UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

ANALES

DEL INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTETICAS

19

1966

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

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

ANALES

del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas

ANALES
DEL INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTETICAS

19

1966

Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas

Director: Mario J. Buschiazzo

Secretario: Héctor H. Schenone

LA PINTURA EN SUD AMÉRICA DE 1910 A 1945*

Introducción

LA situación actual en los estudios del arte moderno de Sudamérica está muy lejos de ser propicia para una apreciación de conjunto de su historia y de su evolución. Es bien sabido que los libros sobre el tema son escasos, y los que existen son sobre todo historias nacionales de valor local. Agrégase a esto la dificultad de encontrar fotografías e ilustraciones de calidad de los principales monumentos del período. Las publicaciones periódicas que lo tratan también casi son inexistentes. Y ningún museo público o privado posee una colección suficientemente amplia como para cubrir un panorama interamericano. De tal modo que la pintura en Sud América, como una totalidad, no ha sido tratada casi nunca, con raras excepciones, de las cuales las más importantes son las valiosas conferencias de Marta Traba publicadas en 1961. Para su examen adecuado, este tema requeriría detallados viajes de investigación a los países comprendidos y una amplia campaña fotográfica, tal cual ha sido iniciada por iniciativa de las Universidades de Yale y Texas para esta Exposición. Estas dificultades son serias y necesariamente van a limitar el presente trabajo a un bosquejo de tipo experimental.

La falta de material impreso es, en cierto modo, un síntoma general de la incomunicación cultural común a todo el continente sudamericano. Cada país está tan ocupado con sus problemas internos y se dedica a observar con tanta atención los principales centros culturales internacionales, que no tiene tiempo ni interés en conocer a las naciones vecinas. La lección que creen deber aprender está en París, Roma, España, Munich o New York. No tienen nada que aprender los unos de los

* Este ensayo es la ponencia presentada por el autor en el Simposium sobre Arte Latinoamericano desde la Independencia, que se realizó en la Universidad de Yale en marzo de 1966.

otros. Hay algo fundamentalmente cierto en esta actitud. Y la experiencia contraria iniciada en 1920, de un americanismo mexicano, es la mejor prueba. No obstante es igualmente evidente que un conocimiento de sus mutuos logros artísticos, sin ningunas pretensiones mesiánicas, sería para estos países un contacto positivo y estimulante que podría ocasionar un entendimiento más profundo de sí mismos.

Es verdad que el movimiento indigenista fue prácticamente panamericano y que tuvo una duración relativamente larga. Sin embargo, aún este movimiento americanista no tuvo una coherencia estilística y estuvo subdividido entre diversas tendencias regionales. Así, bien puede decirse que los primeros cuarenta años de nuestro siglo conforman un período de división regional y de cambio estilístico. Comparado con el siglo XIX, así como con el período de los últimos quince años con su tendencia a un estilo informal expresionista común, el período aquí estudiado es fragmentario y cambiante. El mero hecho de que las influencias recibidas de Europa durante el siglo XIX fueron decididamente más homogéneas y de cambio más lento que aquellas que se sucedieron en el siglo XX, es la razón principal para esta inestabilidad, así como lo es la creciente inquietud política y social.

La dependencia estrecha de Latinoamérica de modelos europeos es una constante histórica desde los días de la Colonia, cuando la pintura, la decoración arquitectónica y la escultura se basaban mayormente en grabados importados que, por lo común, eran copiados literalmente. Sin embargo, en algunos momentos de expansión artística, fueron obtenidos resultados extremadamente originales gracias a una reinterpretación de los prototipos europeos, en un lenguaje formal altamente estilizado y ornamental. La independencia política cambió tan sólo superficialmente estas costumbres. En vez de utilizar grabados religiosos de los siglos XVI y XVII, los artistas copiaron los modelos propuestos por los más aceptados prototipos del academismo oficial. El resultado de esta actitud y de la distancia geográfica, así como cultural, que separaba América de la metrópoli implicaba un permanente retraso de la evolución artística americana en relación con los demás centros

occidentales. El arte de América se movía a un ritmo más lento. En el siglo XVIII hay algunos casos asombrosos de la re-utilización de modelos manieristas del siglo XVI, lo cual representa un lapso de doscientos años. En la época republicana esta distancia es reducida a un período, por lo común, no mayor que el equivalente a una generación. En el siglo XX la distancia disminuye gradualmente y se presenta también un radical cambio de actitud hacia los arquetipos. Por primera vez surge una oposición abierta contra alguna de las tendencias europeas. Estos son fenómenos extremadamente significativos, que marcan una transformación en la conciencia intelectual de Latinoamérica.

Es evidente, entonces, que los factores decisivos para la transformación cultural y estilística de los países sudamericanos (en conformidad con su posición histórica) son los medios y las facilidades de comunicación que permiten su vinculación con los centros del mundo exterior.

La situación geográfica juega por eso un papel preponderante. Los países en la costa oriental, que miran hacia Europa, han gozado siempre de un contacto rápido y libre con el extranjero. Mientras que los países andinos, desde Colombia hasta Bolivia, han vivido más recluidos. Pero de más importancia aún, en el aspecto de la receptividad de influencias externas, es el factor humano. La presencia de una numerosa población inmigrante en el este y el sur del continente, es tal vez la principal razón de su actitud abierta hacia las modernas corrientes artísticas provenientes del exterior. Mientras que la población mestiza y nativa del área andina, con su considerable herencia precolombina y colonial, ha recibido los estilos modernos con mucha mayor dificultad. Su actitud ha tendido siempre a estar polarizada entre dos posiciones extremas. Ya sea de total rechazo o de plena aceptación de los patrones oficialmente establecidos.

Esta división clásica de América del Sur en dos áreas, no está siempre de acuerdo con la movilidad de la realidad política o artística. Por lo cual puede ser adecuado tomar en consideración una tercera zona intermedia, formada por los países del extremo sur y del extremo norte: es decir, Chile y Venezuela. Su posición,

sin mostrar una evolución consistente y homogénea, posee no obstante en común una participación ocasional con los movimientos de ambas vertientes de los Andes. Hasta cierto punto Brasil, con su peculiar configuración étnica y su propia tradición artística colonial, también mantiene una actitud que está simultáneamente abierta al más avanzado modernismo así como a las corrientes regionales internas del continente.

Entre los movimientos artísticos que tuvieron lugar en el primero y segundo cuarto de nuestro siglo, es útil distinguir entre movimientos locales y tendencias panamericanas. Estas últimas tienen el interés de mostrar una comunidad de actitudes culturales, como sería normal encontrar en un área con un pasado histórico similar. Sin embargo la unidad y la calidad de los movimientos interamericanos no fue siempre tan consistente como cabría esperarse. El primero de éstos fue la tendencia impresionista y anti-académica, que dominó el escenario hasta 1920. El segundo fue la actitud americanista que empezó alrededor de 1925. El tercero, el expresionismo abstracto que se inició en 1949. Aunque no tan explícito como los tres movimientos citados, es posible distinguir una comunidad de intereses artísticos en un amplio grupo de pintores activos en el decenio de 1930, quienes trabajaron en un estilo figurativo moderno, ya sea con un interés estructural derivado de Cezanne o con una preocupación más bien expresionista. No conforman un grupo organizado, pero manifiestan una tendencia común hacia un arte figurativo, que contrasta con las soluciones surrealistas y abstractas usadas en ultramar.

