dentro del siglo XVIII, en 1788, el obispo Velarde pidió planos a la Academia de San Fernando, que remitió diseños de una hermosa iglesia *rotunda*[25], con lo que el tímido neoclasicismo de Antonio García recibió el espaldarazo oficial de la metrópoli, y un nuevo estilo apareció en la Nueva Granada.

SANTIAGO SEBASTIÁN

[25] P. BUENO, ob. cit., pág. 228.

Fig. 1. Popayán, portada del convento del Carmen (foto Ponce).

Fig. 2. Popayán, La Compañía (foto Ponce).

Fig. 3. Popayán. La Compañía, portada de la sacristía (foto Ponce).

Fig. 4. Popayán, La Compañía, lavamanos de la sacristía (foto Ponce).

Fig. 5. Popayán, San Francisco (foto Ponce).

Fig. 6. Popayán, Santo Domingo (foto Ponce).

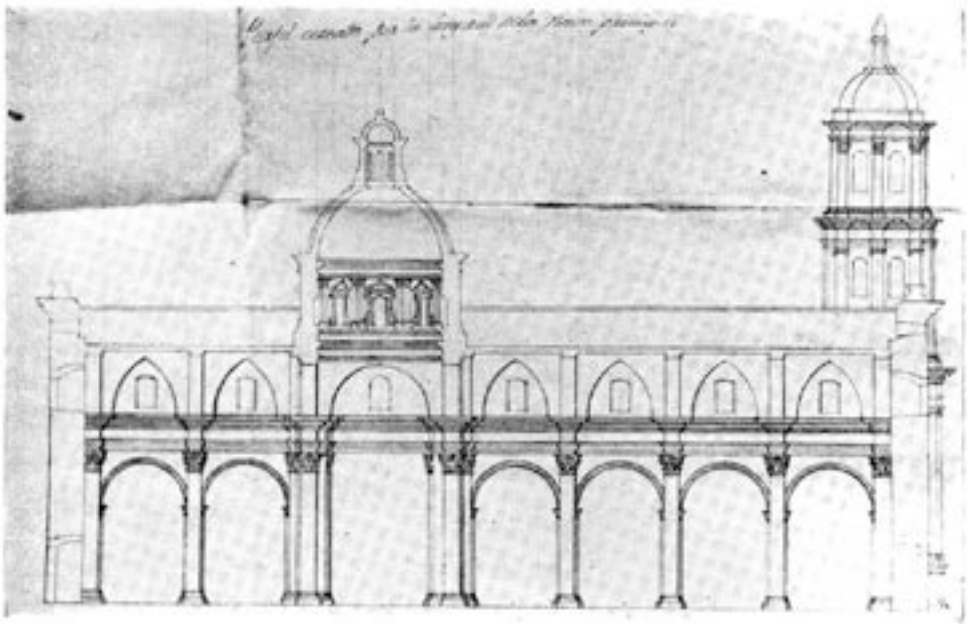


Fig. 7. Popayán, plano de la Catedral por Antonio García, Archivo Catedralicio.

TEMPLOS RIOPLATENSES NO CATOLICOS

II

EN trabajo anterior[1] fueron objeto de estudio algunos templos neo-clásicos del siglo XIX, construidos en el Río de la Plata por varias comunidades protestantes.

El alcance de esta segunda parte se extenderá a los pertenecientes al estilo neo-gótico, construidos luego de promediar la centuria pasada; confío poder presentar en otra oportunidad, un conjunto de iglesias disidentes finiseculares, tales como la Iglesia Presbiteriana Escocesa de San Andrés (Bel-grano 575, Buenos Aires) y otras de la misma época.

El romanticismo y el medievalismo en Europa

El proceso cultural europeo del siglo XIX revistió en muchos aspectos la intención de un vuelco erudito y objetivo hacia el pasado. El renacimiento se había inspirado en la antigüedad, pero no aspiró a repetirla ni a la reproducción fiel de sus obras de arte.

El movimiento neo-clásico que comienza en el siglo XVIII tendió hacia ese objetivo e impuso el carácter de paradigma a la cultura greco-romana. Ello es muy sensible en las artes plásticas, como se comentó anteriormente, y en las demás actividades de la cultura. El movimiento filosófico que produjo la Revolución Francesa, idealizó las civilizaciones de la antigüedad clásica y las asoció a fines políticos y sociales: democracia, república o imperio.

El romanticismo, que nace y se difunde en las primeras décadas de la centuria, se ubica en rebelión frente a la preceptiva neo-clásica y en oposición con ella se

[1] Ver ANALES nº 15, 1962, págs. 42 y ss.

libera de numerosos cánones formales, idealiza el medioevo, antes muchas veces despreciado, y hace de él una bandera.

El neo-gótico europeo

La incidencia romántica sobre el quehacer arquitectónico provoca una desviación de rumbo, ya que no de método, con relación al neo-clásico; así surgen el neo-románico y el neo-gótico.

Años después, Augusto Choisy sintetizaría lo ocurrido con estas palabras:.. *Los descubrimientos de Paestum y de Pompeya aceleran la reacción y proporcionan los tipos. La Revolución adopta primero esos modelos acusando más aún la dureza y la fría corrección de las primeras copias.*

La expedición de Egipto revela otra antigüedad: la arquitectura trata de hacerse egipcia bajo el Consulado. Bajo el imperio, vuelve a los modelos romanos. La escuela romántica de 1830 pone en boga las copias medievales.

Solamente los tipos varían; pareciera que el arte se constriñe a vivir de la tradición, en espera de una idea original, o de la aparición de un principio propio[2].

Acerca de esta última opinión, debe decirse que no es el panorama inicial del siglo XIX igual al eclecticismo dominante hacia el fin de esa centuria, ni puede asimilarse el fervor de Víctor Hugo, por ejemplo, al describir monumentos medievales en su producción literaria, a la indiferente teoría representada por los manuales de arquitectura ecléctica que exponen elementos decorativos y estructurales de las escuelas más ilustres del pasado, para constituir un estilo materialista configurado por la composición de tales piezas anatómicas.

De entre el conjunto de *revivals* (pompeyano, romano, helenístico, egipcio, ático, oriental, románico, gótico) que como modas van apareciendo, el neo-clásico y el neo-gótico llevan cada uno su cosmovisión particular, una intención y un contenido; aunque como interrogante puédese plantear hasta qué punto se alcanzó la

[2] AUGUSTO CHOISY, *Historia de la Arquitectura,* Ed. Víctor Lerú, Buenos Aires, 1951, pág. 717.

compenetración de sus contemporáneos con los ideales, el espíritu y los sentimientos que se deseaba encarnar en aquellas formas de las edades pretéritas.

En otro aspecto, la arqueología, derivada de la sistematización de los estudios de monumentos antiguos, y la estética, ciencia de la crítica de arte, constituyen una importante herencia del movimiento filosófico del siglo XVIII que, en el siguiente, son el fundamento técnico de los *revivals*.

Además, del perfeccionamiento de esas disciplinas resulta un fenómeno particular del siglo XVIII: las restauraciones, que implican la aspiración a restituir los monumentos como los habían hecho o "hubieran hecho" los constructores originales.

En otras épocas, para las refacciones o agregados parciales, se empleaba el lenguaje estilístico del momento; así muchos edificios presentan alteraciones de sus rasgos, como herencia de las etapas históricas que atravesó su construcción. La actitud del siglo xix europeo es, en este aspecto, más modesta y a la vez más pretenciosa.

Acaso el mayor impacto lo produjo la terminación de la Catedral de Colonia, según los planos originales hallados en 1814 y 1816.

También son de trascendencia las restauraciones de Juan Bautista Las-sus (1807-1857), de Eugenio Viollet-le-Duc (1814-1879) y de otros contemporáneos; pero Francia, cuyo goticismo tenía vigencia en pleno Renacimiento, no cuenta con muchas obras neo-góticas de verdadera significación y su nivel medio evidencia líneas inertes y rasgos impersonales.

A los restauradores se les ha criticado que en muchos casos han rehecho en vez de conservar, en la búsqueda de una unidad estilística inexistente o teórica. Pero en el caso de Francia es evidente que mucho deben sus monumentos a ese grupo de hombres.

El movimiento neo-gótico alcanzó al neo-clásico en su irradiación geográfica y aun lo superó en intensidad en diversas regiones.

En España, el arquitecto Juan de Madrazo (falleció en 1880) difundió las teorías

de Viollet-le-Duc; la Catedral de León, San Juan de los Reyes en Toledo y otros monumentos, fueron dignamente restaurados y florecieron también los cultores del arte neo-gótico, entre los cuales puede incluirse el nombre célebre de Antonio Gaudí.

James Renwick con la Catedral de San Patricio en Nueva York (1850-79), Friedrich Schmidt con el Palacio Municipal de Viena (1868), Emeric Steindl con el Parlamento de Budapest (1883), son nombres tomados un tanto al azar, que testimonian los alcances del neo-gótico.

El neo-gótico en Inglaterra

Caso especial en este panorama es el de Inglaterra, donde llega a existir una labor sumamente intensa, no sólo en el hacer arquitectónico, sino en lo tocante a concepciones del arte, de la sociedad y de la vida.

Sabido es que en ese país se gestaron ideas que después sirvieron de base filosófica a la Revolución que Francia propagó por Europa. De igual modo, entre defectos, prejuicios y aun graves errores de apreciación, se prepara en Inglaterra la revaloración del gótico, al promediar el siglo XVIII, en plena corriente neo-clásica.

Bajo la influencia de ésta, el medievalismo era juzgado como un mal recuerdo de una serie de valores, hechos y concepciones superadas, tales como el absolutismo real (vencido por la Carta Magna), el Papado y la Iglesia Romana, la superstición, la ignorancia, etc.

Lo gótico era expresión de todo eso; así surge una corriente literaria que ubica episodios terroríficos en escenas y ambientes medievales, iniciada con la novela *Castle of Otranto: A Gothic Story,* de Sir Horace Walpole (1717-1797) y que incluye entre otros los nombres de Juana Austen (1775-1817) y Walter Scott (1771-1832) .

No faltaron además quienes adjudicaran al gótico un origen hispano-arábigo[3] u

[3] BASIL CLARRE, en *Church Builders...,* págs. 14-15, transcribe al respecto párrafos del obispo Warburton y de Smirke; también expresa que MURPHY, en su *Introductory Discours on the Principies of Gothic Architecture,* lo hace derivar de las Pirámides, en tanto que Smirke funda su origen en Italia, etc.

otros igualmente reñidos con la verdad histórica. Pero en forma paralela, surgen varios trabajos objetivos de investigación histórica, cuyo comienzo es la obra de Batty Langley: *Gothic Architecture improved by Rules and Proportions in many Grand Designs of Columns, Doors, Windows, Chimney-pieces, Arcades, Colonades, Porticos, Umbrellos, Temples and Pavillions, cfc,* publicada en 1742[4].

La erudita labor decimonónica, directa o indirectamente, revisó conceptos sobre la Edad Media y, aunque subsistieron errores, muchos aspectos fueron revalorados. Así, la corriente romántica asentó su medievalismo sobre una base histórica más rigurosamente científica, de marcado carácter arqueológico.

Las raíces del *revival* gótico inglés, penetran hasta mediados del siglo XVIII, pero al comienzo es sólo una caprichosa fantasía, como más tarde los fugaces estilos orientales. La mentalidad de la época se orientaba hacia el neo-clásico y se identificaba con él.

En 1747, Sir Hora ce Walpole, Conde de Oxford, literato y arqueólogo aficionado, hizo construir su residencia, que tres años después comenzó a "gotizar". Lo hecho, aunque sólo es decoración, testimonia la sinonimia: gótico-papismo, vigente entonces, como señala Basil Clarke: *Strawberry Hill had a chapel, but it was a sham. (It is a merely a rather ironical chance that the house is now a Roman Catholic College)*[5].

Fonthill Abbey, construida en 1795 por James Wyatt para Mr. William Beckford, constituía otro ejemplo de un neo-gótico escenográfico[6]; además, contaba con un oratorio, con dorada bóveda de abanico, una estatua de San Antonio y candelabros.

Otro elemento de valor para la orientación neo-gótica, lo constituye el desarrollo, durante el siglo XVIII, de una jardinería particularmente inglesa, de composición esencialmente pintoresca, contrapuesta al geométrico sistema versallesco.

---

[4] En la misma línea investigadora se ubican las siguientes Obras publicadas en el siglo XVIII: 1771 - JAMES BENTHAM, *History and Antiquities of the Conventual, Church of Ely;* 1773/87 - CAPTAIN GROSE, *Antiquities of England and Wales;* 1786 - JOHN CARTER, *Specimens of Ancient Sculpture and Painting;* 1795 - JOHN CARTER, *Ancient Architecture of England;* 1798 - BETHAM AND BROWN WILLIES, *History of Gothic and Saxon Architecture in England, Exemplified by Descriptions of the Cathedrals, etc.;* 1800 - WILNER, BENTHAM AND GROSS, *Essays on Gothic Architecture;* Cfr. BASIL CLARKE, *Church Builders...,* págs. 12, 16, 17.

[5] BASIL CLARKE, op. cit., pág. 13.

[6] Fonthill Abbey se desplomó en 1828, por no haber construido el contratista los cimientos previstos en los planos.

La posterior evolución del neo-gótico la sintetiza Pevsner al decir: *En el terreno medieval, la generación anterior a Pugin se había entregado de lleno al Perpendicular. [...] Ahora para tener sello de autenticidad, el Gótico tenía que corresponder al estilo del siglo XIII o comienzos del XIV. [...] La transición del Neogótico perpendicular al Neogótico inglés primitivo tuvo lugar en la década 1830-1840, si bien en las décadas siguientes (1850-1870) hubo un "intermezzo" de Gótico veneciano, provocado por "Las piedras de Venecia" de Ruskin. El punto de máximo refinamiento en el Neogótico del siglo XIX se alcanzó en las últimas décadas de la época victoriana*[7].

Excepcional influencia tuvo en ese proceso el concurso para el Parlamento inglés en 1835, que debía proyectarse en los estilos nacionales gótico o isabelino; el Palacio actual fue proyectado por Sir Charles Barry, asistido por el joven Augustus Welby Pugin (1812-1852), quien luego desempeñó importante rol en la evolución del neo-gótico. Pugin se esforzó por demostrar que el gótico es arte cristiano. Se convirtió al catolicismo en 1834 y dos años más tarde su libro principal[8], basado en una revaloración de la Edad Media, asociaría el feliz esplendor medieval con la Iglesia Romana.

El Movimiento de Oxford (pro católico) y su antagonista, la Sociedad Eclesiológica de Cambridge, coincidieron en su actitud pro gótica y una nueva vitalidad cristiana que animó el ambiente espiritual de Inglaterra impuso a ese *revival* un contenido definitivamente espiritual, muy distinto de la liviandad *amateur* que tuvo en su origen.

También John Ruskin, crítico de arte que elevó su voz en defensa de la verdad, de la expresión del material, en contra de la industrialización inerte y fría, y más tarde el importante movimiento *arts and crafs,* tuvieron en su desarrollo decisiva participación.

No creo necesario fatigar agregando nombres, fechas y monumentos. Como síntesis de esta ya larga introducción, podría destacarse que en Inglaterra se estuvo cerca no sólo de las formalidades, sino aun del espíritu del estilo gótico.

---

[7] NIKOLAUS PEVSNER, *Esquema de la Arquitectura Europea,* Ed. Infinito, Buenos Aires, 1957, pág. 298.

[8] *Contrast; or, a Parallel between the noble edifices of the fourteenth anr fifteenth centuries, and similar Buildings of the present day: showing the present decay of Taste.*

A pesar de la inclinación básica de equiparar la arquitectura a la decoración de la estructura, el neo-gótico dejó la gran inquietud representada por su teoría sobre las formas racionales y además, particularmente en Inglaterra, sobre la sinceridad del material, lo que abre el camino a las realizaciones contemporáneas.

El Río de la Plata

Por abarcar esta parte del trabajo épocas muy diversas, creo que no resultará práctico abordar el entorno político-social. En lo concerniente a la libertad de cultos, sobre lo consignado anteriormente puede agregarse que su aplicación prosiguió sin inconvenientes, tanto durante la Restauración como bajo los regímenes posteriores.

El hecho de mayor trascendencia es, sin duda, el comienzo de los cultos protestantes en lengua española, práctica iniciada en 1867 por los pastores metodistas Thompson y Milne. Como consecuencia, en la etapa subsiguiente se aprecia una expansión mayor, pero también es dable señalar que éste es ya un hecho expresivo del incipiente arraigo de las colectividades disidentes en la nacionalidad rioplatense.

A esas comunidades corresponde, en lo artístico, el aporte del *revival* gótico, fuertemente impregnado de las características de lo que podríamos llamar la escuela inglesa.

1833. Capilla del Cementerio Protestante, Buenos Aires

Mencionaba en la parte anterior de este trabajo que el primer antecedente de arquitectura neo-clásica habría sido la capilla del Cementerio Inglés; tratábase del que funcionó en el barrio del Socorro, desde 1821 hasta el año 1824[9].

[9] Ocupaba aproximadamente media hectárea en la manzana comprendida por las actuales calles Cerrito, Juncal, Pellegrini y Arenales. Véase *Plano de Buenos Aires,* por ADOLFO SOURDEAUX (1850), publicado por A. TAULLARD *en Los planos más antiguos de Buenos Aires,* Buenos Aires, 1940, pág. 145.

En 1832 se iniciaron gestiones entre las colectividades inglesa, escocesa, alemana y norteamericana, para establecer un nuevo cementerio, más grande y para todos[10]. Tales gestiones prosperaron y en 1833 se lo instaló en la manzana ubicada entre las actuales calles Alsina, H. Yrigoyen, Pichincha y Pasco; treinta años después un viajero lo describía así: *El paraje donde se entierran los protestantes, o mejor dicho, los extranjeros, llamado "Cementerio", es un cercado muy a propósito, como de ciento cincuenta varas, y está cubierto de pinos cónicos, cipreses y paraísos. [...] Una pequeña iglesia, levantada en el centro del terreno, sirve para celebrar en ella los oficios fúnebres. La oscuridad del paraje, la atribuyo, a la superabundancia de arboleda*[11].

Una litografía de Carlos E. Pellegrini, fechada en 1841[12], presenta ese pequeño templo; su planta sería rectangular, con un pequeño recinto adosado lateralmente. Sus apariencias exteriores son góticas, los vanos recortados en configuración ojival, las cornisas laterales con pequeñas almenas, el techo a dos aguas y los contrafuertes angulares que sobresalen formando una discreta crestería.

Es difícil valorar equitativamente este edificio, pero su trascendencia innegable está dada por ser, dentro de sus modestas proporciones, el primero en construirse con lineamientos decididamente góticos en nuestro país.

1851. Iglesia de la Congregación Evangélica Alemana, Buenos Aires

Esta congregación obtuvo licencia del gobierno de Rosas para celebrar sus cultos, con fecha 18 de octubre de 1843, y el 26 de ese mes el Pastor Augustus Lüdwig Siegel inició los servicios religiosos, continuados provisionalmente en la Iglesia Anglicana de San Juan Bautista.

Para la construcción de su actual templo iniciaron gestiones oficiales en 1851, año en que elevaron la siguiente nota[13]:

---

[10] HERMANN SCHMIDT, *Geschichte der deutschen evangelischen Gemeinde...,* Buenos Aires, 1943, págs. 45 a 51.
[11] THOMAS J. HUTCHINSON, *Buenos Aires y otras provincias argentinas* (primera edición, Londres, 1865, traducción Luis V. Varela), Ed. Huarpes, Buenos Aires, 1945, pág. 71.
[12] Consérvase en el Museo Histórico Nacional.
[13] HERMANN SCHMIDT, Op. cit., pág. 258.

Buenos Ayres, Mayo 2 de 1851. / Año 42 de la Libertad, 36 de la Independencia / y 22 de la Confederación Argentina.

¡Viva la Confederación argentina! / ¡Mueran los Salvages Unitarios!

La Comisión encargada por la Congregación Evangélica Alemana solicita la licencia correspondiente para erigir un edificio para el Servicio Divino de la Congregación Evangélica Alemana.

Exmo. Señor,

Los abajo firmados encargados de la Congregación Evangélica Alemana para la construcción de un Templo en esta Capital en la forma que más haya lugar ante V. E. respetuosamente se presentan y dicen:

Que en consecuencia de la licencia concedida por el Superior Gobierno con fecha Octubre 18 de 1843 [...] se procedió a llevar a debido efecto las providencias benevolas conferidas por ella.

Llenos de confianza por antecedentes tan satisfactorios los interesados no han trepidado, después de haber comprado un sitio en la calle de Esmeralda bajo los Números 50, 52 y 54, en proveer los recursos necesarios para la construcción de un Templo, digno de su sagrado objeto;

Han encargado a un arquitecto de larga experiencia en esta Capital la formación de los planos, y aguardan para la ejecución el beneplácito de V. E. bajo cuyos auspicios han gozado siempre del inestimable privilegio de poder adorar al Ser Supremo según su rito y en su propio idioma.

En su consecuencia, los abajo firmados se permiten adjuntar a V. E. los planos de la proyectada obra con el objeto de que V. E. se sirva darles su alta aprobación.

Y rogando a V. E. se sirva disimularles el haber distraído la atención de V. E. de los negocios urgentes del Estado dirigimos nuestros solemnes votos al Todo Poderoso por la continuación de la importante vida y salud de V. E.

Por lo tanto: A V. E. suplicamos se digna atender nuestra respetuosa petición, que será gracia que imploramos de V. E. Exmo. Señor.

La colocación de la piedra fundamental del nuevo templo se cumplió el 18 de octubre de 1851 y con fecha 11 de febrero de 1853 fue realizada la solemne dedicación. El proyecto y la dirección estuvieron a cargo del arquitecto inglés

Eduardo Taylor[14].

Al ocuparse de los templos heterodoxos porteños, un contemporáneo hizo este comentario:.. .*Los norteamericanos han construido también el suyo hace cuatro o cinco años; y actualmente los alemanes están levantando uno de estilo gótico, que, según su trabajo y materiales, promete ser uno de los edificios públicos más hermosos, y por su construcción y gusto, el único en Buenos Aires*[15].

Trátase en verdad de un ejemplo bien elaborado de neo-gótico, aunque adolece de ser más bien decorativo. Lamentablemente, luego de las refacciones y arreglos que se efectuaron en 1923, a cargo de los arquitectos Federico Laas y E. Heine, prácticamente sólo han quedado del edificio original, parte de la obra gruesa y la fachada con algunas alteraciones.

Con respecto a ésta puede decirse que, a pesar de tratarse de una parcela entre fuertes medianeras y de sólo 15 metros de frente aproximadamente, se obtuvo un resultado agradable. En las reformas de 1923 se modificó el aspecto del balcón del frente, acusando su horizontalidad, si bien el lineamiento original era más limpio y verticalizante.

El interior, que tenía una techumbre de madera, está alterado totalmente; en la actualidad presenta una decoración rica, pero ajena al carácter original del edificio.

Con este templo, puede decirse que el estilo neo-gótico se incorpora al quehacer edilicio de la ciudad de Buenos Aires, definitivamente.

1854. Iglesia Presbiteriana Escocesa de San Juan, Florencio Varela

En el año 1855, un periódico de la ciudad de Buenos Aires publicaba la siguiente nota: *El domingo (18 de febrero) tuvo lugar en el partido de Quilmes*[16] *la apertura de la nueva*

---

[14] Eduard O Taylor, entre otras obras de importancia, proyectó la Aduana Nueva de Buenos Aires (semicircular), el Club del Progreso de Buenos Aires, la Iglesia Matriz de Tandil, y el Palacio de Gobierno y la Estación del Ferrocarril de Asunción del Paraguay.

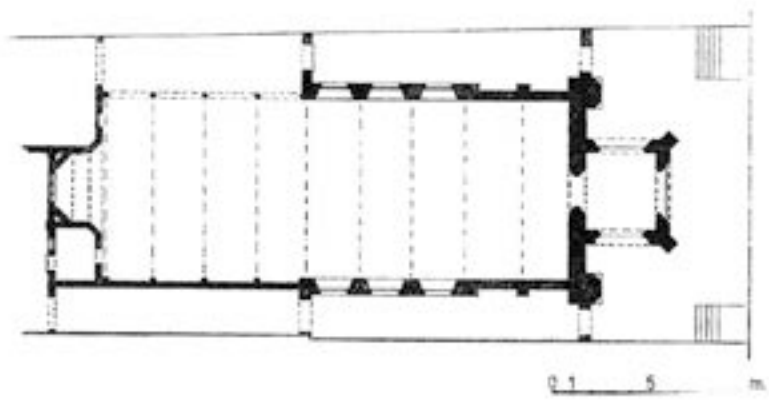
[15] Nota de Justo Maeso en su traducción de la obra de WOODBINE PARISH, *Buenos Aires y las Provincias del Río de la Plata, desde su descubrimiento y conquista por los españoles,* que publicó en Buenos Aires en 1852. Cfr. Ed. Hachette, Buenos Aires, 1958, al pie de pág. 182.

[16] A varios kilómetros de esta capilla se fundó en 1873 el pueblo de San Juan Bautista, el cual en 1891 adoptó el nombre de Florencio Varela al establecerse el municipio homónimo, separado de los de Quilmes y Almirante Brown.

capilla escocesa, inaugurándose con las ceremonias de costumbre. El edificio pertenece al orden gótico y fue diseñado por el arquitecto D. Eduardo Taylor[17].

Trátase, efectivamente, de otro trabajo del arquitecto Taylor, pero, a diferencia de la Iglesia Alemana, de Buenos Aires, constituye un interesante ejemplo de capilla levantada en un medio rural; desprovista de decoraciones pretenciosas, presenta una delicada sencillez, en la cual se valora el lenguaje de los elementos estructurales.

En tanto que este lenguaje estructural está netamente expresado por el juego de muros y de contrafuertes, las formalidades del "gótico" sólo estarían dadas por el verticalismo de éstos y por los recortes ojivales de los vanos, en especial de las ventanas laterales.



Buenos Aires, templo de la Congregación Evangélica Alemana.

Poco puede decirse del tratamiento espacial, aunque, dentro de su simplicidad, tal vez esté bastante próximo al del arte que se desea revivir. El exterior, a pesar de lo insólito que puede ser pensar en una capilla gótica rodeada de ombúes, resulta armonioso.

El interior repite el valor estructural comentado y destaca la nitidez de los muros y de sus aberturas; el piso es de madera y también la cubierta; la sección transversal de ésta tiene la configuración de un trapecio regular; si bien es muy simple, en comparación con otros de esta índole, este techo de madera es el más antiguo de

La Iglesia Matriz (católica) de dicha localidad, también se encuentra dedicada a San Juan Bautista.

[17] Diario *El Nacional,* 23 de febrero de 1855, pág. 2. Un escudo de piedra colocado sobre el frontispicio confirma la fecha de inauguración y, además, da como fecha de fundación el 24 de marzo de 1854.

cuantos hoy existen y es partícipe de esa característica que constituye uno de los rasgos más importantes y significativos de estos templos neo-góticos.

Detrás de la capilla, un pabellón, construido para las diversas dependencias, tiene en sus dos plantas los rasgos de esta época y en su fachada se destacan los cornisones y guardapolvos de las ventanas, que el mismo Taylor utilizara en muchas oportunidades de acuerdo al uso de entonces.

Este conjunto aún existe; anteriormente servía al culto para los hacendados escoceses de la zona, pero en la actualidad han dejado de celebrarse en él ceremonias religiosas.

1871. Primera Iglesia Metodista, Buenos Aires

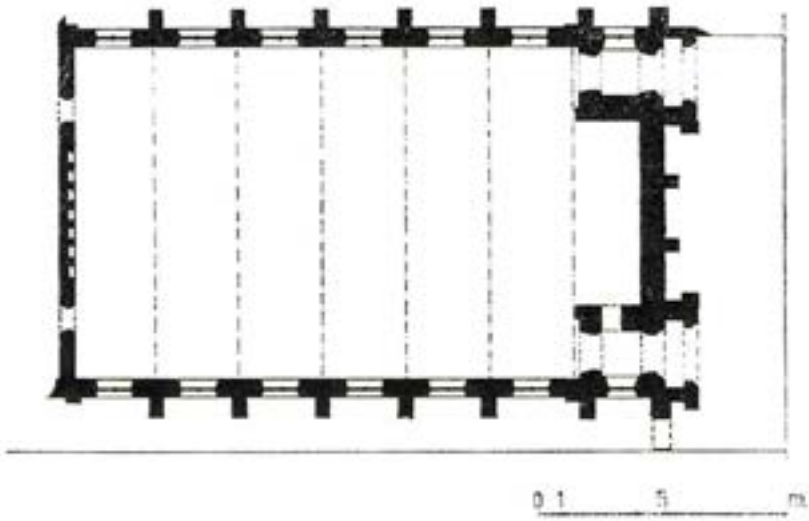
El primer templo que esta comunidad erigió en Buenos Aires fue, como se consignó en la primera parte de este trabajo, el construido en 1842 en la calle Cangallo entre 25 de Mayo y Reconquista, frente a la Basílica de Nuestra Señora de la Merced o, más exactamente, frente al paredón del extinguido Convento Mercedario, donde (en 1853) se levantó el Gran Hotel de Provence.

Allí se continuó hasta 1872, año en el cual la comunidad se trasladó al actual solar de la avenida Corrientes 718. Pero allí la gran iglesia, que había sido comenzada el año anterior, no estaba concluida y los cultos se oficiaron transitoriamente en el salón parroquial situado al fondo, de dimensiones amplias, que presenta columnas metálicas de sección trifoliada, con basas y capiteles del mismo material.

En una publicación de ese año se consigna que: *No estará lista en estos días, como se pensaba, debido a ciertos trabajos tan delicados y que sólo un tallador competente lo puede hacer. Tardará 2 ó 3 meses más*[18].

Esa noticia referíase sin duda al exquisito techado de madera, pero las vicisitudes subsiguientes postergaron la terminación por un tiempo más.

[18] Diario *El Nacional,* 27 de abril de 1872, pág.2.



Buenos Aires, Primera Iglesia Metodista.

Existen al respecto algunas tradiciones, según las cuales fue menester requerir el auxilio de tripulantes de un velero danés surto en Buenos Aires, quienes por su especial destreza resultaron eficaces colaboradores en la construcción de la techumbre; una vez ésta concluida, su empuje provocó algunos agrietamientos en los muros, lo cual demandó el refuerzo de éstos mediante los gruesos contrafuertes laterales existentes[19].

La dedicación del templo se efectuó el 1° de marzo de 1874. No me ha sido posible determinar quién o quiénes intervinieron profesionalmente en el proyecto y construcción del edificio, pero me atrevo a conjeturar que se trataría de arquitectos de origen británico.

La fachada, algo retirada de la línea de edificación, denota una composición asimétrica, pues hacia la diestra del observador se levanta una esbelta torre rematada en una aguda flecha; los accesos son laterales y se hallan acusados por dos porches bajos y amplios con techos a dos aguas; al centro del conjunto existe un vitral de gran tamaño, dividido en lanceolas verticales; el hastial se cierra con las líneas oblicuas de las pendientes del techo, quebradas por los pináculos de los contrafuertes. El lineamiento general, aunque equilibrado, resulta sensiblemente

[19] Datos que agradezco a H. Hudson.

verticalizante y puede decirse que las horizontales juegan aquí un rol muy subsidiario.

Por otra parte, tales contrafuertes y pináculos no sólo afirman la comentada direccionalidad, sino también reflejan el espíritu de sinceridad estructural, propio de las mejores épocas del gótico medieval y que estos *revivals* incorporaron de nuevo al quehacer arquitectónico.

Las faldas de la flecha que se interpenetran con el volumen de la torre, dan a ésta una pureza estilistíca y un sentido de verticalidad poco frecuentes en este tipo de campanarios, tratados con frecuencia como una virtual yuxtaposición de un cono sobre un prisma.

El interior constituye una sola nave, de amplias proporciones, y está cubierto por un techo de madera tallada y lustrada que deriva de una de las más nobles tradiciones inglesas, acerca de la cual dice Nikolaus Pevsner: *El lugar donde se despliega la fantasía del artista inglés del Gótico tardío al proyectar una iglesia parroquial, es en las cancelas o enrejados y en los techos de madera. [...] Pero el mayor esplendor de las iglesias parroquiales inglesas reside en sus techos de madera o armaduras, construidos por ensambladores con un atrevimiento comparable al de los canteros góticos en sus bóvedas de piedra. Presentan un aspecto tan intrincado y emocionante en cuanto a su técnica como cualquier juego de arbotantes en torno a la cabecera de una catedral. [...] Tales techos prestan a las iglesias de Inglaterra un aspecto de riqueza estructural que no tendrían de otra manera*[20].

Por su magnitud y calidad de ejecución, no temo equivocarme al calificar a este techado como uno de los mejores en su género existentes en nuestro país.

Otro elemento de gran incidencia en el espacio interior lo constituyen los vitrales multicolores que, junto con el piso y el techo de madera, brindan calidez a la severidad de los muros. El contrafrente del templo presenta un ventanal similar al que ocupa el centro de la fachada. Los vanos laterales, más pequeños, juntamente con las cerchas, determinan un ritmo neutralizado un tanto por el ancho de la nave, cuya dimensión transversal es de 13,5 metros y su longitud es de 20 metros.

[20] NIKOLAUS PEVSNER, op. cit., pág. 115.

Este edificio constituye otro ejemplo de ubicación entre la fuerte medianería de Buenos Aires; podemos juzgarlo bien resuelto; hoy su sola presencia impone una nota espiritual en medio del rumoroso bullicio del tramo de más intenso movimiento de la avenida Corrientes.

1872. Iglesia Anglicana de la Santísima Trinidad, Lomas de Zamora

El 18 de agosto de 1871 los numerosos residentes de habla inglesa de Lomas de Zamora, resolvieron constituir una congregación para encarar la construcción de un templo anglicano sobre terrenos donados al efecto por Henry A. Green Esq.; para tal fin designaron arquitectos de esas obras a Ryder y Merry, como arquitecto consultor a Henry W. Ford y como constructor a Juan Lapizonde. La piedra fundamental fue colocada el 26 de febrero de 1872[21].

El templo fue inaugurado el 12 de enero de 1873[22].

Años más tarde, por resultar algo estrecho el recinto, se construyó un presbiterio, sacristía, bautisterio, nave lateral y sala para órgano, trabajos iniciados en 1888 y finalizados el 15 de junio de 1890 bajo la dirección del arquitecto E. C. Shearman, con la actuación del constructor J. Pollard.

En 1891 se efectuaron ampliaciones en la casa rectoral, que se destaca como un pabellón, más pequeño, ubicado paralelamente a la iglesia y algo separado de ésta. Totalmente independiente y ubicado en un eje virtualmente transversal, el salón parroquial, construido en 1896, presenta una similitud con la iglesia desde el punto de vista volumétrico.