El impresionismo y la ruptura con la tradición académica

La pintura académica del tardío siglo XIX con sus alegorías, sus temas históricos, y su uso del *pastiche* en las composiciones, fue transformada exitosamente en una pintura más directa y libre gracias a la influencia mediata o inmediata del

impresionismo en toda el área. El impresionismo apenas se hizo presente en América en su forma de refinamiento luminoso y formal. Las actitudes artísticas en Francia y en América eran totalmente diferentes. El impresionismo fue para Europa el final de un largo proceso de "imitación de la realidad", y su consecuencia fue la destrucción de la realidad a través del estudio de la luz. Para los americanos, todo lo contrario, fue el inicio de un arte naturalista, que debía empezar por representar libremente la vida social y la naturaleza circundante. Es por eso que es tan rara la presencia de auténtico impresionismo (como en el caso de la Argentina), mientras que se encuentran frecuentemente soluciones compuestas, muchas de las cuales están vinculadas con el iluminismo español.

Incluso la generación más antigua de pintores académicos, quienes en pleno siglo XX se mantienen fieles a los convencionales temas literarios, cambia la coloración de su paleta y su técnica bajo estas influencias. En Chile, Pedro Lira (1846-1912), quien pintó temas románticos y organizó la Unión Artística (1884), desarrolló, cuando fue director de la Escuela de Bellas Artes (1892), un estilo naturalista que hacia el final de su vida adoptó con ánimo experimental limitadas fórmulas impresionistas. Daniel Hernández (1856-1932), en el Perú, por el otro lado, nombrado director de la recientemente fundada Escuela de Bellas Artes en 1918, se mantuvo fiel hasta el final de su vida a temas académicos y retratos, pero les otorgaba un tratamiento libre y usaba una gama cromática de colores claros y vibrantes. También desempeñó sus obligaciones en la Escuela con un espíritu libre y sin dogmatismos.

Una actitud conservadora en el contenido temático fue mantenida inusitadamente, en el Perú, por Teófilo Castillo (1857-1922), un pintor que en sus escritos se opuso fuertemente al academismo de Hernández, pero quien en la práctica pintaba reconstrucciones históricas de un ambiente colonial ideal, tal como se describe en las *Tradiciones peruanas,* de Ricardo Palma, haciendo uso de una técnica luminosa y plena de colorido.

La rebelión se sintió con mucho mayor intensidad en artistas como Eduardo

Sívori (1847-1918), de la Argentina, con su naturalismo directo aprendido en París. Y con aquellos pintores quienes se interesaron en paisajes nacionales y escenas populares. Este es el caso de alguno de los primeros artistas de Colombia de esta época, como Francisco A. Cano (act. 1890-1935). Y de Joaquín Pinto (1846-1906), quien es uno de los precursores de la técnica impresionista realizada en delicadas acuarelas, así como uno de los primeros en usar temas locales indígenas de los Andes ecuatoriales. Y especialmente es el caso del grupo del Círculo de Bellas Artes de Caracas (1913), que desarrolló un fuerte interés en el paisaje local y en el *plein air* bajo la influencia de Emilio Boggio (1857-1920), el artista quien trajo consigo las enseñanzas de Pissarro y Sisley cuando regresó de Europa en 1919. Más vinculado a Zuloaga y a escenas populares se encuentra Roberto Pizano (1896-1929) historiador de Gregorio Vázquez, en Colombia; y Pedro Blanes Viale (1879-1926), en Uruguay, quien vivió tan sólo pocos años en su patria, alrededor de 1899, y pintó en una técnica luminosa los alrededores de Montevideo.

La auténtica pintura impresionista fue traída a Sudamérica, ya en 1893, por un artista quien pasó la mayor parte de su vida en Europa. Este pintor fue Andrés de Santa María (1860-1945), cuya exhibición de 1904 tuvo un efecto chocante en Bogotá. Pronto volvió a Bélgica y adoptó un vívido estilo expresionista. Siempre en la costa occidental, Juan Francisco González (1853-1933), en Chile, fue uno de los primeros pintores en usar el nuevo estilo en paisajes, flores y retratos. A comienzos de siglo, después de un viaje a Europa, tuvo una fuerte influencia como profesor de la Escuela de Bellas Artes, especialmente sobre Ramón Subercaseaux y Pablo Burchard, en sus años juveniles. En Ecuador, uno de los profesores extranjeros contratados para la Escuela, fue un francés llamado Paul A. Bar, quien desde 1912 enseñó la pintura de paisajes impresionistas a los artistas locales.

Un consistente estilo impresionista con gran repercusión en la evolución del arte argentino fue desarrollado en la costa oriental, en Buenos Aires. Cronológicamente el primero en abrir una exhibición impresionista, en 1902, fue Martín Malharro (1865-1911), un artista fiel a su vocación, cuya pintura no sólo fue

recibida con oposición por el gran público sino también por sus colegas del Grupo Nexus. Malharro estableció una auténtica pintura moderna basada en el estudio de la luz y en sus años posteriores buscó nuevas soluciones post-impresionistas. Aunque la influencia de Malharro fue importante para la generación joven, su obra fue eclipsada por el estilo de *plein air,* más popular y placentero, de Fernando Fader (1882-1935) y sus compañeros del Grupo Nexus, formado en 1907. Sus intereses estaban fuertemente centrados en el color, en oposición a la luz, variedad que provenía de fuentes alemanas e italianas, pero su pintura muestra igual amor por la campiña argentina. La ascendencia de Fader se mantuvo extremadamente vigorosa por más de 20 años. Un contemporáneo de Malharro, Eliseo Visconti (1867-1944), viajó frecuentemente del Brasil a Europa desarrollando en su pintura, cambios estilísticos que lo llevaron desde el naturalismo hasta el simbolismo y a imágenes impresionistas del paisaje brasileño. Más joven que estos últimos es Armando Revorán (1889-1954), de Venezuela, quien por la misma época y prosiguiendo la tradición de la Escuela de Caracas, trabajó en un estilo personal con reminiscencias de las teorías impresionistas.

Los movimientos de vanguardia en la costa del Atlántico

Mientras que el resto del continente estaba dedicado a asimilar el impresionismo en sus diversas formas y a adaptar el uso de temas libres, color y luz a sus propios propósitos, en el Brasil, la Argentina y el Uruguay (y en un caso también en Chile) los artistas tomaron un paso decidido hacia las más avanzadas formas del modernismo europeo. Las artes plásticas no fueron una excepción en este caso. En literatura un movimiento similar tuvo lugar alrededor de 1920. El movimiento literario fue panamericano como puede verse en las obras de José María Eguren (1882-1942) y César Vallejo (1895-1938) del Perú, Alfonso Reyes (1889-1959) de México, Jorge Luis Borges (1899) de Argentina y Pablo Neruda (1904) de Chile.

Puede distinguirse claramente en esta corriente de vanguardia un grupo de artistas que trabajan en torno a los ideales Nabis, Fauve y expresionistas; y otro, centrado en el cubismo. EI primero se desarrolló sobre todo en el Brasil. Se inició con la llegada de Lasar Segall (1891-1957) a Sáo Paulo, quien abrió la primera exposición moderna del Brasil en 1913, con un grupo de decididas pinturas expresionistas. Esta exposición no tuvo un efecto inmediato, pero fue recibida con gran interés por los intelectuales Y cuando en 1917, Anita Malfatti (1896), después de su regreso de Europa, abrió su propia muestra expresionista, provocó una violenta reacción. La famosa "Semana Moderna", de 1922, fue un resultado de estas nuevas iniciativas. La Semana fue organizada entre otros por E. Cavalcanti, A. Malfatti, los escritores Oswaldo de Andrade, Guillermo de Almeida y el compositor Villa-Lobos. También invitaron a Lasar Segall, quien entretanto había regresado a Europa, para que retornara al Brasil y se uniera al grupo. Su posición se define con toda claridad en las palabras de Menotti: *Nuestra estética es la rebelión. Y* en efecto su principal propósito fue el de conmover el ambiente y despertar interés en un nuevo arte creativo. En oposición al estilo pesimista de Segall, Emiliano Di Cavalcanti (1897) cultivaba una pintura tipo *Fauve,* con colores vibrantes adaptada a la gente y al escenario tropical del Brasil.