Todo este conjunto se halla ubicado sobre un predio de configuración trapezoidal y en medio de un parque de trazado netamente pintoresco, de acuerdo a las características de la jardinería inglesa. Las características de la arquitectura inglesa, por su parte, inciden en la planta de la iglesia, alargada y de sentido orgánico

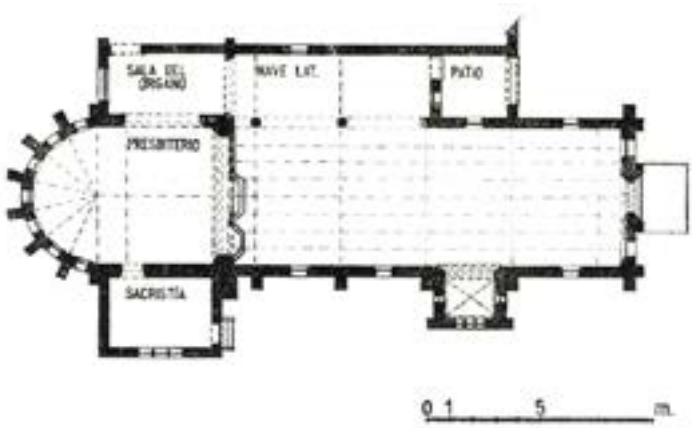
---

[21] Conocemos los pormenores de la creación de este templo por el hallazgo del cofre con documentos de la colocación de la piedra basal, ocurrido en 1906 durante reparaciones del edificio. Luego de copiada, la documentación se reintegró a donde se hallaba. Cfr. B. J. TOWNSEND, *The History of Holy Trinity Church,* Lomas de Zamora, 1936.
[22] Diario *El Nacional,* 14 de enero de 1873, pág. 2.

en su distribución.

La parte más antigua, es decir, la nave principal, presenta en su exterior algunas semejanzas con la Iglesia Metodista recién comentada, en especial el diseño de los contrafuertes y el de los ventanales, que corresponden al llamado *decorated style* en ambos casos.

Aunque se evidencian en algunos detalles, las etapas de su construcción no malogran la unidad del edificio; poco influye, por ejemplo, el empleo del *early english* para las ventanas del bautisterio. En el interior, la cubierta consiste en una techumbre de madera, la cual, a pesar de las menores dimensiones de esta iglesia, que imponían un resultado más modesto, se asemeja en su parte más antigua a su contemporánea de la Primera Iglesia Metodista de Buenos Aires, principalmente en el tipo de tallado y ejecución, y no es difícil suponer que hayan intervenido los mismos operarios; en el presbiterio y nave lateral[23] su confección y aspecto son más simples, tanto en la configuración de las cerchas como en el techado de madera, no tallada, sino sólo lustrada.



Lomas de Zamora, Iglesia Anglicana de la Santísima Trinidad.

En compensación, se advierte en esta última etapa de las obras el aporte de una técnica valiosa y significativa: la del aparejo de ladrillos, que enriquecerá el tratamiento de los muros, cuyos paramentos, en los templos antes vistos, eran

[23] Estas características son también las del techo de madera del salón parroquial, que data de 1896.

revocados interior y exteriormente.

En otro orden de cosas, la nave principal, por su característica de neta longitud, da al interior un sentido de profundidad espacial. Las adiciones posteriores, que imprimen a la planta el comentado carácter orgánico, determinaron la transformación del antiguo contrafrente en arco-cancel que accede al presbiterio y ábside poligonal, cuyo rico ventanamiento da a este recinto una luminosidad mayor; asimismo, la nave lateral requirió la apertura de una arquería en los últimos tramos del muro lateral derecho.

Como resultado, se generó una compartimentación espacial, también con antecedentes de raigambre inglesa, que Pevsner comenta así: *Es de notar que por distintas que sean en otros aspectos, la arquitectura inglesa comparte con la española algo de aquella tendencia que hemos mencionado, a fraccionar el espacio, si bien en lo inglés se muestra menos acentuada. Es difícil explicar su origen, puesto que aquí naturalmente no pudo tratarse de influencias orientales*[24].

Como síntesis final de lo expuesto, puede decirse que si bien este templo no descuella por su magnitud, el conjunto interesa por la utilización de características netamente inglesas y el empleo de un neo-gótico, que no resultan extravagantes o arbitrarios, sino, al contrario, nutridos de valores positivos y muy bien adaptados al medio y al paisaje.

ALBERTO S. J. DE PAULA

[24] N. PEVSNER, op. cit, pag.37.

Fig. 1. Buenos Aires, cementerio protestante, litografía de C. E. Pellegrini.

Fig. 2. Buenos Aires, Iglesia Evangélica Alemana (foto Archivo Gráfico de la Nación).

Fig. 3. Buenos Aires, Iglesia Evangélica Alemana, dibujo del Arq. E. Taylor.

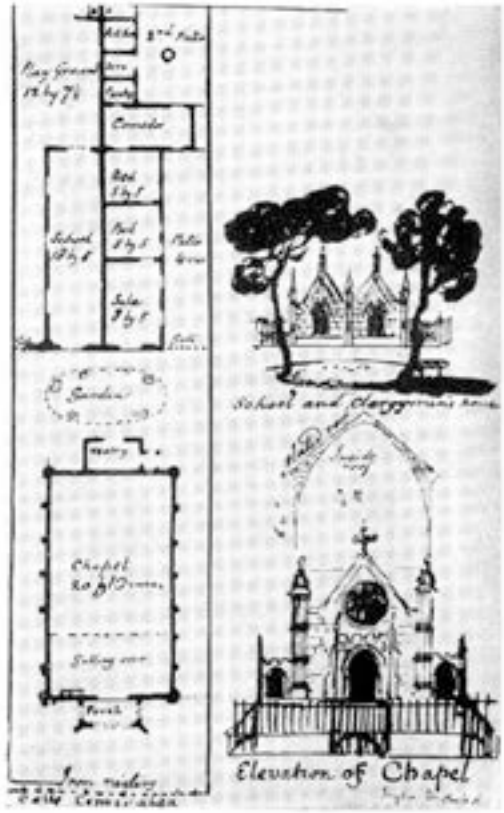


Fig. 4. Buenos Aires, Iglesia Evangélica Alemana, plano original del Arq. E. Taylor.

Fig. 5. Buenos Aires, Primera Iglesia Metodista (foto Archivo Gráfico de la Nación).

Fig. 6. Buenos Aires, Primera Iglesia Metodista (foto De Paula).

Fig. 7. Florencio Varela. Iglesia Presbiteriana Escocesa (foto De Paula).

Fig. 8. Lomas de Zamora. Iglesia Anglicana de la Sma. Trinidad (foto Buschiazzo).

Fig. 9. Lonas de Zamora, Iglesia Anglicana de la Santa Trinidad (foto Curtis).

Fig. 10. Lonas de Zamora, Iglesia Anglicana de la Santa Trinidad (foto Curtis).

PRINCIPAL BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

SIR COUTTS LINDSAY, BART, *Sketches of the History of Christian Art,* 3 vols. Londres, 1847.

BASIL, F. L.; CLAREE, M.A., *Church Builders of the Nineteenth Century,* Londres, 1938.

HENRY RUSSELL HITCHCOCK, *Early Victorian Architecture in Britain,* New Haven, Yale University Press, 1954, 2 vols.

NIKOLAUS PEVSNER, *Esquema de la Arquitectura Europea,* Ed. Infinito, Buenos Aires, 1957.

HERMANN SCHMIDT, *Geschichte der deutschen evangelischen Genzeinde Buenos Aires 1843-1943,* Buenos Aires, 1943.

J. MONTEITH DRYSDALE, M. A., *A hundred years in Buenos Aires 1829-1929 - Being a brief account of St. Andrews Scots Church and its work, during the first century of its existence,* Buenos Aires, 1929.

El Estandarte Evangélico de Sud América / Organo Oficial de la Iglesia Metodista Episcopal en las Repúblicas del Plata, Director Daniel Hall. Número extraordinario Publicado el 22 de noviembre de 1911.

B. J. TOWNSEND, *The History of Holy Trinity Church / Lomas,* Lomas de Zamora, 1936.

EL CABILDO ANTIGUO DE MONTEVIDEO

1737-1804

EN libro de información abundante y fino análisis[1] el Cabildo de Montevideo tiene documentado el largo proceso de su construcción, como quizás no lo tenga ningún otro edificio sudamericano de significación histórica, incluidos los orígenes, los sucesivos cuerpos, las ampliaciones, la financiación, hasta la erección de lo que actualmente se conserva.

Esto último data de principios del siglo XIX, y a pesar de su aspecto imponente (serio y adusto, como lo califica el Padre Furlong), y puede ser que por eso mismo, hace lamentar la ausencia de aquellos rasgos modestos pero gráciles que caracterizaran a las construcciones que se ha dado en llamar coloniales, traducidas en un estilo fundamentalmente barroco y aindigenado por la influencia de los arquitectos jesuitas.

Por desgracia, la nueva obra, comenzada en 1804, no conservó nada ni, bien mirado, hay por qué exigirlo de lo que caracterizaba a la anterior, como no sea la falta de arquería al frente, caso único (dice Buschiazzo[2]) entre todas las casas consistoriales del Virreinato del Río de la Plata. En efecto, no la tuvo tampoco la que, por partes y a través de muchos años (desde 1737 a 1802), fue levantándose cuerpo por cuerpo, según puede comprobarse en los planos que hoy se exhuman, con los cuales la reconstitución hipotética hecha por Pérez Montero guarda encomiable aproximación[3].

En la primera hoja de estos planos (que fueron propiedad de Andrés Lamas[4]) se advierten los sucesivos adelantos que conforman el proceso de la construcción. Así

---

[1] CARLOS PÉREZ MONTERO, *El Cabildo de Montevideo,* Imprenta Nacional, Montevideo, 1950.
[2] MARIO J. BUSCHIAZZO, *Cabildos del Virreinato del Río de la Plata,* en Boletín de la Comisión Nacional de Museos y Monumentos Históricos, nº 8, Imprenta de la Universidad de Buenos Aires, 1946.
[3] PÉREZ MONTERO, Op. cit., láms. 36 y 37.
[4] Archivo General de la Nación, *Archivo de Andrés Lamas. Varios* (en organización).

vemos del cuerpo más antiguo: las dos ventanas, la portada y los escudos (el de la Corona y el de la Ciudad) verticalmente colocados; de la ampliación subsiguiente: el balcón corrido y los ornamentos de la cornisa *(fig.1);* todo ello más vistoso, por cierto, que lo que, con justificada mesura, presume Pérez Montero en su reconstitución. La segunda y tercera hoja sólo muestran el proyecto que no alcanzó a llevarse a cabo sino en la planta baja del nuevo cuerpo, y en forma distinta a la planeada *(figs. 2 y 3).*

La data de los planos puede ser determinada en 1787, pues han formado parte de un expediente, según dejan ver los rastros de la costura, y determinan, en las construcciones nuevas, dos referencias *NN,* que coinciden precisamente con la indicación que hace el acta capitular del 12 de octubre de dicho año[5], de ir señalados con esas letras, en los planos remitidos a Buenos Aires, los calabozos que se proyectan. Aunque no toda la amplia obra que se proponía debió llevarse a cabo (pues el estado de conservación de lo existente era a la sazón deplorable y obligaría, al fin, a demolerlo para dar lugar a la nueva edificación empezada en 1804), dichos planos permiten reconstituir algo más de lo que se ve en el diseño, es decir, lo que en realidad sustituyó a éste, como así también la exacta ubicación de los tres cuartos construidos por el ingeniero Bernardo Lecocq en el año 1797.

El plano parcial de estos últimos es conocido, y el frente, harto sencillo, está documentado en otro plano *(fig.4),* rubricado asimismo por Lecocq, que aquí se publica[6].

Puede, así, irse replanteando con segura base la evolución del edificio, para lo cual Pérez Montero ha señalado los puntos cardinales.

El primitivo cuerpo que ocupó el Cabildo (si no antes) en 1743, en que se le puso el techo, fue comenzado en 1737 y constaba de una sala para sesionar, con una ventana, sin rejas hasta 1764[7]. Ocupaba apenas 35 varas cuadradas de superficie, aproximadamente. A un costado había otro cuarto, donde actuaba el juzgado de 2º

[5] Citada por Pía= MONTERO, Op. cit., 308.
[6] Archivo General de la Nación, *División Colonia, Sección Gobierno: Interior,* legajo 43, expediente 11 (9.30.6.1).
[7] PÉREZ MONTERO, Op. cit., 294 y 300.

voto, y que pudo estar construido desde el primer momento o hacerse después de terminado el edificio, mediante división de aquella sala. En efecto, en nuestro plano la fachada muestra dos ventanas, y como la sala capitular tenía una sola (aunque en 1737 se proyectara con dos[8]) y en 1780 se dispuso condenar la puerta del juzgado de 2º voto que miraba a la plaza y colocar en su lugar *una ventana con rejas, transfiriendo dicha puerta de la parte de adentro*[9], es claro que una de las ventanas indica aquel juzgado y que en tiempo anterior era una puerta, posiblemente sencilla, como la principal, que recién se ornamentó (si es que existía de antes) en 1773. El piso era de ladrillos, las paredes interiores blanqueadas, el techo de tejas, a la portuguesa, esto es, con la caída hacia el frente y sin culatas.

El segundo cuerpo, es decir, la cárcel, comenzado en 1758, constaba de una sola planta, con dos recintos: uno, la cárcel en sí, y el otro, la *oficina accesoria [...] con precaución de que sea útil para oficio de escritorio o para otra distinta aplicación*[10], provistos de sendas ventanas enrejadas; los muros y cimientos eran de piedra, y el techo también de tejas. Las dimensiones de este cuerpo debieron ser, por entonces, menores que las de nuestro plano, si el pavimento no requirió más que 700 ladrillos[11]. Esta cantidad, atentas las medidas usuales entonces, alcanzaría con suma justeza para una superficie de 13 por 6 $^{1}/2$ varas, que es, excluidos los muros, la de las dos piezas del frente. A éstas se adosarían más tarde las dos del fondo, identificables con *los cuartitos de espaldas de la cárcel,* de media agua, que sirvieron para asentar, en 1780, la planta alta, hecha de barro y tierra blanca.

Estos planos armonizan con las ampliaciones acordadas ese año, y aun permiten conocer algunas construcciones posteriores: la cocina y el corral primitivos; los dos calabozos, que en 1787 parece estuvieron comenzados y suspendidos; el lugar común del patio y la cerca de la parte antigua. A ello siguieron el aljibe (cuya figura material no conocemos, como tampoco la de la nueva puerta o rastrillo interior que comunicaba el zagúan con el patio) en 1798, los tres cuartos de azotea que Lecocq

[8] Ib., 290.
[9] Ib., 202 y sig.
[10] Ib., 298 y sig.
[11] Ib., 297.

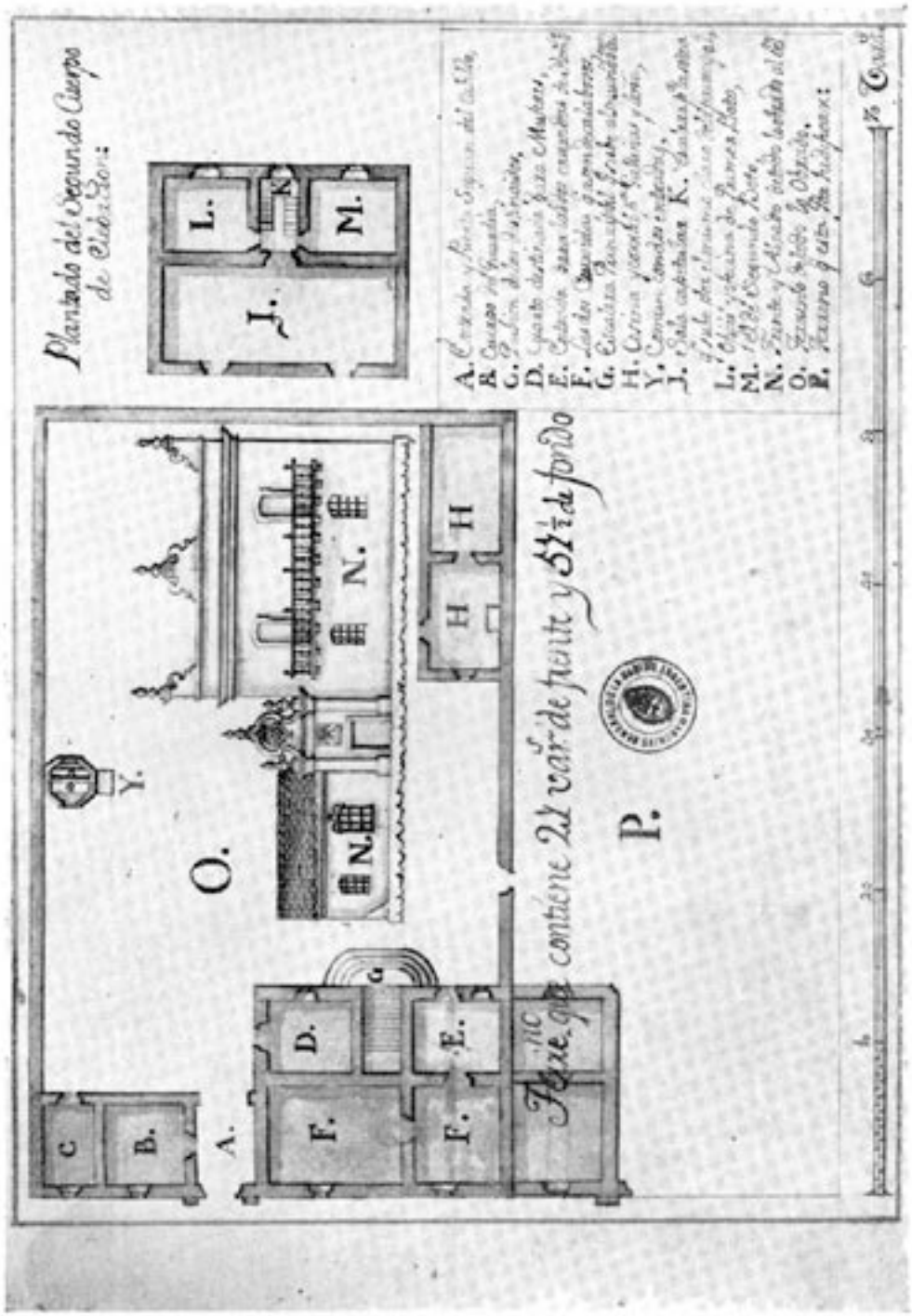


Fig. 1. Cabildo de Montevideo, primer proyecto de ampliación.
Archivo General de la Nación.