En Argentina, Miguel Carlos Victorica (1884-1955), uno de los tres grandes maestros del arte moderno en aquel país, fue un temperamento opuesto al grupo emprendedor de la Semana Moderna. Pasó su vida pintando recluido en una *casa* retirada de la Boca, pero su estilo dependía igualmente de las tendencias Nabis y expresionistas de Europa. Se observa en él una mezcla del colorido de Bonnard, con recuerdos de la agresividad y del pesimismo de la pintura germana.

Aunque no relacionado directamente a los artistas recién mencionados, debemos considerar aquí el caso individual del pintor uruguayo Pedro Figari (1861-1938), por su relación con Vuillard en el colorido y en la forma abierta e indefinida de sus originales lienzos, basados siempre en temas populares y nacionales.

Brasil es un país abierto a las actitudes eufóricas del trópico; es pues

comprensible que la tendencia Fauve y el expresionismo se hayan desarrollado ahí. Por otro lado, en la Argentina encontramos las raíces del cubismo en la forma intelectual, en que fue cultivado en Sudamérica. En 1924, el talentoso pintor Emilio Petorutti (1892) presentó su principal exhibición cubista en Buenos Aires, donde fue recibida con asombro e incomprensión. Sus pinturas de estilo bien conocido derivan de la modalidad sintética de Juan Gris. En su primera época también fue sensible al dinamismo futurista, pero prefiere, en general, composiciones tranquilas y geométricas con un colorido equilibrado. Antonio Berni (1905), en Buenos Aires, también siguió el cubismo por un breve tiempo (1927).

Simultáneamente en Chile, el Grupo Montparnasse, dirigido por Luis Vargas Rosas (1897), abogaba por el cubismo, el futurismo y los modernos movimientos artísticos de París. Vargas Rosas se inclinó más tarde hacia un estilo personal, basado en el futurismo dinámico.

En ninguno de los países del área andina encontramos ningún interés por estas tendencias avanzadas. Ellos están dedicados a resolver un nuevo y fascinante problema.

Indigenismo y realismo social americano

Alrededor de 1920 los países americanos con fuerte población indígena conquistaron una nueva conciencia étnica y social de su valor humano y económico. El impacto de la Revolución mexicana jugó un papel preponderante en este despertar. Pero la revolución no fue de ninguna manera la única causa. En países como el Perú, revueltas indígenas contra el dominio español prosiguieron hasta el siglo XVIII (1780-1783), con líderes como Tupac Amarú. Diversos escritores coloniales defendieron la cultura indígena. Y esta tradición fue mantenida en el siglo XXX por intelectuales positivistas, sociólogos y las primeras expediciones arqueológicas. La inestabilidad política y las dificultades económicas de estos países alrededor de 1920, aumentó el interés en los recursos nacionales, inclusive en los

recursos humanos, lo cual trajo consigo un orgulloso re-descubrimiento del hombre nativo y de su cultura, tanto antigua como presente.

En las artes la reacción fue sentida fuertemente como una aceptación general de las teorías de Diego Rivera y los muralistas mexicanos, en el sentido de rechazar los estilos europeos de vanguardia. Los artistas sintieron que había llegado el momento de poner fin a la perpetua y, lo que consideraban, humillante migración de pintores americanos a las escuelas de Europa, de tal modo que debe destacarse una diferencia fundamental entre los precursores del siglo XIX interesados en temas locales, como el romanticismo de Francisco Laso en el Perú o las acuarelas de Joaquín Pinto en el Ecuador, y los pintores indigenistas de nuestros días. Los primeros representaban los temas locales en un estilo universal; los segundos estaban a la búsqueda esencialmente de un nuevo estilo en el cual expresar los temas nativos.

Los artistas americanistas creían en *la decadencia de Occidente* y en la necesidad de una ignorancia romántica, a fin de expresar con mayor libertad el estilo espontáneo, que habría de reflejar el *Nuevo Indio* (Uriel García) y la nueva civilización indoamericana. Comparada a México, esta actitud fue uno de los grandes errores del indigenismo meridional. Rivera y Siqueiros iniciaron su gigantesca tarea mural después de varios años pasados en Europa y después de un meticuloso entrenamiento. Mientras que el desinterés en los problemas técnicos era evidente en José Sabogal, el líder del indigenismo peruano. El resultado fue que el realismo sudamericano usó un simplificado estilo naturalista de expresión, del cual de ninguna manera se podía decir que era original o que estaba desvinculado con el arte de Occidente.

El indigenismo de Sudamérica tuvo teorías estéticas más elaboradas que aquellas aplicadas en México en los primeros días, ya que no estaba bajo la presión inmediata de las fuerzas políticas y revolucionarias. Pero aún así sus principales defensores eran políticos, sociólogos e historiadores como José Carlos Mariátegui, José Uriel García y Luis E. Valcárcel, quienes tuvieron la esperanza de que este arte

ocasionaría la expresión y la realización de un nuevo espíritu nacional. Por añadidura se suponía que el indigenismo debería llevar consigo, como corolario, una reinvindicación de la población indígena, a través de una nueva comprensión del antiguo arte precolombino. El argumento de *un encuentro cultural* con *un pasado milenario* (Sabogal) y con las *profundas raíces autóctonas* en el arte precolombino, es por cierto extremadamente débil. No sólo porque ni aún los más especializados arqueólogos son capaces de interpretar lógicamente las representaciones precolombinas, sino porque la historia no puede ser detenida y un artista del siglo xx es inevitablemente un miembro de la cultura occidental, quien no puede regresar a una pretérita civilización prehistórica. El único uso que el arte moderno puede darle a los objetos precolombinos, es el de verlos como estímulos formales, tal como se hizo en los primeros días del cubismo.

Una de las más consistentes escuelas indigenistas se desarrolló en el Perú bajo la dirección vigorosa de José Sabogal (1888-1956). Después de una estada en Argentina y un viaje a Europa, regresó a Lima en 1919. Pero su actitud indigenista se fortalece después de su viaje a México en 1922. Durante diez años, entre 1933 (desde la muerte de Hernández) hasta 1943, mantuvo la dirección de la Escuela de Bellas Artes e impuso sus ideas de un modo imperativo, estimulando a muchos seguidores. Su pintura se mantiene por lo común dentro de un simple realismo, con una composición central esquemática y con colorido brillante, desequilibrado. Son de notarse entre sus seguidores a Julia Codesido (1892) y Enrique Camino Brent. Sintomáticamente el más importante y el más valioso pintor de tendencia indigenista en el Perú fue Jorge Vinatea Reinoso (1900-1931), un artista quien recibió una sólida formación académica con Hernández y que no estuvo bajo el imperio dogmático de Sabogal. Trabajó solo y viajó a las alturas de Arequipa y Puno, donde creó en un estilo original y personal grandes lienzos de coloración suave y de composición plana y vertical, sobre cuya superficie se distribuyen las figuras en un espacio continuo, sin un punto central de referencia. El efecto es, a veces, cercano a un primitivismo Nabis refinado, en la tradición de Gauguin. Desgraciadamente Vinatea

falleció demasiado joven para desarrollar su talento plenamente. Un artista auténticamente *naive,* Mario Urteaga (1865-1959), también está vinculado a la pintura indigenista peruana.