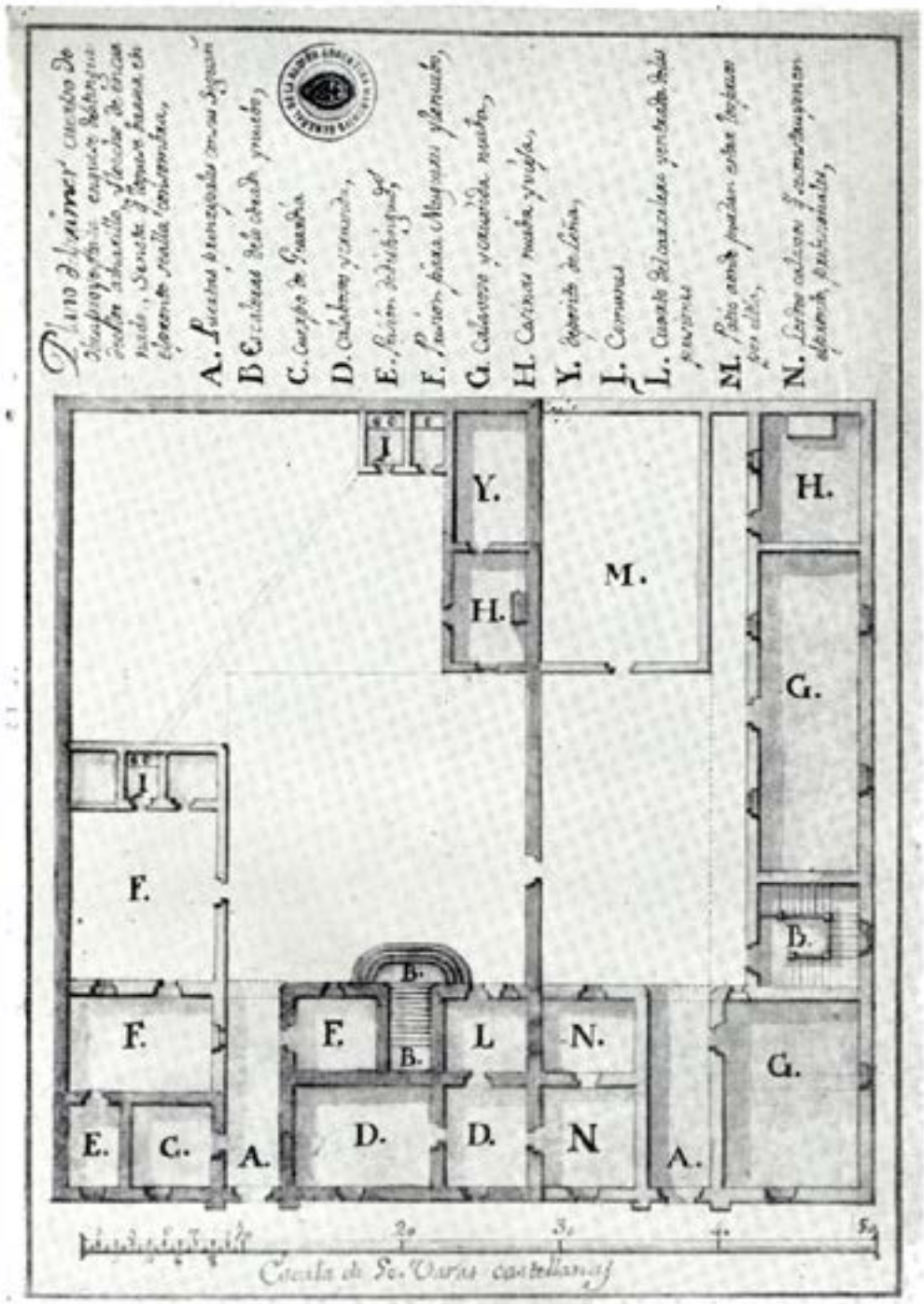


Fig. 2. Cabildo de Montevideo, segundo proyecto de ampliación. Archivo General de la Nación.

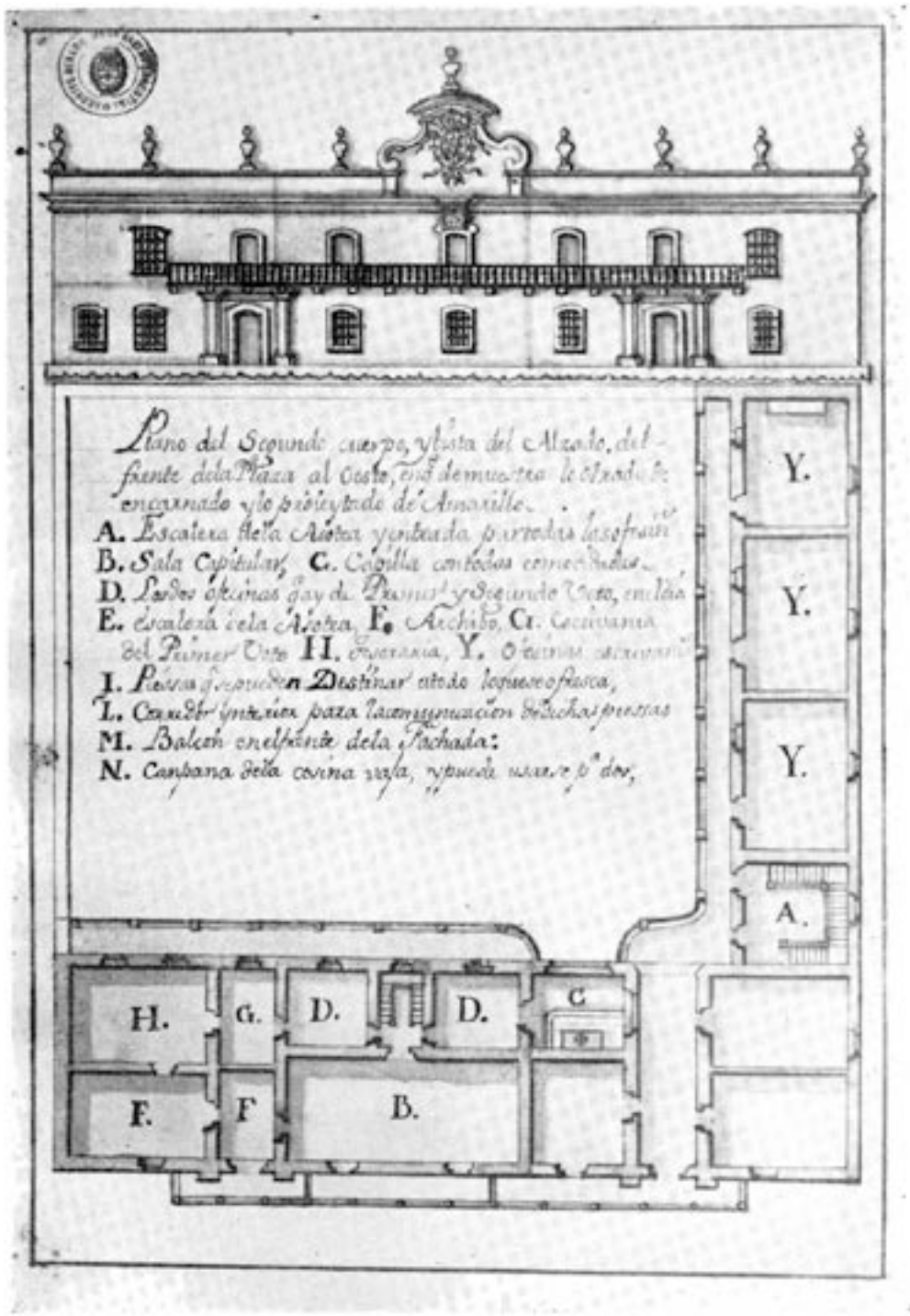


Fig. 3. Cabildo de Montevideo, segundo proyecto de ampliación, Archivo General de la Nación.

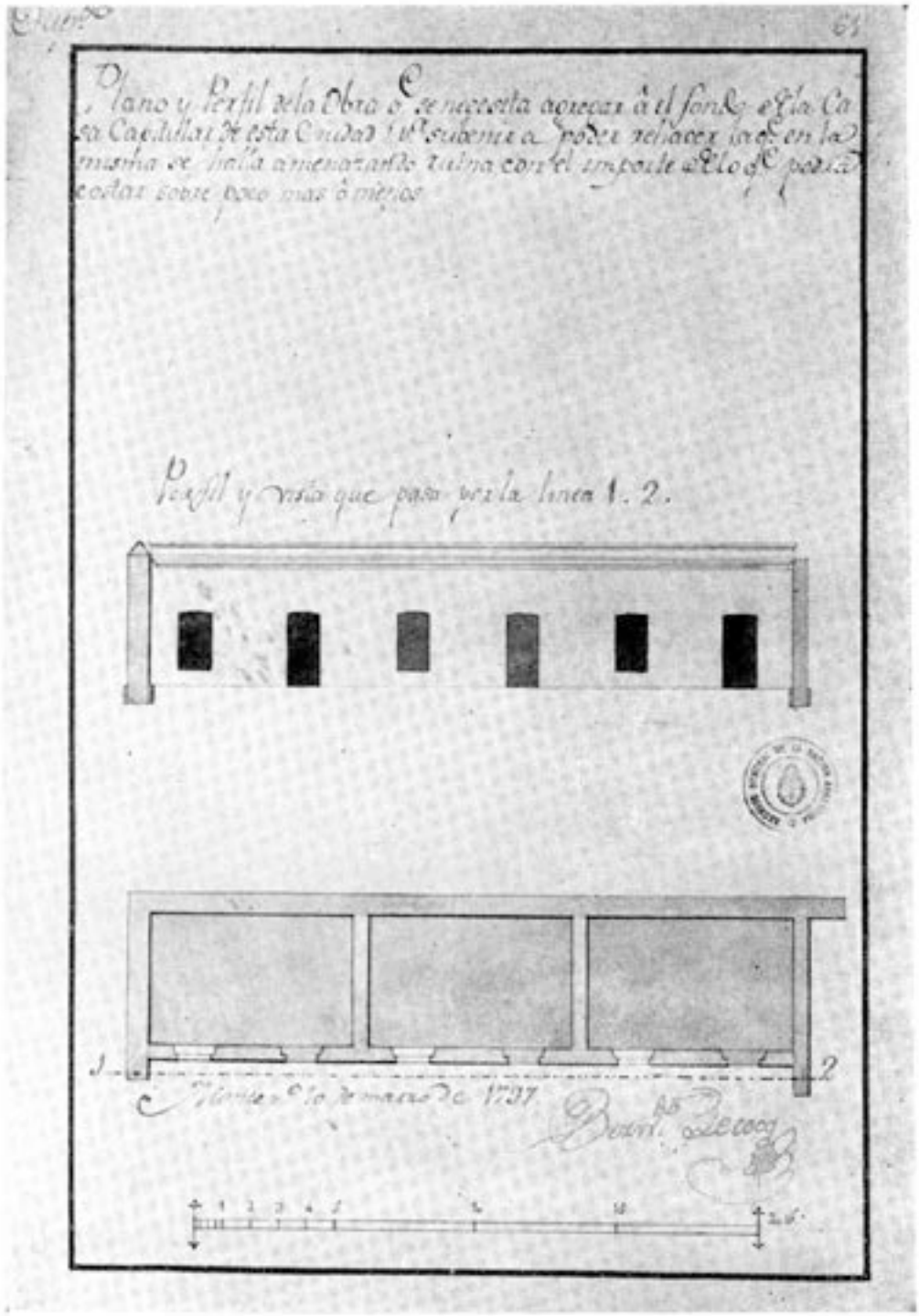


Fig. 4. Cabildo de Montevideo, proyecto de locales accesorios. Archivo General de la Nación.

levantó en el muro del fondo, cubriendo el espacio existente entre la pared de la izquierda y la interior del pequeño cuerpo formado por la cocina y el corral, y en seguida la *casilla* para el fiel ejecutor, que se hizo en 1799, de 4 varas de frente por 5 de fondo, con una puerta de tres hojas, ventana vidriera, techo de tejuelas y piso enladrillado[12]. Después, en fin, la cerca que cerró íntegramente el terreno y la bóveda contigua, todo concluido en 1801.

El resto de lo que pensaban los regidores para ampliar lo existente, dibujado en la hoja nº 3, no alcanzaría a ser llevado a cabo, sustituidas sus previsiones por la concepción de la definitiva obra levantada por Tomás Toribio.

ALFREDO G. VILLEGAS

[12] Archivo General de la Nación, *División Colonia, Sección Gobierno: Tribunales,* legajo 96, expediente 16 (9.36.7.5).

OBRAS DEL PINTOR MEXICANO JOSE DE PREZ, EN EL PERÚ

AL referir pinturas mexicanas en Guatemala, Humberto Castellanos[1] describe dos de José de Páez con las siguientes palabras: *Dos cuadros hemos encontrado por ahora de este artista. Uno con el retrato del Hermano Pedro, en la colección particular del Dr. Popenoe, en la Antigua,* y *el otro que conservamos en este museo, con Fr. Rodrigo de la Cruz. Ambos cuadros son del mismo tamaño e idéntica disposición, como que fueron ejecutados con destino a un mismo lugar. El cuadro del Hermano Pedro fue encontrado en bastante mal estado por su actual poseedor; el de Fr. Rodrigo de la Cruz, que es el que conserva este museo, está firmado así: "Joseph de Paez fecit an 1753", y mide de alto setenta y nueve centímetros y cincuenta y ocho de ancho. Su colorido es muy vivo y sus trazos muy correctos. Sobre el hábito tiene pintado el nacimiento del Niño Dios en el Portal de Belén, emblema adoptado por la orden betlemita en aquella época. Según sabemos, Páez fue el pintor oficial de la orden betlemita en México y en Oaxaca, y así es probable que existan además obras suyas en algunas otras ciudades de América donde dicha orden estableció sus conventos.*

Ignoramos de dónde sacaría Castellanos la afirmación categórica de que Páez hubiera sido el "pintor oficial" de la orden betlemita en México y en Oaxaca. En México no se conoce todavía ningún retrato betlemita de Páez. Con respecto a Oaxaca, Castellanos pudo haber leído que Páez *fue llevado a Oaxaca por los religiosos betlemitas...* [donde] *existían en la época de los apuntes de Bonnequi muy buenas pinturas de este maestro... En el retablo de San Miguel en la Iglesia del Hospital de Betlem… seis ángeles muy cerca del tamaño natural... y varios cuadros pequeños... En el claustro del mismo Hospital... La Pasión de Jesucristo...*

En un dormitorio una colección muy buena de retratos de los Generales de la Orden...[2].

---

[1] HUMBERTO CASTELLANOS, Revista del Museo Nacional de Guatemala, época III, 1945.
[2] A. VELÁZQUEZ CHÁVEZ, *Tres siglos de pintura colonial mexicana,* México, 1939, pág. 325.

Debemos señalar que Bonnequi vivía en el siglo pasado y que su descripción de los cuadros en Oaxaca se limita a la situación anterior a la exclaustración de las órdenes monásticas. De los cuadros betlemitas de Páez ya no existe ninguno en Oaxaca hoy en día y nada se sabe de la forma en que desaparecieron.

Por otra parte, podemos confirmar ahora la suposición de Castellanos de que se encontrarían obras de Páez también en otras ciudades de América donde hubiera habido casas betlemitas. Así, podemos expresar: *Páez José de. - Pintor. En el Hospital de Belén de Cajamarca se conserva la galería de retratos de los Prefectos Generales de la Orden Betlemítica, incluso el del fundador, Venerable Pedro José Betancurt. El primero lleva la firma del pintor: José de Paez fecit 1768. Posiblemente todos los retratos son del mismo pintor, pues el último de la serie, o sea el del* R. P. *Fr. Francisco Javier de Santa Teresa, debió pintarse dicho año, que fue el de su elección en General de la Orden*[3].

Nada dice Ugarte del origen mexicano de estas pinturas; parece que ni lo sospechó.

Intrigados por esta información de Ugarte, en oportunidad de un viaje que realizara al Perú, solicitamos a Héctor H. Schenone se llegara hasta Cajamarca en busca de conocimientos ampliatorios al respecto. Fue en esta ocasión cuando tomó diversas fotografías de estos cuadros, de las que reproducimos algunas en este trabajo.

Son, en total, nueve: el fundador Pedro de San José, y los siete siguientes prefectos generales: Rodrigo de la Cruz, Bartolomé de la Cruz, José de San Francisco, Tomás de San Cipriano, Antonio del Rosario, José de la Cruz y Javier de Santa Teresa.

El primero, una especie de colofón, es un ángel que sostiene una filacteria con las palabras iniciales del Gloria, que continúan en otra que forma mi marco ovalado. Debajo del ángel se ven las coronas y la estrella distintivos de la Orden.

La firma de José de Páez aparece en la parte inferior, dentro de la cartela.

En realidad, los nueve cuadros se encuentran pintados sobre un enorme lienzo

[3] RUBÉN VARGAS UGARTE S. J., *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América Meridional,* 1947, pág. 332.

de unos 6 metros de largo por 1,20 metros de alto. Parece, pues, que Páez lo pintó en forma tal que se pudiera enviar un solo rollo y que después, en el Perú, se dividiera y se pusiera en marcos individuales, cosa que no se hizo.

Que realmente cada cuadro estaba destinado por el pintor a un marco individual se echa de ver por los triángulos que cada uno tiene en las esquinas superiores, tal como sucede también en los cuadros de Guatemala.

Las dificultades del lugar impidieron que se pudiesen fotografiar todos los personajes, y sentimos especialmente que no se lograra el retrato de fray Rodrigo de la Cruz, para poder compararlo con el correspondiente de Guatemala.

No nos ha sido posible rastrear la historia de todos los prefectos generales de los betlemitas. Los pocos datos que siguen proceden de la *Historia Betlemítica,* escrita por fray José García de la Concepción, publicada en Sevilla en 1723 y reeditada en Guatemala en el año 1956.

Nació el Hermano Pedro de San José Betancurt en un lugar llamado Estasma y Villa Flor, de la isla de Tenerife (Canarias). En el año 1651 arribó a Guatemala, donde se dedicó a obras de caridad: puso una escuela de niños y llegó a fundar un hospital, llamado de Belén, para convalescientes pobres. Se formó alrededor de él un grupo de hermanos terceros del hábito descubierto de San Francisco, entre ellos Rodrigo de la Cruz, primer prefecto de la orden que más tarde se estableciera. Testó el 20 de abril de 1667 y agregó un codicilo el 22 de abril. El 25 de abril el escribano dio fe de muerte ante el cadáver. Se le enterró en una capilla de la iglesia de San Francisco, en Antigua, Guatemala (obsérvese que el año de 1662 en el cuadro de Cajamarca es un notable error).

Muerto el Hermano Pedro, la dirección del pequeño grupo quedó a cargo de Rodrigo de la Cruz, nativo de España y quien murió en México en setiembre de 1716. Fue un sujeto emprendedor y tras muchas vicisitudes logró que se reconociera por el Rey y el Papa la Congregación o Compañía de los hermanos betlemitas, de la

Fig. 1. Cajamarca, iglesia de Belén; José de Paez, 1768. Fr. Pedro de S. José.

Fig. 2. Cajamarca, iglesia de Belén; José de Paez, 1768, escudo de la Orden betlemítica.

Fig. 3. Cajamarca, iglesia de Belén; José de Páez. 1768, Fr. Bmé. de la Cruz.

Fig. 4. Cajamarca, iglesia de Belén; José de Páez. 1768, Fr. Antonio del Rosario.

cual él fue nombrado primer prefecto general. Durante su vida las actividades de los betlemitas se extendieron a toda la América Española y se fundaron hospitales en México, Puebla, Oaxaca, La Habana, Lima, Cuzco, Cajamarca, etc.

A su muerte se eligió como segundo prefecto general a fray Bartolomé de la Cruz, en 1721. Murió en 1744. Y más tarde ocuparon el mismo oficio las personas que dejamos señaladas arriba.

La colección de cuadros pintados por Páez corresponde, así, a personas que vivían casi exactamente durante todo un siglo: murió el Hermano Pedro en 1667 y el último prefecto general retratado, fue el que actuaba como tal en 1768. ¿Hasta qué grado, pues, son verdaderos retratos y no figuras variadas de un cartabón?

Señalaremos primero que Páez nació en 1720 y que vivía todavía en 1790, según se comprende por un cuadro firmado por él en aquel año. Era, pues, imposible que conociera personalmente a los primeros prefectos. El Hermano Pedro había muerto en 1667, fray Rodrigo de la Cruz en 1716 y fray Bartolomé de la Cruz en 1744. Es de dudarse que este último haya salido de su tierra natal en el Perú; y aunque por comisión hubiera estado alguna vez en México, difícilmente sería que hubiera posado entonces con el todavía adolescente Páez.

Con excepción del Hermano Pedro, todos los prefectos están pintados con luegas barbas canosas y el mismo hábito en que llevan el Nacimiento de Cristo. En efecto, las constituciones, aprobadas en Roma en 1687, prescriben precisamente: *El hábito exterior será de paño tosco y de color, como dicen, Buriel... Sobre el lado izquierdo de la capa se traerá pintada en una lámina, a manera de escudo la Natividad de Jesucristo... Y no se concederá a alguno raer o quitar la barba y en cuanto a ella, se conformará a aquella que acostumbran traer los hermitaños... Para que cualquier de los hermanos de dicha Compañia pueda ser elegido y nombrado en Prefecto General, debe tener cumplida la edad de 45 años*[4]. Total, una serie de prescripciones que hicieron que los prefectos realmente debieron haberse parecido mucho uno al otro. Sospechamos que el escudo de los hermanos haya sido siempre igual, pero Páez, para meter algo de invento propio, los pintó

[4] *Historia,* págs. 443-459.

diferentemente en cada cuadro. Asimismo, hay que recalcar que el uso de un hábito especial con su escudo se estableció con posterioridad a la muerte del Venerable; él nunca usó ni lo uno ni lo otro.

Sólo en el retrato del Hermano Pedro se ve más individualismo, ¿pero corresponde realmente a su físico verdadero? Suponemos que nunca fue retratado en vida.

Sabemos que al escultor Alonso de la Paz alguna vez se le había encomendado una obra[5]. Es difícil creer que este artista hubiera hecho una efigie del Venerable.

Otro artista que conoció al Hermano Pedro es el pintor Tomás de la Vega Merlo. Debió de haber nacido por el año de 1659, y en su declaración en el proceso de beatificación del Hermano Pedro, en 1722, manifestó haber conocido al Venerable por haber aprendido a leer en su escuela, tratándolo desde la edad de tres hasta la de siete años, o sea, hasta la muerte del Hermano. Es perfectamente concebible que este pintor hubiera retenido en la memoria las facciones del Hermano Pedro y que las hubiera fijado en retrato o retratos, dada la importancia que se le dio en Guatemala tan pronto que hubiera muerto.

Finalmente, otra fuente de inspiración iconográfica pudo haber sido el obispo Payo de Ribera que, a la muerte del Venerable, *mandó este príncipe que de relieve* [¿una mascarilla de muerto?] *le hiciesen un retrato de el siervo de Dios, y este le trajo siempre consigo, para tener más viva su memoria*[6].

Existen varios cuadros y estampas coloniales del Hermano Pedro, en Guatemala; allá los estudiosos deberán verificar si realmente uno de ellos pudo ser *retrato verdadero,* como algunos pretenden serlo.

El mismo cuadro de Páez, en Guatemala, lleva afirmación de ser *retrato verdadero.* En su arreglo vemos la misma estereotipia que en el cuadro contemporáneo (?) de R. de la Cruz y los de la serie de 1768 en Cajamarca: indicación de triángulos en las esquinas superiores, un gran óvalo de letras que circunda los retratos y abajo una cartela con volutas, donde están los datos biográficos. El Hermano Pedro ya tiene el

[5] *Historia,* págs. 216-273.
[6] *Historia,* pág. 302.

anacrónico escudo (al igual como más tarde en Cajamarca) y la cara tirando a redondo, con los ojos mirando de frente. En cambio, en el cuadro de Cajamarca la cara es alargada y los ojos miran hacia arriba, como si se tratara de un asceta o místico.

Es igualmente difícil saber hasta dónde el retrato de fray Rodrigo de la Cruz sea fiel. Sólo poseemos reproducción del de Guatemala, porque el de Cajamarca no se pudo tomar.

Tampoco podemos opinar sobre la veracidad de los rasgos en los demás cuadros de la serie de Cajamarca, aunque puede aventurarse la hipótesis de que el retrato del último prefecto, Francisco Javier de Santa Teresa, sea auténtico y no imaginario. Por la cartela se ve que era prefecto en el convento de México y vice general de la provincia de Nueva España con posterioridad a 1723. Páez, por lo tanto, bien pudo haberle conocido personalmente y ni siquiera parece imposible que le hubiera posado.

Las pinturas conservadas en Cajamarca impresionan muy bien al observador por su excelente estado de conservación y su colorido armonioso. A pesar de que priman las tonalidades bajas y neutras, obligado esto por los hábitos de los religiosos, la riqueza de modulación y el buen uso de la materia nos dice de un artista hábil, poseedor de un excelente oficio.

HEINRICH BERLIN

A BORDO DEL AKA-PINTO[1]

14 DE FEBRERO DE 1959

Los problemas que suscita la Isla de Pascua, su población y su cultura, no pueden resolverse aisladamente, ya que no es concebible que en tan reducida superficie de tierra y en condiciones precarias de subsistencia, haya podido desarrollarse una cultura tan extraordinariamente avanzada.

Por lo demás, las evidentes analogías que guarda su idioma con los de otras islas y regiones de Oceanía, y las que se observan entre su cultura, especialmente bajo el aspecto constructivo arquitectónico, y las culturas de esas mismas regiones de Oceanía y especialmente con las culturas incásicas y preincásicas, han llevado a muchos investigadores a buscar en esas regiones el origen de ella.

Sintetizaremos estas dos principales teorías en las personas que más calificadamente las han sustentado.

El Padre Sebastián Englert, en su importantísima obra que tituló *La tierra de Hotu-Matua,* por el estudio y análisis de las tradiciones orales recogidas en la isla y el estudio del lenguaje, llega a la conclusión que sus habitantes y cultura vienen de una isla o tierra de mucha mayor extensión situada al poniente de Pascua, la que, a consecuencia de un cataclismo, se habría hundido en el océano Pacífico, tierra que la tradición llama *Iva.*

Thor Heyerdthal, a quien citamos por ser autor de la última y más importante expedición que haya estado en la isla (en obra que tituló *Aku-Aku,* publicada

[1] El 19 de febrero de 1959, pocas horas después de desembarcar de un viaje a la Isla de Pascua, fallecía, en Santiago de Chile, el arquitecto Alfredo Benavides Rodríguez, noble figura del americanismo cuya actuación y méritos destacamos en el n° 13 de estos ANALES. Había ido en procura de pruebas y documentos en favor de su tesis orientalista, es decir, de una presunta conexión entre ciertas técnicas constructivas de la América precolombina y el Extremo Oriente. Algo de esto nos había adelantado en su libro *La Arquitectura en el Virreinato del Perú y en la Capitanía General de Chile,* cuya proyectada reedición iba a contener los nuevos argumentos recogidos en el viaje mencionado.

Entre el material que la devoción de su hijo, el arquitecto Juan Benavides C., reunió después de la muerte del investigador chileno, figuraban estas páginas. Fácilmente se ve que es un esbozo, inconcluso y escrito al correr de la pluma, punto de partida para alguna elaboración posterior que la muerte truncó. ANALES lo publica, no sólo por su valor arqueológico, sino también como homenaje al maestro desaparecido.

originalmente en noruego y traducida a varios idiomas), sostiene que la cultura pascuense es de origen americano, limitando la influencia de esta cultura a un sector de Oceanía, que determina en el último capítulo de su obra. Basa su teoría en el hecho de que logró demostrar, prácticamente, la posibilidad de viajar en una balsa, construida con la madera de ese mismo nombre existente en el Perú, desde este país hasta la Polinesia, y más exactamente hasta el archipiélago de las islas de Tuamotu y exactamente hasta la isla de Raroia.

Como sucede tantas veces, las teorías sustentadas no se contraponen ni se excluyen entre sí, y en nuestro concepto pueden ambas ser exactas y verdaderas, pudiendo citarse muchos argumentos en favor de una y otra.

Desde nuestro personal punto de vista, en apoyo de la primera de ellas, podríamos citar los importantes descubrimientos de construcciones semejantes a los llamados Ahu, de la isla de Pascua, en las islas de Mangareba, en el archipiélago de las Tuamotu, a los que se refiere el Boletín del Bishop Museum, de Tahití, los que, por extraña casualidad, responden también al nombre de Ahu.

En apoyo de la segunda teoría queremos destacar, no como descubrimiento de Heyerdthal ni de su arqueólogo Bill (Dr. William Mulloy, alias Bill, profesor de arqueología de la Universidad de Wyoming), la similitud con las construcciones incásicas del Ahu de Vinapú (señalada por el Padre Sebastián Englert en la página 101 de su obra, editada en 1948, y reconocida por muchos viajeros y estudiosos antes que él), entre el sistema constructivo de algunos Ahu pascuenses, especialmente el de Vinapú, con las construcciones incásicas y preincásicas; la costumbre de alargar el lóbulo de la oreja que practicaban los individuos de la tribu inca del Perú, lo que hizo que los españoles los denominaran orejones; las coincidencias reconocidas de expresiones y palabras comunes en el lenguaje...

Personalmente, tenemos un concepto mucho más amplio, que hemos venido desarrollando a través de largos años dedicados al estudio de la Historia de la Arquitectura y de la evolución de las técnicas constructivas.

Enunciado en pocas palabras, este concepto considera que existe una unidad

cultural en todo el vastísimo océano Pacífico, por conducto del cual se relacionan las culturas de la China y la Indochina con las de Centro y Sudamérica y con las de la mayoría de las islas de Oceanía, y especialmente con la de la Isla de Pascua.

Para comprender esto, hay, en primer lugar, que separar el problema creado por el origen del hombre americano, de aquel que crea el origen o los variados orígenes de la "cultura" americana, porque es evidente que el origen del hombre americano es muy antiguo y debe suponerse muy variado, no oponiéndose a esto ninguna de las teorías sugeridas, como la de las migraciones asiáticas, de las migraciones europeas, de los vikings, de los normandos, la de los australoides venidos a través de los mares del sur del océano Pacífico a poblar el extremo sur del continente, y las otras varias enunciadas por distintos investigadores (la Atlántida y el continente sumergido en el océano Pacífico).

Basta un somero estudio para reconocer las evidentes analogías de la arquitectura brahamánica de la India, y especialmente de la Indochina con las arquitecturas de los templos mayas centroamericanos. Entre los templos indúes que mejor expresan esta relación podemos citar los de construidos sobre altas plataformas rectangulares o cuadradas de forma apiramidada, a la que se accede por amplias y abruptas escalinatas que se acusan simétricamente a eje de la composición; constituyen un edificio relativamente pequeño, que adquiere los caracteres de un relicario destinado no a reunir un grupo más o menos numeroso de fieles, sino a contener estrechamente la imagen del dios. Tanto el basamento apiramidado como la escalinata y el resto del edificio, aparecen recubiertos totalmente de intrincada y compleja decoración. Formas semejantes en su disposición general, aunque infinitamente variadas en detalles tanto planimétricos como ornamentales, ofrecen los edificios del arte Kmer de la Indochina, los de Java, Bali y otras islas de la Indonesia, y si nos remontamos al norte de Asia, en la antiquísima civilización china, tenemos que reconocer que, adaptada al medio ambiente, frecuentemente sacudido por temblores, erupciones, ciclones e inundaciones, y al temperamento de raza industriosa pero incapaz de grandes y sostenidos esfuerzos el arte, y especialmente

la arquitectura china, es la adaptación del arte venido junto con el budismo de la India.

¿Cómo no reconocer en ellos similitudes extraordinarias con los edificios y esculturas del arte maya?

Cuando se consideran y contemplan algunas esculturas que representan figuras sentadas, con las piernas cruzadas en la tradicional forma oriental y que, sin embargo, son productos del arte centroamericano, es imposible dejar de pensar en un común origen o en la existencia de estrechos vínculos entre ambas culturas, del mismo modo que al considerar las características raciales de algunos de los habitantes de Centro y Sudamérica, es imposible dejar de reconocer el origen asiático de los mismos.

Si de las formas exteriores pasamos ahora al análisis de técnicas constructivas, encontramos en la antiquísima China y en la misma Indochina la característica sillería que se conoce hoy día como incásica, sin que nadie haya señalado con anterioridad esta similitud. Así, en los muros del Palacio Imperial de Pekín se encuentra esta característica sillería y también en los templos de Ankor y, cosa extraordinaria (¿y por qué no decirlo de una vez?), también se encuentra en nuestra remota Isla de Pascua.

Otro aspecto de las relaciones culturales entre China y Centroamérica es el de los conocimientos astronómicos.

Sin embargo, la técnica constructiva empleada en Indochina y en Centroamérica no es similar; por el contrario, la técnica constructiva empleada en Indochina y Sudamérica por los constructores incásicos es la misma o muy similar.

Hacemos de inmediato esta aclaración para no aparecer seducidos por una teoría que tratáramos de justificar a toda costa, ya que todos estos variados aspectos del problema encuentran o pueden encontrar explicación satisfactoria.

ALFREDO BENAVIDES RODRÍGUEZ

BRASIL Y NORMANDIA EN EL SIGLO XVI

LA primera representación escultural de indios tupinambás se halla en una iglesia normanda. También en Normandía se publicó el primer grabado francés donde aparecen naturales del Brasil. Datan de 1530 y 1551, respectivamente. Elocuentes testimonios, ambos, del interés que despertaban en la patria de Guillermo el Conquistador, las tierras donde el portugués Pedro Alvares Cabral (no se sabe si por casualidad o en cumplimiento de alguna orden secreta) había desembarcado al nacer el siglo XVI. En realidad, como no parecía que del descubrimiento se pudiera sacar ni gloria ni riquezas, los lusitanos habían recibido sin mucho entusiasmo la noticia. Querían especias, piedras preciosas. Asia se las daba a montones desde la inmortal empresa de Vasco de Gama. A Roma, en 1514, en la célebre embajada de don Manuel al Papa León X, Tristáo da Cunha llevaba un elefante de combate cingalés. ¿Qué era, al lado de esto, la pacotilla venida desde el Brasil? ¡Unos papagayos! ¡Algunas muestras de maderas, que lo mismo se podían traer de la India! Treinta años tardó el rey de Portugal antes de despachar a América la flotilla de Martim Afonso de Sousa, en misión de vigilancia. Casi veinte más (hasta 1549) antes de nombrar a un gobernador.

Entretanto los franceses o, más exactamente, los normandos, se habían adelantado. Pueblo de fuertes tradiciones marítimas, sus navíos surcaban todos los mares conocidos. Desde sus puertos de Dieppe y de Honfleur, se lanzaban audazmente sobre las rutas de los grandes descubrimientos, comerciaban con Guinea y Sumatra, abordaban en ignotas tierras, como Canadá y Terranova. Los atrajo también 'esa "Tierra de Santa Cruz", como la había querido llamar Cabral, la que pronto se identificó con el nombre del palo "brasil", la encarnada madera que por muchos años iba a ser su único producto de exportación.