El Ecuador fue otro país donde el indigenismo floreció desde los comienzos del decenio de 1920. Extrañamente esto sucedió bajo la influencia de un profesor italiano de escultura contratado por la Escuela de Bellas Artes, Luigi Casadio, quien llegó en 1915 a Quito e impuso que el uso de modelos indios sea obligatorio en la Academia. Camilo Egas (1894) estudió con Casadio y desarrolló un fuerte estilo indigenista, que luego cambió hacia efectos surrealistas más intensos, pero siempre conservando un significado social. Bajo la directa influencia mexicana se encuentra el estilo de Eduardo Kingman (1913), quien luego tiende al expresionismo abstracto.

El movimiento indigenista colombiano se formó algo después que el de los demás países e, igualmente que ellos, inspirado por el prestigio de la pintura mejicana. Pedro Nel Gómez (1899), prolifero muralista, viajó a México en 1927 y fue nombrado director de la Escuela de Bellas Artes en 1930. Sus pinturas tienen un peculiar estilo rígido. Otro artista que visitó el país del norte fue Ignacio Gómez Jaramillo (1910), quien viajó oficialmente con la finalidad de aprender la técnica de la pintura mural. Más violento y narrativo, es Alipio Jaramillo (1913). Junto con Luis A. Acuña (1904) y Gonzalo Ariza (1912), todos ellos estaban activos en los años 30.

Con la excepción de Cecilio Guzmán de Rojas (1900), quien pinta motivos indígenas con una intención decorativa en el decenio de 1930, la pintura indigenista de Bolivia se desarrolló mucho más tarde, alrededor de 1945, como consecuencia de cambios sociales locales. Walter Solón Romero, en Chuquisaca, y Miguel Alandia Pantoja, en La Paz, son los principales exponentes.

Algunos artistas de Chile y Venezuela, desarrollaron una pintura con contenido social bajo las mismas circunstancias de admiración por México. Aunque el significado social está muy diluido en la obra de Héctor Poleo (1918), quien usa composiciones clásicas con una simplificación geométrica y más tarde tiende a una calidad surrealista en su obra. Semejante, aunque con mayor contenido

expresionista, es la obra de Arturo Gordon (1883-1944), en Chile.

La pintura americanista con tendencia social también alcanza la costa del Atlántico, sobre todo en la figura del brasileño Cándido Portinari (1903-1961), un pintor de fuerte técnica y buen dominio académico del dibujo, quien alrededor de 1935 empieza una vasta campaña de pintura mural. Su estilo cambia frecuentemente y su riguroso control técnico da la impresión de un artista que sufre de una excesiva facilidad virtuosa.

Incluso en Argentina un pintor como Benito Quinquela Martín (1890), si bien no está directamente relacionado al movimiento americanista, recibió alguna influencia de esa corriente, como puede verse en su interés por la clase trabajadora de la Boca y en su período de pintura mural de 1936.

Americanismo de vanguardia

La obra de Torres García (1874-1949) se ha relacionado habitualmente al movimiento modernista de la costa del Atlántico. Esto es perfectamente lógico si se toma en cuenta su larga estadía en Europa y su activa colaboración con los movimientos post-impresionistas. En Barcelona colaboró estrechamente con Gaudí y luego estuvo ampliamente ligado a las corrientes de vanguardia de París. Sin embargo dentro de la evolución artística de América ocupa un lugar fundamental desde 1932, época en que vuelve al Uruguay y desarrolla allí una amplia actividad teórica y didáctica. Es entonces cuando predica su teoría del *constructivismo,* en la cual manifiesta un interés profundo por el arte precolombino, al considerarlo como una genuina fuente de inspiración para sus significativas y sugerentes composiciones geométricas. El período de estos experimentos corresponde al pleno auge de la pintura indigenista en Sudamérica. Esta coincidencia es sintomática y Torres García, bajo esta luz, es el primer artista en buscar una expresión moderna a sentimientos americanos, tal como lo iniciará Rufino Tamayo en el decenio de 1940.

Contemporáneamente, o aún poco antes, la pintora brasileña Tarsila do

Amaral estaba experimentando con el cubismo y en 1928 creó su *O Aborop,* que fue el origen de un movimiento nacional modernista brasileño.

Algunos otros experimentos constructivistas fueron hechos brevemente en Argentina por el Grupo Madi encabezado por Kosice. Y por Pablo Burchard (1873-1960), en Chile, antes de que adoptara su estilo posterior.

La predominancia de la figuración

Repartida indistintamente en las tres áreas que hemos discernido, la andina, la atlántica y la región intermedia, la generación de artistas nacidos entre 1895 y 1915 que no siguió la marea indigenista, pintaba en un estilo figurativo relativamente homogéneo alrededor de los años 1930-45. Algunos se inclinaron más fuertemente a soluciones neo-cubistas o geométricas; otros buscaron efectos plásticos con una estructura cezanniana; otro grupo era más susceptible a un expresionismo emocional con uso violento del color; y finalmente algunos artistas, mayormente en la costa del Atlántico, estuvieron atraídos por el simbolismo. Es cierto que no conformaron un grupo organizado, con una identidad teórica. Apenas eran conscientes de su similitud de enfoque, pero todos ellos, mientras Europa estaba experimentando con surrealismo, distorsión y abstracción, eran fieles a una imagen figurativa coherente, y buscaban una expresión personal para su intuición profunda del vasto paisaje del continente y del hombre americano.

Entre los pintores de tendencia geométrica hay algunos como Antonio Eduardo Monsanto (1890-1947), en Venezuela; Marcos Ospina y Alejandro Obregón, en sus primeras obras, en Colombia; y Alberto Dávila (1912), en el Perú. Determinadas obras de Lino Enea Spilimbergo (1896-1964) y Emilio Centurión (1894) en la Argentina, también se incluyen en este grupo.

Los fauves y expresionistas son Pablo Burchard, hijo (1919), en Chile; Macedonio de la Torre (1893) y Sérvulo Gutiérrez (1915-1961), en el Perú; Manuel Rendon (1894), en el Ecuador; Rafael Barradas (1890-1928), en Uruguay. Y entre los

Fig. 1. Teófilo Castillo. El Bautizo. Museo de Arte, Lima.

Fig. 2. Andrés de Santa María. Retrato de M. L. Cambier (1924).

Fig. 3. Ramón Subercaseaux, Entrada al taller. Colecc. Alvarez Urquieta., Santiago de Chile.

Fig. 4. Miguel C. Victorica. La modelo.

Fig. 5. Emilio Petorutti, Sol pampeano.

Fig. 6. Anita Malfatti, La boba. Museo de Arte Moderno, São Paulo.

Fig. 7. Emiliano di Cavalcanti, Figura. Colecc. Gonzaga Silva.

Fig. 8. José Sabogal. El Alcalde de Chincheros. Museo de Arte, Lima.

Fig. 9. Jorge Vinatea Reinoso, Balseros del Titicaca. Colecc. Banco Central de Reserva del Perú.

Fig. 10. Cándido Portinari, Mujer llorando. Museo de Arte Moderno, Río de Janeiro.

Fig. 11. Luis Alberto Acuña. El bautismo.

Fig. 12. Alejandro Obregón. Bodegón.

Fig. 13. Ricardo Grau. Retrato.

Fig. 14. Lino E. Spilimbergo. Dos figuras.

Fig. 15. Norah Borges, Las quintas.

Fig. 16. Roberto Matta, Para cubrir la tierra con un nuevo rocío. City Art Museum, St. Louis.

de figuración más equilibrada y moderada figura Ricardo Grau (1908), en el Perú, Carlos Correa (1912), en Colombia y Alberto Guignard (1896) en el Brasil.

José Borda (1886), el pintor boliviano, es algo anterior y su estilo combina con talento un sólido realismo con fantasía simbólica. Su arte es una confirmación del profundo interés figurativo por las realidades americanas en los artistas de la época.