Durante toda la edad media, los países de Occidente habían importado el valioso

brésil desde la India, vía Egipto. La palabra se encuentra ya en 1260 en el *Liure des Métiers,* de Etienne Boileau, preboste de París, constando que, además de usarse como substancia tintórea, servía para la fabricación de barriles y de tabletas *a escrire* y suministraba a los pintores de manuscritos un precioso color rosado. Bajo el reinado de Francisco I°, los mercaderes normandos empezaron a mandar sus barcos, con frecuencia cada vez mayor, a buscar en Sudamérica ese *Bois de brésil:* tres viajes ida y vuelta a través del Atlántico no exigían más tiempo que uno a Insulindia.

Entre los armadores de Dieppe descollaba Jean Ango (1480-1551). Había juntado una fortuna inmensa. Era banquero también y había financiado en 1523 la primera expedición del florentino Verrazano, que reconoció las costas americanas desde Florida (que bautizó *La Franciscana)* hasta New Jersey; en otro viaje, con la misma embarcación, *La Dauphine,* Verrazano entró en la bahía donde más tarde surgiría New York y, al pequeño puerto donde atracó, le dio el nombre de Angoulême (título de Francisco Iº antes de reinar). Ango había tenido el honor de agasajar al rey en persona en su *manir* (casa solariega) de Varengeville, a una legua del puerto de Dieppe; la residencia, medio castillo y medio cortijo, existe aún con su enorme palomar cupuliforme, típico ejemplar de arquitectura normanda. Sucedió una vez que, habiendo los portugueses apresado uno de los barcos de Ango, éste obligó al rey Joáo III (1531) a entrar en negociaciones directas con él por temor a represalias, pero carece de fundamento la versión según la cual habría llegado al extremo de bloquear el estuario del Tajo.

En la iglesia Saint-Jacques, de Dieppe, su propia parroquia, Ango costeó una capilla, en la que fue sepultado, y todo induce a creer que, alrededor de 1530, tomó también a su cargo la construcción de la sala del Tesoro, hoy sacristía, donde existe un extraño bajorrelieve: un friso de varios metros de largo, decorado con más de treinta figuras distribuidas en pequeños grupos separados por árboles. Evoca con animación la vida de los aborígenes en distintos países tropicales.

Es obvio el sentido de esta escultura. Son los fastos marítimos de Dieppe en la época de Jean Ango. Durante el Renacimiento francés, los magnates y señores de

noble alcurnia solían, en vida, hacer perpetuar sus hazañas en la piedra o en el mármol. Hay un ejemplo significativo, del año 1540: el friso exterior de la iglesia de Assier (Lot), que celebra en estilo heroico los altos hechos de Galliot de Genouillac (1466-1546), Gran Maestre de la Artillería de Francisco P. Más modesto, Jean Ango no se hizo representar personalmente en la sala del Tesoro de Dieppe, ni tampoco sus navíos. Pero en el bajorrelieve se ven naturales de aquellas lejanas naciones con las cuales comerciaba. Desgraciadamente, las figuras son muy deterioradas y ninguna fotografía es satisfactoria. Optamos, pues, por reproducir en este trabajo un dibujo publicado en 1833 por L. Vitet *(Histoire des Anciennes Villes de France,* vol. II).

El primer grupo de la izquierda se compone de un hombre, una mujer y un niño, todos con adornos de plumas en la cabeza y los dos mayores con plumas sujetadas alrededor de la cintura. El hombre lleva arco y flechas, la mujer una hoja de palmera y un alto bastón adornado. Son "brasileños", tales como los describía en sus escritos, por aquellos años, Parmentier (uno de los pilotos mayores de Ango). Más a la derecha aparece una familia de negros africanos, enteramente desnudos: un chico sale corriendo de una choza, un hombre esgrime azagayas, una madre amamanta a una criatura; tienen el cabello crespo y aros colgando de las orejas; se ve un árbol con una serpiente y un pájaro. A continuación otra familia, esta vez con turbantes y taparrabos: aparentemente javaneses. El conjunto (habitantes del Brasil, Guinea e islas de la Sonda) sintetiza las tres regiones del globo más frecuentemente visitadas por los navegantes de Dieppe.

En la parte restante del bajorrelieve figuran nuevamente los aborígenes de esas tierras, en una procesión sin orden ostensible, pero sumamente pintoresca: hay otro "brasileño" llevando una hoz, guerreros desnudos con escudos, hay monos, un matrimonio dándose la mano, un numeroso cortejo de músicos y tamboriles rodeando a un niño que es llevado en andas, dos "brasileños" bailando y finalmente tres mujeres recolectando y saboreando frutas.

Quien observa el friso de Dieppe no puede dejar de pensar en la portada de la Magdalena de Vézelay (Yonne), en la cual (debajo y alrededor del célebre tímpano

de la Misión de los Apóstoles (ca. 1130)) desfilan los pueblos de la tierra a quienes los Doce irían a predicar el Evangelio. Pero el arte románico se nutría de ficciones y en Vézelay están representadas muchas naciones míticas (cinocéfalos, orejudos, etc.). En cambio, el escultor de Dieppe tuvo toda libertad para trabajar "del natural". En efecto, cuando regresaban de sus viajes a países exóticos, los navegantes solían traer, no sólo armas, adornos y prendas de vestir de los autóctonos, sino también a indígenas de carne y hueso (hombres, mujeres y niños) que luego se exhibían públicamente. A veces esas familias recibían el bautismo, en muchos casos permanecían en Francia por algún tiempo y entonces servían como intérpretes en otro viaje ulterior. Como era incesante el movimiento de navíos, casi en todo momento se podía ver en Dieppe "salvajes" del archipiélago de la Sonda, de Guinea o de América.

Posiblemente el mayor número de ellos que jamás se haya congregado (sobre todo tratándose de indios de una sola y misma procedencia) fueron los cincuenta tupinambás que, en 1550, tomaron parte en las festividades de Rouen, capital de Normandía, cuando en octubre de aquel año hicieron su entrada en la ciudad el rey Enrique II, hijo de Francisco Iº, y la reina Catalina de Médicis.

De los festejos organizados en su honor se ha conservado una descripción ilustrada, impresa en 1551 por Robert Le Hoy, Robert et Jean du Gord: *Entrée du Treschristian Roy de France Henry second et Tresillustre Dame Katharine de Medicis, la Royne son espouze*. Se trata seguramente del primer documento gráfico publicado en Francia con referencia al Brasil; es cuatro años anterior al desembarco de Villegaignon en la bahía de Guanabara y siete años al relato *(Les singularités de la France Antarctique)* de su historiógrafo, André Thévet.

Espléndidas fueron las fiestas de Rouen. Hubo desfiles, arcos de triunfo y alegorías como entonces se estilaba en tales "pompas inaugurales". El broche final fue, a orillas del río Sena, la presentación de los *Brisilians,* aquellos auténticos tupinambás (hombres y mujeres) cuyo grupo fue reforzado por unos doscientos marineros normandos, transmutados en "salvajes" para la ocasión (no se puede

decir "disfrazados", ya que, prácticamente, iban *in naturalibus).* Eran veteranos de los viajes de ultramar y buenos conocedores de los usos y costumbres de los naturales del Brasil. El éxito fue asombroso. El solo nombre de tupinambás, de sonoras y rápidas sílabas, había despertado de antemano una inmensa curiosidad en la corte y entre la gente culta, a tal punto que luego entró (aunque con un sentido trastrocado) en la literatura.

El grabado más sugestivo de la citada descripción muestra, con sus características chozas y empalizadas, el campamento que se levantó en los enarbolados márgenes del Sena. Allí, con mucho realismo, se representaron ante los monarcas y sus séquitos escenas de la vida diaria de los tupinambás, *como en los bellos parajes bañados por el Capibaribe y el Paraguassú.* Se los vio gozando como en vida normal en sus hamacas, recogiendo frutas, cazando pájaros; hubo bailes, tiernos idilios, juegos inocentes; hubo simulacros de combates, con arcos, flechas y macanas; incendios de chozas, captura de prisioneros; y (hábil toquecito de propaganda de los señores armadores de Dieppe y Honfleur) se vio cómo se cortaba y transportaba a las canoas el codiciado "palo brasil". A pesar del frío reinante (ya estaba bien entrado el otoño), tanto los normandos como los tupinambás, todos en traje de Adán, se desempeñaron con suma soltura y de espectáculo, lejos de ofender la vista de las nobles damas de la corte, de los prelados y embajadores, los dejó encantados.

Tan entusiasmados, en efecto, que, en agosto de 1563, se organizó el mismo lugar otra fiesta parecida con motivo de proclamarse, a los 13 años cumplidos, la mayoría de edad del rey Carlos IX, hijo de Enrique II. El famoso Montaigne relata en sus *Ensayos* (publicados en 1580) que, en aquella oportunidad, conversó, por medio de un intérprete, con tres caciques "brasileños": éstos habían sido presentados al real adolescente y se les había hecho visitar la ciudad de Rouen, que ya se enorgullecía con estupendos monumentos, como la Catedral y el Palacio de Justicia. A los "brasileños" se les preguntó entonces qué era lo que más les había llamado la atención en el modo de vivir de los franceses, a lo cual, entre otras cosas,

contestaron manifestándose extrañados de que tantos hombres de edad, sanos, barbudos, fuertes y bien armados, como los que rodeaban al rey, se conformasen con obedecer a un niño y que no se eligiese más bien a uno de ellos para ejercer el mando... También se asombraban de que hubiese en la ciudad tantos personajes acaudalados y hartados de comida, viviendo con toda clase de comodidades, mientras otros ("sus mitades", según decían, queriendo significar "sus semejantes") iban mendigando, descarnados y míseros; y se sorprendían de que esos necesitados aceptasen en silencio tanta injusticia, que no asaltasen a los ricos o prendiesen fuego a sus casas. Finalmente, habiéndole preguntado Montaigne a uno de los caciques qué provecho sacaba de su autoridad, respondió: *marchar el primero en la guerra...*

En resumidas cuentas, resulta que Normandía, no contenta con brindarnos en el siglo xvi la primera representación plástica y la primera información gráfica de los tupinambás, al parecer nos ofrece también el primer auténtico reportaje que se les haya hecho. Y eso, cuando aún no existían diarios, ni siquiera gacetas periódicas.

PAUL DONY

Fig. 1. Bas-relief de Saint-Jacques, Dieppe; en L. Vitet, "Histoire des anciennes Villes de France", 1843.

Fig. 2. "Figure des Brisilians"; en Robert Le Hoy, "Robert et Iean du Gord", Rouen, 1551.

RELACIONES DOCUMENTALES

DOCUMENTOS EN TORNO A PEREZ HOLGUIN

I

Durante el siglo pasado, cuando con trabajos de diversa índole y no específica finalidad artística, se inicia el estudio de nuestro arte en su pasado histórico, es ya conocido el nombre del *maestro Melchor Pérez Holguín, artista potosino de fines del siglo XVII*[1], y cuando se habla de las bellas artes, naturalmente que con él se encabeza la nómina de pintores virreinales, tal como lo hizo Monseñor Taborga[2]. Pero tuvo que esperarse hasta 1930 la aparición del primer estudio, que, con título de *Un pintor de la época colonial: Melchor Pérez Holguín,* publicó en Potosí nuestro historiador Luis Subieta Sagárnaga[3]**.** Por su parte, el pintor contemporáneo Cecilio Guzmán de Rojas valoró su arte, propagando sus méritos. Con el tiempo llegó a formarse toda una literatura periodística sobre el personaje, de la que, sin embargo, no es mucho lo que puede utilizarse para su verdadera historia[4].

El tiempo y las circunstancias reservaban a los esposos Mesa la preparación de

---

[1] MODESTO OMISTE, *Crónicas Potosinas,* tomo III, pág. 369, Potosí, 1893.

[2] *Estudios Históricos de Monseñor Miguel de los Santos Taborga. Capítulos de la Historia de Bolivia. Compilados y ordenados de sus papeles inéditos* y *precedidos de un prólogo por Luis Paz,* pág. 23, Sucre, 1908.

[3] LUIS SUBIETA SAGÁRNAGA, *Un pintor de la época colonial: Melchor Pérez Holguín,*8 págs., Potosí, 1930.

[4] Entre los trabajos más conocidos pueden citarse: LUIS V. ZAVALA, *Pérez de Holguín* y *G. de Rojas, dos maestros poetas de la pintura, en* La Razón, La Paz, 9 de noviembre de 1940, pág. 11; Antonio Berni, *El pintor colonial Melchor Pérez de Holguín* y *su realismo dramático, en* La Prensa, sección segunda, Buenos Aires, 15 de febrero de 1942; GUSTAVO ADOLFO OTERO, *Pérez Holguín, el Greco Altoperuano,* en La Razón, La Paz, 2 de abril de 1942, sección segunda; CARLOS ARAMAYO ALZÉRRECA, *Melchor Pérez de Holguín, el pintor altoperuano de la época colonial, en* La Prensa, sección segunda, Buenos Aires, 23 de enero de 1944; anónimo, *Don Melchor Pérez Holguín, gran pintor potosino,* en la revista del Lloyd Aéreo Boliviano, Cielos de Bolivia, n° 17, noviembre de 1946; VICENTE TERÁN ERGUICIA, *La dantesca imaginación de Don M. Pérez de Holguín,* en El Diario, La Paz, 12 de julio de 1955; JOSÉ DE MESA Y TERESA GISBERT, *Lo que sabemos sobre Melchor Pérez Holguín,* en El Diario, La Paz. 12 de agosto de 1955. Aparte de estos artículos, en libros de cultura general aparecen capítulos íntegros dedicados a Holguín, tales como en: GUSTAVO ADOLFO OTERO, *La Vida Social del Coloniaje,* págs. 369-387, La Paz, 1942; W. JAIME MOLINS, *La Ciudad Única,* págs. 205-218, Potosí, 1961. Asimismo, en enciclopedias biográficas: RUBÉN VARGAS UGARTE, *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América Meridional,* Lima, 1947, pág. 231, y su *Apéndice* a la obra, año 1955, pág. 46.

los trabajos más completos, que culminaron con un libro donde se estudia exaustivamente la obra del artista. Es toda una historia de la pintura virreinal en Bolivia, en la que surgen maestros anteriores, contemporáneos y posteriores a Holguín[5]. Al presente el pintor de Potosí es ampliamente admirado; más de ochenta cuadros auténticos dispersos en Bolivia certifican su valor y destacados historiadores del arte hispanoamericano así lo confirman, con juicios definitivos, como Martín S. Soria, que dice: *Holguín se puede colocar a la cabeza de todos los pintores coloniales sudamericanos por su invención, personalidad, temperamento, expresión y dibujo preciso*[6].

El hallazgo en el Archivo Catedralicio de partidas parroquiales referentes a Holguín y su familia, correspondió al investigador Adolfo de Morales. La principal, entre todas, es la matrimonial, fechada el 25 de marzo de 1695, en la que consta que *Melchor Pérez Holguín, soltero, natural de la villa de Cochabamba, hijo legítimo de Diego Pérez Holguín y de Doña Esperanza Flores,* contrajo matrimonio con la potosina Micaela del Castillo. Las otras son las de bautismo de sus hijos Pedro en 1693, y de Martín en 1695, matrimonio de Ventura (otro hijo suyo) en 1714, y defunción de su esposa Micaela el mismo año[7].

Después de otra revisión que hicimos en el mismo Archivo, dimos con nuevas partidas de otros tres de sus hijos: Lorenzo, de un día, bautizado el 10 de julio de 1688; Nicolás Antonio, de un año y cuatro meses, bautizado el 6 de enero de 1726, y matrimonio de María en 1741. Asimismo, la presencia de Holguín como testigo de dos matrimonios celebrados el 25 de octubre de 1711 y el 7 de diciembre de 1712, respectivamente. Con lo que queda ampliado el período de sus actuaciones en la

---

[5] JOSÉ DE MESA Y TERESA GISBERT, *Un pintor colonial boliviano: Melchor Pérez Holguín,* en la revista Arte en América y Filipinas, cuaderno 4, tomo u, Sevilla, 1952, págs. 149-216. Y el libro *Holguín y la pintura altoperuana del virreinato,* La Paz, 1956, 321 págs., incluyendo las 102 de láminas.

[6] Citado por Mesa y Gisbert *en Melchor Pérez Holguín,* Publicaciones de la Dirección Nacional de Informaciones, cuaderno 1, La Paz, 1961; MARTÍN S. SORIA, *El hermano Bernardo Bitti, S. J., pintor,* en Revista de Arte y Letras, Khana, n^{OS}. 33 y 34, La Paz, 1959, pág. 20. En cuanto a las pinturas de Holguín, tanto por la cantidad como calidad, los principales repositorios bolivianos en orden de importancia son: Museo de la Casa de Moneda, organizado por don Armando Alba; Iglesias y Conventos de Potosí; Pinacoteca Nacional en La Paz; Templo de La Merced, en Sucre, y Museo Charcas, en la misma ciudad.

[7] ADOLFO MORALES, *Melchor Pérez Holguín. Primera noticia cierta sobre el hombre,* en La Razón, La Paz, 9 de mayo de 1948, pág. 3. El artículo incluye las partidas siguientes: a) Bautismo de Pedro, hijo de Holguín, 27-IX-1693; b) Matrimonio de Holguín con Micaela del Castillo, 25-11-1695; c) Bautismo de Martín, hijo de este matrimonio, 9-XI-1695; d) Matrimonio de Ventura, hijo de este matrimonio, 24-VII-1714, y e) Entierro de Micaela del Castillo, 14-XII-1714.

parroquia de la matriz potosina[8].

La descendencia de Holguín, que por lo visto no era reducida, podría prolongarse aún más, con Juana Pérez Holguín, cofrade de la Virgen del Rosario que paga sus cuotas hasta 1794 y que, indudablemente, viene de la misma rama familiar[9]. Por otra parte, aunque Melchor no haya llegado a nacer en la Villa Imperial, lo cierto es que su apellido tiene ascendencia potosina que se remonta hasta el siglo XVI, con la aparición de Juan Pérez Holguín, vecino de Potosí, en 1572[10], para continuar con otros nombres en la centuria siguiente, como aquel de Ana Pérez Holguín, activa entre los años 1627 y 1635[11].

II

Conocidos los antecedentes familiares de Holguín, era necesario buscar documentos sobre su actividad artística, y es así como en nuestros trabajos de investigación, en los archivos potosinos, hallamos uno en el Histórico que funciona junto al Museo, en la Casa de Moneda.

El documento es un contrato de aprendizaje fechado el 2 de julio de 1678, mediante el cual Agustín José de Soto entrega a su cuñado José Gutiérrez, de 19 años de edad, al maestro pintor Melchor Pérez Holguín, en calidad de aprendiz por el tiempo de un año, para que, enseñándole el oficio de pintor, lo saque oficial, de manera que pueda trabajar solo, después del tiempo fijado. Por el trabajo y ocupación que tuviere el maestro en la enseñanza, Soto se obligaba a pagarle 50 pesos corrientes al finalizar el dicho año o como se lo fuere pidiendo, y además de darle un vestido completo y también la comida durante ese tiempo. Igualmente se comprometía a poner todo el material para las pinturas con la condición de que todas ellas o su producto de las ventas, iba a ser para Soto y Gutiérrez. El aprendiz asistiría a trabajar con el maestro sin falta alguna, comprometiéndose su cuñado a

[8] Las partidas inéditas del mismo archivo de la Catedral potosina son las siguientes:
[9] Archivo Histórico de Potosí, Sección Iglesias y Conventos, n° 5, f. 127.
[10] Archivo Histórico de Potosí, Sección Escrituras Notariales, n° 4, f. 3.
[11] Ídem, nºs. 68, f. 4019, y 89, f. 2159.

que así ocurra. Holguín, por su parte, se obligó a no despedir a Gutiérrez durante el año. Para asegurar el concierto se impusieron las partes una multa de 100 pesos aplicados a la Cofradía de Animas establecida en la Matriz, para quien no cumpliese[12].

La lectura del documento se presta a algunas consideraciones: en primer lugar la referente a la firma, que tuvo que estamparla un testigo a ruego de Holguín, que declaró no saber firmar. Sin embargo, muchos de sus cuadros se hallan firmados y algunos llevan leyendas. Por lo que es lógico deducir que, si cuando joven no sabía escribir, como muchos de sus colegas, aprendió luego a hacerlo.

Sobre la fecha del contrato (1678) conviene recordar que resulta muy anterior a) 10-VII-1688, bautismo de Lorenzo, de un día, hijo natural de Holguín y Micaela del Castillo, Libro de Bautismos, n° 10, f. 78 v.; b) 25-X-1711, Holguín testifica un matrimonio, Libro de Matrimonios, n° 3, f. 79; c) 7-XII-1712, Holguín hace de testigo de otro matrimonio, Libro de Matrimonios, n° 3, f. 84; d) 6-1-1726, bautismo de Nicolás Antonio, de un año y cuatro meses, hijo natural de Holguín y Juana Fuelles, Libro de Bautismos, n° 16, f. 81 v.; e) 5-111-1741, matrimonio de María Pérez del Castillo, hija de Holguín y Micaela del Castillo, Libro de Matrimonios, n° 4, f. 123 v. a las conocidas hasta hoy; en efecto, su primer cuadro descubierto que lleva firma, está fechado en 1687[13], esto es, nueve años después. Así su labor documentada sumaría ahora 46 años, desde el contrato hasta las pinturas de los Evangelistas, del Museo de la Moneda, firmadas en Potosí, en 1724, y que son las últimas conocidas del maestro.

Cuando un maestro contrata aprendices, es obligación suya el proveerles alimento, vestido, etc.; pero aquí el contratado es el maestro y le toca recibir de los familiares del aprendiz. De todas maneras, se evidencia que Holguín por esos años contaba con una economía muy reducida. Por lo demás, era justo que si las pinturas hechas o su producto iba a quedar para la familia del aprendiz, a ésta correspondiera poner todo el material empleado.

---

[12] Ver texto documental.
[13] MESA y GISBERT, *Holguín...,* págs. 61 y 86.

Finalmente, sobre la siempre interesante cuestión de los seguidores del maestro, hoy se documenta a un auténtico discípulo personal: José Gutiérrez, nombre nuevo, a quien Holguín debía hacerle oficial pintor en el tiempo de un año.

Ahora, documentada su labor pictórica a partir de 1678, se confirmarían los cálculos hechos en base a su autorretrato, que aparece en un extenso lienzo conmemorativo de la entrada del Virrey Morcillo en la Villa Imperial, hoy en el Museo de América, en Madrid. Está fechado en Potosí, en 1716, donde el maestro se retrata con apariencia física de haber pasado la cincuentena, por lo que se calcula en 1660 el año de su nacimiento[14]. El contrato de enseñanza nos lo presenta ya como maestro, y si le damos edad de 18 años para entonces (edad que, comparada con casos similares, no es nada excepcional), llegamos precisamente al año calculado; pero podría quizá retrocederse un poco más, algunos años antes del 60, difícilmente calcular con posterioridad a ese año. En conclusión, aceptando el año 1660 como su probable nacimiento y el 1728 como su posible muerte[15], la duración de su vida se acerca a la del septuagenario. Nuevos hallazgos darán la palabra definitiva, pero, seguramente, de no confirmarse con exactitud lo anotado, la diferencia será mínima en uno y otro caso.

III

La Villa Imperial de Potosí, la ciudad de mayor importancia económica y la más populosa de América en la época virreinal, fue el centro artístico indiscutible de la Audiencia de Charcas, y junto a México, Quito y Cuzco uno de los lugares de fama continental. Los estudios críticos de su acervo (tan deplorablemente saqueado) y, últimamente, los trabajos de investigación documental, que vienen descubriendo numerosos maestros coloniales con sendos contratos de trabajos en arquitectura, escultura, pintura, orfebrería, etc., han demostrado la fecundidad de esta ciudad taller artístico y su consiguiente trascendencia en el arte hispanoamericano.

---

[14] Ídem, pág. 61.
[15] LUIS SUBIETA SAGÁRNAGA, *Un pintor...*, pág. 8.

Como no podía ser de otra manera para el maestro Holguín, oriundo de Charcas, mal llamada Alto Perú, el medio que debía llevarle a la fama y que a él, por su parte, había de darle gloria, era Potosí; no el Potosí de la leyenda romántica, sino el de la plata, el trabajo y el arte. Debió aparecer en la villa cuando sólo era un niño o adolescente; joven, muy joven, ya es contratado en calidad de maestro, todavía pobre y analfabeto. Trabaja toda su vida allí (pues no se ha encontrado un solo lienzo firmado en otro lugar), quedándose en la ciudad hasta sus días finales.

¿Se hizo famoso "post mortem", sólo en el tiempo republicano o ya lo era en la época virreinal? Fue la pregunta que nos formulamos al comenzar nuestra investigación holguineana, y con suerte hallamos la respuesta. El personaje saboreó en vida los frutos del éxito y dejó a la posteridad su recuerdo admirado por otros pintores potosinos y extranjeros.

Así lo demostramos *en parte,* al publicar el inventario de las pinturas de la iglesia jesuítica de Potosí, levantado por orden del Juez de Temporalidades, después de la expulsión. Practicaron el reconocimiento Manuel de Córdova y Carlos Fanola, como *personas aptas,* el 19 de abril de 1769. Inventariaron indicando temas, dimensiones, procedencia y autores; pero de éstos sólo mencionaron a un *coadjutor europeo* y a un *italiano secular,* cuyos nombres no recordaban, nombrando concretamente a Melchor Pérez Holguín, como autor de los siguientes lienzos: La Sagrada Familia, Celos de San José, La Flagelación, La Crucifixión (todos de tres varas de largo por dos y media de ancho); El Angel de la Guarda, San Miguel (cada uno de dos varas de largo y una de ancho); La Crucifixión del Señor, que ocupaba toda la testera del coro, y otros apaisados, de la Pasión, en el mismo lugar[16]. Destruido el templo hace un siglo, sus bienes fueron repartidos entre las demás iglesias locales, las pinturas están perdidas, a excepción de aquella Crucifixión del Señor, que colgaba en el coro y que hoy se encuentra en la sacristía de San Francisco, firmada y fechada en 1722. El total de las pinturas inventariadas fue de 272, y en lista tan larga de anónimos, el hecho de que sólo sea citado Holguín,

[16] MARIO CHACÓN TORRES, *Documentos sobre arte colonial en Potosí,* Publicaciones del Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Potosina, Potosí, 1959, págs. 19 y sigs.

demuestra cuán bien conocido fue en su tiempo y posteriormente[17].

Este documento del siglo XVIII, no es el único; en propiedad particular se conservan otros del siglo XIX, ya en las postrimerías de la época colonial. Esta vez se trata de los recibos de alcabala que pagaron los sucesores del cura Juan Tovar Aguirre, en 1822, a la Aduana Nacional, por varios bienes muebles e inmuebles, señalándose entre los primeros los siguientes: *cuadros religiosos pintados por Pérez Holguín... Señor de la Sentencia, Señor de la Caída a la Campana, Virgen del Carmen, Virgen del Pilar, Virgen de la Purísima, Virgen de Guadalupe, San Agustín Papa de Roma, San Antonio, San Silvestre, Santo Alcántara, Virgen María*[18]. Los mencionados lienzos no se han perdido, pero se encuentran sometidos a disputa judicial entre el propietario y los tenedores actuales.

Indudablemente aún más importante resulta el nuevo documento recién encontrado. Es nada menos que el certificado de autenticación de cuadros dado en Potosí por un pintor italiano, el 27 de noviembre de 1819. En efecto. Rosmini Camponovo, que firma como *pintor académico,* certifica la autenticidad de los cuadros mencionados anteriormente como obra de Melchor Pérez Holguín, *pintor eminente "Brocha de Oro" que así lo lloraban,* y era admirado por los pintores del reino y de otras partes, según las palabras del italiano[19].

Interesa sobremanera conocer el concepto de este pintor profesional y europeo que estuvo en Potosí y pudo apreciar las obras del célebre potosino, recogiendo el recuerdo todavía vivo de un colega suyo, tan lejano en tiempo y distancia. Ya en la época republicana, corresponderá a otros pintores bolivianos, como Juan de la Cruz Tapia, el mantener la tradición holguineana en nuestra pintura religiosa del siglo pasado[20].

---

[17] Del pintor Manuel de Córdova encontramos firmado en 1758 un San Juan de Dios entre enfermos, que, procedente del hospital de los padres juandedianos, actualmente se halla en la Sala de Maternidad del hospital Daniel Bracamonte, en Potosí.

[18] Copia legalizada del expediente del juicio seguido por Mariano Z. Bellido a Wilson Duchen de Córdova. En poder del demandante, junto con los comprobantes coloniales. A don Guillermo Ovando-Sanz debemos la primera noticia de estos papeles.

[19] Este último documento también es propiedad de don Mariano Z. Bellido y ha sido encontrado por él últimamente. Le expresamos nuestro agradecimiento por habérnoslo enseñado.

[20] MARIO CHACÓN TORRES, *Notas sobre arte republicano en Potosí,* Publicaciones del Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Potosina, Potosí, 1960, pág. 12.

Por nuestra *parte,* aquí finalizamos esta nueva página en homenaje al maestro *Brocha de Oro,* que hizo arte espléndido en Potosí, la ciudad del *Cerro de Plata.*

MARIO CHACÓN TORRES

TEXTO DOCUMENTAL

En la Villa Imperial de Potosí del Perú a dos dias del mes de julio de 1678 años ante mi el presente escribano público y testigos susoescritos parecieron Agustín José de Soto como cuñado de José Gutierrez de edad de 19 años poco más o menos de la una parte, y *de la otra Melchor Pérez Holguín, maestro pintor,* a *los cuales doy fe que conozco* y *ambos de un acuerdo* y *conformidad* y *por lo que a cada uno toca otorgan por la presente que están convenidos y concertados en esta manera, que el dicho Melchor Pérez Holguín ha de ser obligado y se obliga de enseñar y que enseñará al dicho José Gutierrez el dicho oficio de pintor en todo lo a el tocante* y *concerniente con todo cuidado sin encubrirle ni ocultarle cosa alguna, dentro de un año contado desde hoy día de la fecha de esta escritura y sacarlo oficial dentro del dicho tiempo de manera que por si solo pueda trabajar por oficial en el dicho oficio de pintor, y el dicho José Gutierrez ha de acudir y asistir a trabajar en el dicho oficio y hacer todas las obras de pintura que le diere y mandare el dicho Melchor Pérez Holguín según y en la forma que se las enseñare sin escasa alguna y ayudándole a trabajar en ellas el dicho José Gutierrez, y el dicho Agustín José de Soto se obliga de dar y poner los colores, aceite y todo lo demás que fuere necesario para las dichas obras y así mismo se obliga a que el dicho José Gutierrez su cuñado acudirá y asistirá a trabajar con el dicho Melchor Pérez Holguín, en el dicho oficio de pintor durante el dicho año sin hacer falta ni ausencia y si la hiciere el dicho Agustín José de Soto se obliga de buscarlo y traerlo a su costa de la parte y lugar donde estuviere y entregarlo al dicho Melchor Pérez Holguín, para que cumpla con este concierto, y por la ocupación y trabajo que el dicho Melchor Pérez Holguín ha de tener en enseñar el dicho oficio de pintor al dicho José Gutierrez, el dicho Agustín José de Soto se obliga de darle y pagarle al dicho Melchor Pérez Holguín, o a quien su poder y causa hubiere cincuenta pesos corrientes de a ocho reales al fin del dicho año o como se los fuere pidiendo llanamente y sin pleito alguno con las costas de la cobranza y así mismo se obliga de darle un vestido entero de paño de Quito, capa ungarina con dos calzones y un sombrero y dos camisas de lienzo de tocuyo* y *las medias* y *zapatos que rompiere* y *hubiere menester y así mismo se obliga de darle de comer durante el dicho tiempo de un*

año, con declaración y *condición que todas las obras de pintura que se hicieren y lo que se debiere pagar de ellas ha de ser toda para el dicho Agustín José de Soto y para el dicho José Gutierrez su cuñado, sin que por esta razón el dicho Melchor Pérez Holguín haya de llevar ni lleve cosa alguna por cuanto el dicho Agustín José de Soto está obligado a darle y pagarle al dicho Melchor Pérez Holguín en el dicho año los dichos 50 pesos corrientes y el dicho vestido de paño de Quito y todo lo demás sosoreferido y ha dar y poner a su costa los colores y todo lo demás necesario para las dichas obras y el dicho Melchor Pérez Holguín tan solamente ha de poner el trabajo que ha de tener de enseñar el dicho oficio de pintor al dicho José Gutierrez y ayudarle a trabajar y hacer las dichas obras, y ser así trato y concierto mediante el cual tuvo efecto el otorgarse esta escritura, y el dicho Melchor Pérez Holguín por lo que le toca viene y consiente en ello y se obliga de cumplir de su parte con lo que está obligado y a no despedir al dicho José Gutierrez durante el dicho año de este concierto, y ambas partes cada uno por lo que le toca como dicho es de guardar, cumplir* y *a ver por firme esta escritura como en ella se contiene y de no salirse fuera de este concierto y el que así no lo hiciere* y *cumpliere* y *se saliere fuera y recurra en pena de*
cien pesos corrientes de a ocho reales aplicados para la Cofradía de Animas del Purgatorio, fundada en la iglesia mayor de esta Villa... y lo firmó el que supo y por el dicho Melchor Pérez Holguín que dijo no saber, lo firmó un testigo, siendo testigos Alonso Gomez Caro y José López de Zúñiga.

Una rúbrica a ruego de Melchor Pérez Holguín.

Documento del Archivo Histórico de Potosí que funciona en la Casa de Moneda. Sección Escrituras Notariales, nº. 130, f. 366-67 v.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

GUILLERMO FURLONG S. J., *Misiones y sus pueblos de guaraníes,* Buenos Aires, 1962, edición patrocinada por el gobierno de la provincia de Misiones. 792 pp., con numerosas ilustraciones, 4 láminas en color y mapas, in-4°.

Fruto de cuarenta y siete años de trabajo es este libro extraordinario, en el que el célebre investigador jesuita supera cuanto se había publicado hasta la fecha sobre tan apasionante tema. Sólo se le puede parangonar con el ya clásico libro del P. Pablo Hernández, aunque este último, por datar del año 1913, ha sido lógicamente rectificado en muchos aspectos.

Los títulos de las nueve secciones en que se agrupan los sesenta y ocho capítulos de la obra dan idea somera de la amplitud de los temas. Son ellos: Antecedentes de las Reducciones; Establecimiento de las Reducciones; Disposición externa de los pueblos; Organización interna de los pueblos; Los misioneros de Guaraníes; Situación jurídica de las Reducciones; La economía misionera; La educación misionera: artes y ciencias; Sucesos de repercusión externa.

Con lenguaje sencillo y claro, a través de una copiosísima documentación irrefutable, va destruyendo el Padre Furlong la "leyenda negra" de las misiones, a cuya divulgación tanto contribuyera en lejana época Leopoldo Lugones en su *Imperio Jesuítico.* Bien es verdad que el propio poeta cordobés lamentó en los últimos años de su vida haber colaborado en la difusión de tan equivocado juicio sobre una de las obras civilizadoras más extraordinarias de América, pero de todos modos era necesario y conveniente que se pusiese fin a las patrañas hábilmente utilizadas por elementos disolventes.

De especial interés para nosotros es la sección dedicada a las artes misioneras, en la que reúne prácticamente todo lo publicado hasta hoy. Se esclarece el nombre de

autores de algunas de las misiones y se rectifican otras atribuciones a la luz de nuevos documentos. Una abundantísima serie de ilustraciones, debidas en su mayor parte a Hernán Busaniche y Vicente Nadal Mora, complementa los diez capítulos dedicados a las artes y las ciencias.