Los artistas simbolistas con alguna influencia surrealista, son sobre todo Raquel Forner (1912) y Norah Borges, en Argentina.

Cabe destacar que la mayoría de estos pintores, que aún están activos en nuestros días, se han inclinado hacia el expresionismo abstracto.

Surrealismo

La aceptación del surrealismo en Sudamérica y el desarrollo que seguirá es un fenómeno interesante. Primeramente se puede observar que fue aceptado en Venezuela y Chile, los dos países de la llamada región intermedia. Es cierto que fue una fase breve y sin importancia en Venezuela en la obra de Héctor Poleo (1918). Pero en Chile fue el estímulo, más que la causa, para el desarrollo de la obra extremadamente original de Roberto Matta (1912), cuyo *surrealismo metafísico* (como él lo llama, en oposición al surrealismo figurativo) posee una configuración muy peculiar y conjuga un sentido vigoroso de la amplitud espacial con composiciones de complicación barroca y títulos líricos y literarios, y que bien puede ser considerado como una expresión típicamente americana en un lenguaje formal moderno. Este estilo de Matta, que se inició ya en 1935, fue seguido durante algún tiempo por Nemesio Antúnez (1918), alrededor de 1943-53.

En oposición a este surrealismo chileno, en Argentina se encuentra un importante grupo de pintores surrealistas quienes siguieron mucho más de cerca la tendencia europea. Entre ellos tenemos que mencionar a Juan Batlle Planas (1911-1966) quien trabaja en ese estilo alrededor de 1940; y el conocido Grupo Orión, que organizó dos importantes exposiciones en 1939 y 1940 con pinturas de Ideal

Sánchez, Leopoldo Presas, Juan Barragán y Vicente Forte, pero que fue disuelto muy pronto después. Ya entre 1931 y 1935 podemos encontrar algunos experimentos surrealistas en la obra de Spilimbergo. Algo semejante puede verse en ocasionales pinturas de Juan del Prete (Italia, 1897).

Aunque estas pinturas argentinas son relativamente tempranas, no debemos olvidar que el Manifiesto, de André Breton, fue lanzado en 1924.

Indigenismo renovado

Entre 1940 y 1945 hay una nueva ola de pintura indigenista y de realismo social en Sudamérica. Estos artistas no son solamente los seguidores tardíos de un movimiento iniciado 20 años antes. La mayoría de ellos trataron de renovar los antiguos temas con una nueva sofisticación estilística. Oswaldo Guayasamín (1917), el más famoso de este grupo, estuvo fascinado por el éxito con que Picasso fue capaz de obtener, no sólo una fuerte, sino una violenta comunicación de conceptos sociales, políticos y humanos en general en Guernica, sin sacrificar por eso su lenguaje formal moderno y vanguardista. En el Perú, pintores como Ruiz Rosas aplican una solución de intenso expresionismo al mismo problema. Y puede ser conveniente mencionar a Cándido Portinari, en esta segunda ola indigenista, más que en la primera, puesto que sus pinturas sociales empiezan alrededor de 1937 y su continua búsqueda formal lo acerca más a este segundo grupo.

Con estas consideraciones llegamos al final de este momento en la historia artística de América. Tan sólo cuatro años más tarde, en 1949, Sara Grilo, en Buenos Aires, y Enrique Kleiser, en Lima, abren las primeras exposiciones de pintura abstracta en el continente sudamericano.

FRANCISCO STASTNY

Museo de Arte
Lima, Perú.

BIBLIOGRAFIA

La presente bibliografía es tan sólo una selección de los libros que fueron más útiles en la preparación de este ensayo.

GENERAL

FELIPE COSSIO DEL POMAR, *La rebelión de los pintores,* México, 1945.

FELIPE COSSIO DEL POMAR, *Crítica de arte. De Baudelaire a Malraux,* México, 1956.

JOSÉ GÓMEZ SICRE, *4 Artists of the America. Burle-Marx, Calder, A. Peláez, R. Tamayo,* Pan American Unión, Washington, 1957.

JULIO E. PAYRÓ, *Arte y artistas de Europa y América,* Buenos Aires, 1946.

MARGARITA G. DE SARFATTI, *Espejo de la pintura actual,* Buenos Aires, 1947. Ed. Argos.

MARTA TRABA, *La pintura nueva en Latinoamérica,* Bogotá, 1961. Ed. Librería Central.

Colecciones y exposiciones

The Braniff International Airways Collections of South America Art, Texas Quarterly. Reprint, Oct. 1965, Univ. of Texas.

Esso Salon of Young Artists, Washington, 1965.

South American Art. Today, Dallas Museum of Fine .Arts. Dallas, 1959. Illust.

ARGENTINA

Argentine painting. Comisión Nacional Ejecutiva del 150 Aniversario de la Revolución de Mayo, Buenos Aires, 1960. 41 pp.33 illust.

R. BRUGHETTI, *Origen, desarrollo y destino de la pintura de Argentina.* Cuadernos

Americanos, nº 6, noviembre - diciembre 1944. Pág. 218/26. México.

R. BRUGHETTI, *Pintura argentina actual.* Cuadernos Americanos, nº 8, enero 1948. Pág. 273/83. México.

ITURBURU, CÓRDOVA, *La pintura argentina del siglo XX,* Edit. Atlántida, 1958. Buenos Aires. 276 pp. -I- 31 illust.

MANUEL MUJICA LÁINEZ, *Argentina.* Unión Panamericana, Washington, 1961.

JOSÉ LEÓN PAGANO, *Historia del arte argentino,* Buenos Aires, 1944. 334 illust.

JULIO E. PAYRÓ, *Veintidós pintores,* Buenos Aires, 1944.

Colecciones y Exposiciones

A Century and a half of painting in Argentine. National Gallery of Art, Washington, 1956.

Exposición de pintura argentina, Escuela Nacional de Bellas Artes, Lima, 1963.

Primera Embajada Pintores Argentinos a Europa, Organización Universitaria de Intercambio Panamericano, Buenos Aires, 1961.

Un siglo de pintura en la Argentina. Exposición, Museo de Arte. Lima, 1959.

Artistas individuales

GISELA ZANI, *Pedro Figari,* Ed. Losada. Buenos Aires, 1944. 32 illust.

GEO DORIVAL, *Raquel Forner,* Ed. Losada. Buenos Aires, 1942. 32 illust.

ALFREDO GUIDO, *Grabados.* Exposición, Museo de Arte, Lima, 1964.

JUAN DEL PRETE, Catálogo de exposición en Museo de Reproducciones Pictóricas de la Universidad de San Marcos. Lima, 1966.

LEOPOLDO HURTADO, *Lino Spilimbergo,* Ed. Losada, Buenos Aires, 1941. 32 illust.

BOLIVIA

MARIO CHACÓN, *Pintores del siglo XIX, La* Paz, 1963.
JOSÉ DE MESA Y T. GISBERT, *Pintura contemporánea* (1952-1962), La Paz, 1962. Illust.

BRASIL

LUIS DE ALMEIDA CUNHA, *Brasil,* Unión Panamericana. Washington, 1960.
REIS JUNIOR, JOSÉ MARÍA DOS, *Historia da pintura no Brasil, Sáo* Paulo. Edit. Lei', 1949. *Arte Moderno en Brasil,* Catálogo de exposición en Museo de Arte, Lima, 1957. Exposición preparada por el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro.

COLOMBIA

HERNÁN DÍAZ Y MARTA TRABA, *Seis artistas contemporáneos colombianos,* Bogotá, 1963.
GABRIEL GIRALDO JARAMILLO, *La pintura en Colombia,* Edit. Fondo de Cultura Económica. México, 1948.
FERNANDO GUILLÉN MARTÍNEZ, *Introducción a nuestra pintura contemporánea,* Suplemento al n° 108 de la Revista de las Indias. Bogotá (1949 ?), Illust.
GILBERTO OWEN, *El arte en Colombia. Arte contemporáneo,* por Ignacio Gómez Jaramillo. Bogotá, Lib. Suramérica, 1944, 66 pp. 4- 47 illust.
MARTA TRABA, *Colombia.* Unión Panamericana, Washington.

Artistas individuales

JUAN FREIDE; *Luis Alberto Acuña,* Bogotá, Ed. Amerindia. 1946, 60 pp. + 26 illust.

CHILE

LUIS ALVAREZ URQUIETA, *La pintura en Chile. Colección Luis Alvarez Urquieta,* Santiago de Chile, 1928. Illust.
ANTONIO ROMERO, *Historia de la pintura chilena.* Santiago, Zig Zag, 1960.

Colecciones y exposiciones

Catálogo Exposición, *1° Jornada Cultural Chilena en América Latina - Perú, Ecuador, Colombia, Venezuela.* Santiago de Chile, 1962.

ECUADOR

JOSÉ GABRIEL NAVARRO, *Artes plásticas ecuatorianas.* México, 1945. Fondo de Cultura Económica.

Colecciones y exposiciones

Exposición de arte ecuatoriano. Museo de Arte, Lima, 1958, Illust.

PARAGUAY

JORGE BÁEZ, *Artes y artistas paraguayos, Período renacentista.* Asunción. Ed. El Liberal, 1941.

PERÚ

JUAN W. ACHA, *Perú. Art in Latin America Today,* Pan American Unión. Washington, 1961.

LUIS FERNÁNDEZ PRADA, *La pintura en el Perú. 5 Años de ambiente artístico. Lima,* 1942.
ALBERTO JOCHAMOWITZ, *Pintores y pinturas,* Lima, 1949.
JUAN E. RÍOS, *La pintura contemporánea en el Perú. Lima,* 1946.
JUAN M. UGARTE ELÉSPURU, *Las artes plásticas peruanas en el Siglo XX,* La Prensa, 23 set. 1953. Lima, Perú.

Artistas individuales

ENRIQUE TOVAR Y R., *Francisco González Gamarra.* Lima, 1944.
MARÍA WIESSE, *losé Sabogal. El artista y el hombre. Lima.*

Colecciones y exposiciones

The Art of Peru. Pre Columbian, Colonial, XIX Century and Modern. Canadá, 1955.
Exposición de la pintura peruana, Viña del Mar, Chile, 1946. Presentado por el Concejo Provincial de Lima.
Grabados peruanos contemporáneos, Instituto Cultural Peruano Norteamericano. Lima, 1965.
El Perú en la VI Bienal de sao Paulo. Lima, 1961.

URUGUAY

JOSÉ PEDRO ARGUL, *Pintores y escultores del Uruguay.* Montevideo, 1958.

VENEZUELA

CLARA DIAMENT DE SUJO, *Venezuela.* Unión Panamericana, Washington, 1962.

LOS ORIGENES DEL NEOCLASICISMO EN BUENOS AIRES

EN el último tercio del siglo XVIII llegaron al Virreinato del Río de la Plata las auras renovadoras de la Ilustración, con el inevitable atraso impuesto por la censura, las trabas de toda índole y la distancia. La Universidad de Chuquisaca con su Academia Carolina, varios de los sabios que integraron la comisión demarcadora de límites entre las posesiones americanas de España y Portugal, y algunos precursores de nuestra independencia que habían viajado por Europa o mantenían contacto con figuras destacadas del movimiento iluminista fueron los agentes más activos de este cambio fundamental de las ideas. Entre los muchos nombres vinculados a este proceso cabría citar a Félix de Azara, Pedro Antonio Cerviño, Rubin de Celis, Ventura Marcó del Pont, Manuel Belgrano, Juan José Castelli, Bernardo Monteagudo, Feliciano Chiclana, Hipólito Vieytes, Mariano Moreno. Claro está que el arte poco o nada entraba todavía en las elucubraciones de estos pro-hombres, urgidos por problemas más inmediatos; las lecturas vedadas, la correspondencia secreta, los comentarios escondidos giraban en torno de la libertad política, de la situación de los indios defendidos abiertamente por el fiscal Villalva ante la Audiencia de Charcas, de la libertad de comercio que sostenía Izquierdo en sus dictámenes como administrador de la Aduana de Buenos Aires. Pero este giro de las ideas no tardaría en manifestarse en las actividades artísticas, hasta entonces rutinariamente provincianas.

Es frecuente suponer que academismo y neoclasicismo son conceptos coetáneos, vinculando así dicho movimiento estético con la creación de las Academias, pero en verdad no es así. La Academia de San Lucas de Roma data de 1577, la de Bellas Artes de Francia de 1663, la de Viena de 1705; por lo tanto no cabe ligarlas con el nacimiento del neoclasicismo. Por otra parte sería pueril suponer que un ciclo artístico pueda generarse por la simple voluntad de una o de varias

instituciones, que en todo caso sólo representarían el pensamiento de un grupo de personas, con frecuencia opuestas al sentir general. Pero por otra parte no puede negarse que varias Academias (Londres, Portugal, Rusia, España) nacieron coincidentemente con el neoclasicismo, y desde luego influyeron poderosamente en su aceptación, constituyéndose todas, las viejas y las nuevas, en promotoras de su difusión.

En España se creó la Real Academia de San Fernando en 1752, y su primera filial americana fue la Real Academia de San Carlos de México, fundada por Carlos III en 1785. Como aún imperaba en el mundo occidental el despotismo ilustrado, es lógico pensar que fueron precisamente las Academias las encargadas de imponer el gusto oficial, a través de los artistas egresados o dependientes de dichas instituciones, como efectivamente sucedió en gran parte de Europa e Iberoamérica, aun cuando el proceso cronológico no haya sido exactamente coincidente en las dos regiones.

Sin embargo, cuando las autoridades peninsulares trataron de canalizar las formas artísticas hacia los cánones académicos, aún se encontraba América en pleno auge del barroco. Ejemplo de ello es la fachada del Sagrario (1768), uno de los monumentos más notables del barroco mexicano, casi contemporáneo de la Academia de San Carlos y posterior a la española. No obstante, las nuevas ideas que habían propagado en Europa Winckelmann, Lessing, Stuart, Revett, Milizia, Cicognara, Quatremére de Quincy, etc., no iban a tardar en llegar a nuestro continente. Un ejemplo interesantísimo y significativo es el proyecto de altar mayor para la Catedral de México que hizo en 1782 Jerónimo Antonio Gil, es decir, tres años antes de la creación de la Academia, que da la impresión de algo furiosamente barroco y sin embargo está realizado con elementos neoclásicos[1].

Nuestro país, por las consabidas razones de distancia, pobreza y falta de visión de las autoridades peninsulares, quedó demorado en la recepción de esos movimientos. Todo llegaba al Río de la Plata con retraso, desde las mercaderías

[1] JUSTINO FERNÁNDEZ, *Arte Moderno y Contemporáneo de México,* editorial Universidad Nacional Autónoma de México, 1952.

hasta las ideas. Pero no lo fue tanto como se viene repitiendo en historias del arte y artículos sueltos. Bastantes años antes de que se levantara el pórtico de la Catedral (que todos toman como punto de partida de nuestro clasicismo) hubo manifestaciones que no por modestas dejan de ser reveladoras de un cambio de mentalidad. Además, los movimientos emancipadores veían con simpatía esta regresión a Grecia y Roma, en las que un tanto románticamente creían encontrar la fuente de las libertades y de las organizaciones republicanas.