Particularmente importante es la recopilación gráfica sobre esculturas y pinturas misioneras, hoy dispersas en colecciones y museos de la Argentina, Paraguay y Brasil.

El Padre Furlong da a conocer muchos nombres de artistas y artesanos, si bien no emite mayores juicios crítico-artísticos; es ésta una tarea que algún día habrá que realizar a fondo para poder valorar en su exacta medida la producción artística misionera e incluso para precisar ciertas atribuciones falsamente divulgadas, como el conocido caso de la lámina de Tomás Tilcara, cuyo nombre está indicando una procedencia norteña y no guaranítica.

Sólo es de lamentar que, probablemente por la premura en la impresión, y tal como sucedió anteriormente al P. Furlong en sus *Arquitectos argentinos durante la dominación hispánica,* muchas de las llamadas del texto no coinciden con las notas, agrupadas en capítulo especial.

La bibliografía, que consta de 84.2 títulos, da idea de la enormidad de material consultado y de la inmensa labor llevada a cabo por el Padre Furlong para poder dar cima a esta obra monumental.

MARIO J. BUSCHIAZZO

JOSEPH ARMSTRONG BAIRD JR., *The Churches of Mexico. 1530-1810;* Photographs by Hugo Rudinger, University of California Press. Berkeley and Los Angeles, 1962.

Una valiosa aportación a los estudios de la arquitectura colonial hispanoamericana es la que ha hecho, en fecha reciente, el erudito profesor

norteamericano Joseph A. Baird Jr., quien anteriormente se ha dado a conocer con los interesantes estudios que ha dedicado tanto al arte mexicano como al español. El profesor Baird forma parte de ese selecto grupo de intelectuales estadounidenses que se han identificado plenamente con lo hispánico, y a ello han dedicado buena parte de sus tareas académicas. *The Churches of Mexico. 1530-1810* tuvo su origen, en cierta forma, gracias a las magníficas fotografías que, a través de diversas visitas al país, tomó Hugo Rudinger, con esa cariñosa paciencia que sólo da la amable dedicación.

En este libro se propuso Joseph A, Baird Jr. mostrarnos los valores estéticos y los caracteres sobresalientes de las construcciones que, a través de tres siglos, se levantaron en México. Para ello aprovechó la selección de ciento sesenta y tres fotografías de Rudinger, las cuales ordenó con sentido cronológico, en tanto que el texto que sirve de guía para las mismas, está ordenado alfabéticamente; el texto ofrece las principales noticias históricas que se conocen sobre los monumentos presentados. Esta parte del libro, de sí ya utilísima, nos entrega los indudables conocimientos que sobre el tema posee Baird. Pero quizá la parte más importante de su libro, como obra de creación enteramente personal, sea la correspondiente a la introducción y los tres capítulos que le siguen, pues en ellos hace valiosas y sugerentes observaciones respecto al tema de que se ocupa.

Así, por ejemplo, en la Introducción, se pronuncia en contra de quienes sostenemos la presencia espiritual del indio dentro del arte colonial a lo largo de tres siglos; para él, las supervivencias indígenas no llegaron más allá de 1530. A cambio de esto, Baird ve una feliz coincidencia de lo americano con lo europeo, en la tendencia a unir la arquitectura con la escultura; en seguida asienta que la técnica del trabajo, relacionada con la anterior consideración, produjo obras de un carácter local, que no así indígenas. La argumentación que más adelante expone contra el término "colonial", si bien está un tanto extremada, es justa, puesto que se puede aceptar que aquí, desde muy temprana fecha, surgió una conciencia propia tanto en lo artístico como en lo político.

Otra observación importante es la que hace Joseph A. Baird Jr. respecto a la indiferencia que, en la Nueva España, hubo en relación con la planeación del barroco europeo de mediados del siglo XVII, pues mientras éste procuró la integración del interior con el exterior, de las masas arquitectónicas con las superficies y el espacio, en México la planeación sólo se concentró en ciertas partes del edificio: en las portadas y retablos; ya que, más que preocupación de espacios, aquí la había hacia las masas y la ornamentación, principalmente. En los viejos alarifes virreinales no existió el interés por la planeación total; no mostraron atención plena y consciente por la unidad visual o psicológica. Mucho de cierto hay en estas observaciones de Baird; sin embargo, somos de opinión que hubo algunas excepciones, valga el caso citar, tan sólo, la parroquia de Santa Prisca de Taxco.

La Introducción concluye con una división de la historia del arte virreinal mexicano, en períodos aproximados de cincuenta años: 1530-80, 1630-80 y 1730-80; aunque el autor reconoce los riesgos que hay en toda división cronológica, no obstante los acepta, pues no le falta razón para argumentar que, en estos tres períodos, la mayor parte de las iglesias y conventos fueron iniciados o concluidos.

El capítulo primero trata del "Trasfondo español", es decir, de las influencias que de las escuelas regionales de España recibió la arquitectura del virreinato. La escasa importancia que en España han dado los historiadores del arte al estilo manierista, ha tenido sus consecuencias en México; Baird afirma que si bien no debe abusarse de las aplicaciones de este estilo, sí, es conveniente tomarle en cuenta. Para él, el término churriguera sólo tiene sentido en México si se le da la connotación de "churrigueresco-mexicano". No acepta el término "ultra-barroco" que algunos tratadistas mexicanos emplean, pues, aparte de ser inadecuado, dice que no hace justicia a la arquitectura del siglo XVIII.

Sobre los diversos tipos de iglesias adoptados en el gran virreinato de la Nueva España, nos habla Baird en el segundo capítulo de *The Churches of Mexico*. En amplios términos, tanto sus clasificaciones como sus oportunas observaciones, son justas. *Far form being "colonial" many of the buildings reveal a quality that can equal most*

sustained accomplishments of Spain and Europe in the same period.

El mismo tono de meditación y análisis que Joseph A. Baird Jr. ha llevado, tanto en la Introducción como en los dos primeros capítulos, muestra en el tercero y último, que dedica a los "Estilos y modas del ornamento". Principia llamando la atención sobre la anarquía de los estilos y el vocabulario técnico que manejan los historiadores hispanoamericanos, los cuales aún no comprenden, dice, todas las implicaciones existentes entre el manierismo y el barroco. Absoluta razón tiene cuando dice que tanto en México como en España el término "estilo" no se aplica en gran plan a la arquitectura, sino a la ornamentación, a la moda. Opina Baird que la columna salomónica empleada en el barroco mexicano entre 1680 y 1730, es diferente tanto a las de Bernini como a las de José de Churriguera; él cree que la columna salomónica se importó del arte granadino. Una audaz definición establece cuando afirma que el empleo profuso de la pilastra estípite vino a ser un verdadero orden neo-manierista. Nuevamente aclara que al barroco que utilizó el estípite es más propio llamarle "churrigueresco-mexicano", que no así churrigueresco a secas, puesto que José de Churriguera utilizó con preferencia la columna salomónica. Respecto al neo-clásico en el arte novoespañol, dice, finalmente, que este estilo apareció cuarenta años después de haber surgido en Francia e Inglaterra, con las obras del mexicano José Damián Ortiz de Castro, antecesor de Tolsá y Tresguerras.

Antes de penetrar al catálogo descriptivo de los monumentos que estudia Baird, conforme a las fotografías de Rudinger, se nos ofrece una serie de láminas dibujadas sobre diversos aspectos de las iglesias mexicanas, que mucho ayudan en el estudio de las mismas, así como el glosario de voces técnicas que viene a continuación.

Como se advirtió al principio de esta reseña bibliográfica, *The Churches of México. 1530-1810,* es una magnífica contribución al estudio del arte hispanoamericano.

XAVIER MOYSSÈN

CARLOS MANUEL MÖLLER, *Páginas Coloniales,* edición de la Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial, Caracas, 1962. 284 pp. de texto 234 ill. intercaladas y a plana entera 3 láminas en color, in-8° carré.

La Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial ha querido testimoniar su afecto al más ferviente defensor del patrimonio artístico venezolano, reuniendo en lujoso volumen todos los escritos dispersos en diarios y revistas debidos al fundador del Museo de Arte Colonial de Caracas.

Aquellos que, a lo largo de muchos años, hayan seguido la obra de Carlos Manuel Miller saben de la valentía y el empeño doloroso que puso infructuosamente por salvar los últimos restos de un pasado artístico valiosísimo. Caracas sufrió en los últimos años el mismo proceso desvastador por el cual pasó la Argentina a fines del siglo pasado y en las dos primeras décadas del actual. La demolición de la casa de Miranda o la del Colegio Chávez, en Caracas, tienen su paralelo y equivalente en la mutilación de nuestro Cabildo o la destrucción de la Casa Histórica de Tucumán. La batalla que libró Miller, escribiendo artículos, interesando a las autoridades, iniciando movimientos de opinión pública, fue inútil; frente a la incomprensión y a los intereses creados nada pudo su espíritu culto y sensible, que desde entonces se retrajo dolorosamente, dedicándose a salvar los restos del desastre en el Museo de la Quinta de Anauco creado por él.

De esos largos años de luchar por encender el amor y despertar el conocimiento del arte colonial datan los treinta y siete artículos que, reunidos en volumen, forman el libro que comentamos. Sus títulos varían desde la artesanía mudéjar hasta el pintor Gil de Castro, o de San Francisco, de Caracas, a las viejas boticas y el arte de curar. Pero en esta aparente desconexión hay un *leitmotiv,* una vertebración que da unidad al conjunto, y es el acendrado amor a un pasado que desaparece, la valoración de expresiones estéticas no siempre debidamente apreciadas, la intención de no dejar morir del todo un patrimonio que arranca de los albores de nuestra vida hispano-criolla.

Una abundante serie de ilustraciones, algunas reproducciones de antiguos grabados, y hasta algún plano, complementan el valor de este libro magníficamente impreso. En esta recopilación Miller ha agregado la bibliografía y las fuentes consultadas para la redacción de cada artículo, lo que, por razones obvias, no se hizo cuando los trabajos originales aparecieron en periódicos y revistas. Tres láminas en color realzan la impecable presentación de este excelente libro.

MARIO J. BUSCHIAZZO

INDICE

Bonifacio del Carril:

El camilucho 6

José de Mesa y Teresa Gisbert:

El edificio circular de Capuchinas, en Antigua, Guatemala.....10

Héctor H. Schenone:

Una pintura en Lima, atribuida a Pérez de Alesio.....29

Emilio Harth-terré:

Hospitales mayores, en Lima, en el primer siglo de su fundación.....38

Santiago Sebastián:

Arquitectura del siglo XVIII en Popayán.....53

Alberto S. J. de Paula:

Templos rioplatenses no católicos.....80

Alfredo G. Villegas:

El Cabildo Antiguo de Montevideo.....104

Heinrich Berlin:

Obras del pintor mexicano José de Páez, en el Perú.....112

Alfredo Benavides Rodríguez:

A bordo del Aka-Pinto 120

Paul Dony:

Brasil y Normandía en el siglo XVI 124

Relaciones documentales.....132

Notas bibliográficas.....142

INDICES
DEL VOLUMEN IV

Nos. 13, 14, 15 y *16*

BUENOS AIRES

1 9 6 3

INDICE ALFABETICO DE AUTORES

ARTÍCULOS

Bagliano, María Teresa:

Dos planos de San Fernando *14* 110

Benavides Rodríguez, Alfredo:

A bordo del Aka-Pinto *16* 96

Berlin, Heinrich:

Dos estudios mexicanos *15* 109

Obras del pintor mexicano José de Páez en el Perú.....*16* 90

Boulton, Alfredo:

Estudio preliminar sobre pintura en Venezuela

en los siglos XVII y XVIII *14* 73

Buschiazzo, Mario J.:

La construcción del Colegio e Iglesia de San Ignacio

De Buenos Aires *13* 83

Carril, Bonifacio del:

El camilucho *16* 9

Castro Morales, Efraín:

Francisco Becerra, en el Valle de Puebla, México *13* 11

Chacón Torres, Mario:

Retablos y otras obras en las iglesias de Potosí *14* 78

Dony, Paul:

Las cruces múltiples yalaltecas *13* 97

Brasil y Normandía en el siglo XVI *16* *100*

Gasparini, Graziano:

Las fachadas de las casas coloniales venezolanas *15* 9

Harth-terré, Emilio:

Alonso Beltran arquitecto, y la Iglesia de Santiago Apóstol, en Lima *13* 63

La obra de Francisco Becerra en las Catedrales de Lima y Cuzco *14* 18

Hospitales Mayores en Lima, en el primer siglo de su fundación *16* 34

Marco Dorta, Enrique:

La Catedral de Puerto Rico: un plano de 1684 ..... *13* 27

Mariluz Urquijo, José M.:

Dos contratos de José de Boqui *15* 89

Mesa, José de, y Gisbert, Teresa:

El pintor Juan Bautista Daniel *13* 91

Otras obras de Juan Bautista Daniel en Bolivia *14* 97

La arquitectura "mestiza" en el Collao: la obra de Diego Choque y Malco Maita *15* 53

La capilla abierta de Copacabana *15* 103

El edificio circular de Capuchinas, en Antigua, Guatemala.....*16* 13

Moyssén, Xavier:

Un traslado de monjas *14* 9

Paula, Alberto S. J. de:

La Iglesia Catedral de Lomas de Zamora y la Iglesia Parroquial de Almirante Brown *14* 99

Templos rioplatenses no católicos (1ª parte) *15* 42

Templos rioplatenses no católicos (2ª parte) *16* 69

Paula, Alberto S. J. de, y Tait, Teófilo Víctor:

La Capilla de Ejercicios Espirituales del Colegio de Belén,

en Buenos Aires *13* 83

Pérez Martin, José:

El pintor Juan Cingolani *15* 93

Schenone, Héctor H.:

Escultura funeraria en el Perú *13* 35

Escultura española en el Perú, siglo XVI *14* 58

Acerca del hospital de Sucre, Bolivia *15* 125

Una pintura en Lima, atribuida a Pérez de Alesio *16* 28

Schenone, Héctor H., Mesa, Jasé de, y Gisbert, Teresa:

El plateresco en el Perú: la iglesia de Andahuaylas *15* 27

Sebastian, Santiago:

Influencia de modelos clásicos y de grabados en los grutescos de la arquitectura española del protorrenacimiento *15* 22

Arquitectura del siglo XVIII en Popayán *16* 48

Sosa Gallardo, Santiago A.:

Dos monumentos cordobeses: la ermita y la seudoermita *15* 36

Villegas, Alfredo G.:

El Cabildo Antiguo de Montevideo *16* 86

RELACIONES DOCUMENTALES

Inventarios de las misiones jesuíticas del Paraguay, Mojos y Chiquitos, recopilados por Francisco Javier Brabo *14* 112

Inventario del pueblo de San Ignacio Mirí *15* 130

Buschiazzo, Mario J.:

Un expediente arquitectónico sobre la iglesia de Pilar, Provincia de Buenos *13* 101

Chacón Torres, Mario:

Documentos en torno a Pérez Holguín *16* 105

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

Buschiazzo, Mario J.:

George Kubler-Martin Soria: Art and Architecture in Spain and Portugal and their dominions …….. *13* 113

Graziano Gasparini: Templos Coloniales de Venezuela.....*13* 115

Francisco de la Maza: La Ciudad de Cholula y sus iglesias..... *13* 117

Donald Robertson: Mexican Manuscript Painting ……...*13* 118

Graziano Gasparini: La arquitectura colonial de Coro *14* 120

Joaquín E. Weiss y Sánchez: La arquitectura cubana del siglo XIX *14* 122

James Lees-Milne: Baroque in Spain and Portugal *14* 123

Harold E. Wethey: Arquitectura Virreinal en Bolivia *15* 137

José de Mesa y Teresa Gisbert: Melchor Pérez de Holguín - Bernardo Bitti - Gregorio Gamarra; San Francisco de La Paz.....*15* 139

Graziano Gasparini: Templos coloniales del Estado Barinas.....*15* 141

Daniel Rubin de la Borbolla: Los tesoros artísticos del Perú.....*15* 142

Guillermo Furlong S. J.: Misiones y sus pueblos de guaraníes *16* 113

Carlos M. Moller: Páginas Coloniales *16* 116

Dony Paul:

Pál Kelemen: El Greco revisited: Can dia-Venice-Toledo……*15* 139

Morixe, Héctor:

Luigi Crema: L' Architettura Romana ……. .....……....*13* 119

Moyssen, Xavier:

Joseph Armstrong Baird Jr: The Churches of México, 1530-1810.....*16* 114

Schenone, Héctor:

Antonio Pérez Valiente de Moctezuma: Colección Muñiz Barreto, Platería Colonial *13* 116

José Gabriel Navarro: El arte de la Provincia de Quito.....*14* 124

ANALES, n° 16,
se terminó de imprimir
en los talleres gráficos de
Domingo E. Taladriz,
San Juan 3875, Buenos Aires,
el 18 de diciembre
de 1963.

PUBLICACIONES APARECIDAS

MARIO J. BUSCHIAZZO: *Bibliografía de Arte Colonial Argentino,* 1947.

Anales del Instituto de Arte Americano 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; n° 12, año 1959; n° 13, año 1960; n° 14, año 1961; n° 15, año 1962; n° 16, año 1963.

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.

RAÚL GONZÁLEZ CAPDEVILA: *Amancio Williams.* 1955.

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

JORGE O. GAZANEO y MABEL SCARONE: *Eduardo Catalano.* 1956.

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

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

MIGUEL ASENCIO: *Paul Rudolph.* 1960.

FÉLIX E. BUSCHIAZZO: *Félix Candela.* 1961.

J. DE MESA y T. GISBERT: *Historia de la pintura cuzqueña,* 1962.

RICARDO BRAUN MENÉNDEZ: *Bresciani, Valdés, Castillo, Huidobro.* 1962

Toda correspondencia o pedido de canje debe dirigirse a

INSTITUTO DE ARTE AMERICANO

Director

Casilla de Correo 3790 — Buenos Aires

INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTETICAS
AA