En este escenario, sino preparado por lo menos propicio, la llegada del primer arquitecto neoclásico tenía forzosamente que ser decisiva. Ello sucedió el año 1799[2], cuando Tomás Toribio se radicó en Montevideo por orden de la corona española. Este distinguido técnico había nacido en Villa de Porcuna, Jaén, en 1756, graduándose de arquitecto en la Real Academia de San Fernando en 1785. En las pruebas finales de promoción había obtenido un segundo premio, compartido por igualdad de votos del jurado con Vicente Sancho Burguillo y Juan Bautista García. Entre sus compañeros de estudio (aunque en la sección de escultura) figuraba don Manuel Tolsá, de destacada actuación en México. Fue discípulo nada menos que del célebre Juan de Villanueva, autor del Museo del Prado *y* del Observatorio de Madrid, entre otras muchas obras de reconocida valía[3]. Tomás Toribio tuvo una activa actuación en Montevideo, donde hizo las Recovas de la Plaza Mayor y el Cabildo (comenzado en 1804), amén de muchísimas otras obras.

Su venida al Plata se debió a una disposición real, pues por cédula del 20 de noviembre de 1796, se ordenó que *el Arquitecto don Tomás Toribio que actualmente se halla en Argamasilla de Alba* [donde se supone que Cervantes escribió el Quijote], *población de la Mancha, pase a Montevideo con el cargo de Maestro Mayor de las Redes Obras de Fortificación de aquella Plaza, con la consignación mensual de noventa pesos, y para que pueda subvenir, en parte, a los gastos que le ocasione su viaje al Puerto Cádiz, donde debe embarcarse y en consideración a todo trabajo y estipendio, interín llegue a su destino, al cual debe ser*

---

[2] CARLOS PÉREZ MONTERO, *El Cabildo de Montevideo,* edición del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, Montevideo, 1950.
[3] FERNANDO CHUECA GOITIA, *Juan de Villanueva, su vida y sus obras,* Madrid, 1949.

transportado de cuenta de la Real Hacienda con sus dos hijos, un criado y una criada, quiere su Majestad que se abonen por una vez tres mil reales de vellón.

Aun cuando su nombramiento decía específicamente que venía para trabajar en las fortificaciones, su actuación se vinculó también a obras civiles y religiosas. Esto es muy lógico, sobre todo si pensamos que se trataba del primer arquitecto español con título que llegó al Río de la Plata, donde por carencia de técnicos especializados era habitual que las obras públicas estuviesen a cargo de ingenieros militares o alarifes de cierta pericia.

Al poco tiempo de estar en Montevideo, apremiado por la falta de pago de sus sueldos, solicitó del Cabildo un terreno donde hacerse su casa propia, para poder llevar digna vida con su mujer e hijos. Se le dio, con un poco de ironía, un terreno de 4,71 metros de frente por 42,95 de fondo, con obligación de dejar libre acceso a una fuente pública que había en el contrafrente de tan angosto predio. Pese a tales trabas, Toribio hizo su casa (1804) con una solución harto distinta de las habituales en la colonia, respetando las cláusulas impuestas por el Cabildo y consiguiendo distribuir abajo locales para negocios y arriba su vivienda privada, sin privar al vecindario del acceso a la fuente de agua. La fachada (hoy bastante modificada) era ya un preludio de neoclasicismo dentro de su sencillez.

En 1805 el Cabildo de Buenos Aires solicitó que viniese Tomás Toribio *para realizar la obra del Coliseo Estable de Comedias*[4]**,** cuyas trazas habían sido remitidas de España por el Consejo de Indias. Dichos planos habían sido hechos por *el Teniente de Arquitectura y Maestro Mayor de Madrid don Antonio Aguado*[5]**,** que por coincidencia había sido compañero de estudios de Toribio. Como éste debía regresar para proseguir sus tareas en Montevideo, tuvo que elegir quién le representase en Buenos Aires. Las actas capitulares nos informan que *hizo presente el Señor don Mathias de Cires haverle expuesto el arquitecto don Thomas Thoribio que aviendo tenido sus conferencias y sesiones con los alarifes de esta Ciudad, de quienes se pensaba echar mano para la obra del Coliseo con*

[4] No debe confundirse con la Casa Provisional de Comedias, obra del ingeniero Martín Boneo, situada frente a la iglesia *de* La Merced.

[5] DIEGO ANGULO IÑÍGUEZ, *Planos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias,* 3 carpetas de planos, 2 tomos de texto, 2 tomos de documentación, Sevilla, 1933-1939.

arreglo a la disposición verbal de este I. C., guando se personó en la Sala el mencionado Thomas Thoribio; no encontraba otro mas apto para el desempeño de la obra, ni de quien se pudiese fiar sus disposiciones, que el Maestro Francisco Cañete, en quien concurrían nociones nada vulgares en la facultad, y también expuso el Señor don Mathias de Gires que Cañete se comprometía a travajar en la obra sugetándose al salario que le designara el precitado don Thomas Thoribio[6].

Por otras actas capitulares de la época sabemos que Toribio hizo algunas modificaciones al proyecto de su colega Aguado, pero como no se ha conservado plano alguno, ignoramos en qué medida y con acuerdo a qué estilo lo hizo. El sitio elegido era un terreno en la actual calle Reconquista entre Rivadavia y Bartolomé Mitre (el conocido Hueco de las Animas), donde más tarde se levantaría el Teatro Colón proyectado por Carlos Enrique Pellegrini y hoy en día el Banco de la Nación. Iniciadas las obras de inmediato, quedaron luego suspendidas a raíz de las invasiones inglesas. Jamás se prosiguieron, hasta que en 1828 el ingeniero Felipe Senillosa proyectó un nuevo Coliseo en el mismo lugar donde estaban las ruinas del que iniciara Toribio. Este segundo teatro tampoco llegó a concluirse; sin techo, pero con la estructura de madera que iba a soportarlo fue alquilado para instalar una carpintería, que un buen día se incendió. Rosas hizo reconstruir el techo, con carácter precario, para dar allí un baile y luego se abandonó también este segundo Coliseo. El tercero sería el tan conocido Teatro Colón que proyectó y construyó en 1855-57 el ingeniero Carlos Enrique Pellegrini.

Poco después de este primer viaje de Toribio a Buenos Aires tendría nuevamente oportunidad de actuar, y esta vez podemos afirmar que aplicó plenamente su formación neoclásica, pues se conservan planos[7] y fotos de su segunda obra porteña. El 14 de diciembre de 1807 se cayó la vieja fachada del templo de San Francisco, obra del Hermano Coadjutor Andrés Blanqui S. J., comenzado entre 1726 y 1731[8] e inaugurado en 1754, catorce años después de

---

[6] *Acuerdos del Extinguido Cabildo de Buenas Aires,* serie iv, tomo ii, años 1805 a 1807, Buenos Aires, 1926.

[7] El plano de la fachada de San Francisco preparado por Tomás Toribio está en poder de la Sra. Mercedes Toribio de Pintos Viana, en Montevideo.

[8] VICENTE G. QUESADA, *Noticias históricas sobre la fundación y edificación del templo y convento de San Francisco en Buenos Aires,* en la Revista de Buenos Aires, tomo iv, 1864. FR. ABRAHAM ARGAÑARAZ, *Crónica del Convento Grande de N. P. San Francisco de Buenos Aires,* Buenos Aires, 1889.

fallecido el jesuita mencionado. Luego de varios informes contradictorios acerca del estado del templo, en los que dictaminaron Francisco Cañete, Agustín Conde y Juan Bautista Segismundo, el Virrey dispuso que viniera Tomás Toribio. Este preparó planos y como hiciera anteriormente con la fracasada Casa de Comedias, encargó su ejecución a Francisco Cañete. Aquí sí resulta evidente el neoclasicismo de Toribio, que empleó órdenes dórico y jónico superpuestos. Aunque documentos de la época hablan de la intervención de los ingenieros Antonio María Durant, Mauricio Rodríguez de Berlanga y José Pérez Brito, no tenemos dudas de que se respetaron las líneas neoclásicas dadas por Toribio. Si hubo alguna alteración, ella sería la proporción algo más elevada de la fachada y torres, que en el plano conservado en Montevideo se muestra más cuadrada. La portada era de medio punto, cuya arquivolta apeaba sobre píes derechos con imposta, todo ello enmarcado dentro de un rectángulo. Sobre esta portada corría una cornisa con triglifos y metopas; el segundo cuerpo era de orden jónico, como también el tercer cubo de las torres. Era evidente la tendencia a inscribir los órdenes clásicos dentro de recuadros, en lo que debe verse la influencia de su maestro Juan de Villanueva. Otra alteración introducida al plano montevideano fue el reemplazo de las esferas que remataban el pretil, por jarrones o vasos.

Aunque no conozco planos ni documentos que lo atestigüen, evidentemente también fue obra de Toribio la portería del convento franciscano, adyacente a la capilla de San Roque. El arco de medio punto, conjugado entre pilastras toscanas, el entablamento con triglifos, el frontis triangular y el coronamiento de esferas muestran la utilización del repertorio neoclasicista. La fachada de San Francisco, con su portería anexa, y la de la capilla de San Roque perduraron hasta el año 1911, en que una lamentable reforma del arquitecto Sackmann transformó el conjunto en un pseudo barroco alemán.

Tres años antes de que Toribio hiciera estos trabajos, se había construido la Recova, de acuerdo a planos del Maestro Mayor de Reales Obras don Agustín Conde. Eran dos cuerpos bajos, de 64 x 20 varas, ubicados en mitad de la Plaza

Mayor, separados entre sí por un espacio o pasadizo de 12 varas de luz. En 1804 el Cabildo resolvió unir ambos edificios con un gran arco, de acuerdo a planos formulados por los Maestros Juan Bautista Segismundo y Juan Antonio Zelaya. Aunque se trataba de una obra bastante tosca, se le quiso dar aspecto de arco triunfal, levantando por encima del gran vano central un entablamento con triglifos y metopas, soportado por cuatro pilastras colosales, rematado todo el conjunto por perillones. Desde luego, hay que pensar en lo que era la modesta arquitectura colonial bonaerense a comienzos del siglo pasado para comprender lo poco que pueda tener de monumental y neoclásico esa obra. Compárese con la portada de la casa de los Basavilbaso (1783) que fuera adquirida por la Corona para Aduana, o con la casa de los Medran (1782), más conocida por de la Virreina, y se podrá notar el cambio fundamental experimentado. Entre esas casonas y el arco de la Recova Vieja sólo median veintiún años, pero ya la concepción artística es otra, y la intención de recurrir a elementos más o menos clásicos es evidente.

Las mismas reflexiones acerca de la pobreza y timidez de nuestros primeros intentes neoclasicistas pueden hacerse respecto de la Casa del Consulado, que hizo en 1805 Francisco Cañete, reformando un edificio existente en el solar que hoy ocupa el Banco de la Provincia de Buenos Aires. Su modesta fachada, de dos pisos, cada uno de los cuales estaba dividido verticalmente por seis pilastras cajeadas, el remate de balaustrada con perillones y el frontis triangular sobre la portada, le daban cierto aire clasicista, que contrastaba con las ventanas de arco escarzan y las rejas voladas, de sabor colonial[9]. Otro tanto podría decirse de la Pirámide de Mayo, levantada en 1811 por Francisco Cañete, pues si bien su arquitectura no podía ser más modesta, el simbolismo era de evidente inspiración republicana y neoclásica.

En 1817 Antonio González Balcarce dispuso que se preparara plano para construir recovas o soportales en el lado sur de la Plaza de Mayo. El primer plano se ha perdido, pero se conserva en cambio el informe que sobre el mismo hizo el ingeniero francés Jacobo Boudier, documento interesantísimo que no deja lugar a

[9] GERMÁN O. E. TJARKS, *El Consulado de Buenos Aires y sus proyecciones en la historia del Río de la Plata,* 2 tomos, edición Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1962.

dudas sobre la tendencia neoclasicista que comenzaba a desplazar a la vieja arquitectura colonial. Después de hacer la crítica del proyecto, que considera aceptable, se refiere a las urnas o vasos que iban a colocarse sobre cada pilastra y dice que esos elementos *pertenecen al stylo moresco* [evidentemente se refería al colonial] y *guando las Instituciones del pays tienen tendencia a borrar los últimos rastros del vasalage español, los edificios públicos deben manifestar otro stylo que el de los godos porque como monumentos, han de llevar el typo del ánimo público en el tiempo a donde son edificados, esto no es el dictamen del buen gusto que puede errar, pero si bien de las conveniencias que suelen ser más acertadas*[10].

No puede darse nada más terminante sobre el cambio de las concepciones estéticas de ese momento; las palabras de Boudier decretan la muerte de la arquitectura provinciana española y señalan la necesidad de recurrir a otras formas acordes con el nuevo espíritu de la joven república.

Desechado por el gobierno ese desconocido proyecto (que Pillado atribuye al mediocre Segismundo), preparó otro el Maestro Mayor Francisco Cañete, cuya copia afortunadamente ha llegado hasta nosotros. Esa recova estaba destinada a ocultar una vieja casa del Estado, situada en Hipólito Yrigoyen entre Bolívar y Defensa.

Su neoclasicismo es evidente: arcos de medio punto abajo recayendo sobre impostas, flanqueados por pilastras almohadilladas, y arriba, ventanas de dintel recto con frontis triangulares y en arco de círculo alternados. El conjunto remataba en una balaustrada con bolas o esferas sobre cada eje de pilastras. Cuando la obra se llevó a cabo (en fecha que ignoramos), se simplificaron los planos, reemplazando los frontis por simples guardapolvos rectos y la balaustrada por una baranda de hierro, eliminando las esferas terminales.

Aunque más debe vincularse a nuestra naciente cultura que a un definido movimiento neoclasicista, es significativo también el surgimiento de las primeras escuelas y academias de dibujo con que contó el país. Sabido es que se comenzó con

[10] JOSÉ ANTONIO PILLADO, *Buenos Aires Colonial,* edición Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, Buenos Aires, 1910.

la del Consulado, creada por Manuel Belgrano en 1799, bajo la dirección del escultor y tallista vallisoletano Juan Antonio Gaspar Hernández, afincado en Buenos Aires hacia 1780. Precisamente los trabajos documentados de Hernández que han llegado hasta nosotros (los dos púlpitos de la Catedral y el altar de Santiago Apóstol en San Ignacio), sin ser abiertamente neoclásicos, muestran la tendencia a abandonar el barroco que había imperado hasta poco antes[11]. Siguióle la Academia de Dibujo que fundó el Padre Francisco Castañeda, en 1815, la que pronto pasó a depender del Consulado, constituyendo la primera escuela de dibujo de nuestro país en la época independiente. A sus profesores iniciales, José Ledesma y Vicente Muñoz, se agregó en 1817 el pintor José Guth, suizo, no sueco como se repite equivocadamente, que ocupó el cargo de director hasta 1819. Al año siguiente Pedro Benoit pidió se le nombrara en dicho cargo vacante, pero no se accedió a su solicitud. Por último, a fines de 1821 la Academia pasó a depender de la Universidad, nombrándose director nuevamente a Guth. En 1828 le sucedió el italiano Pablo Caccianiga[12], cuyas enseñanzas se centraron en la pintura. No obstante, es interesante mencionar que el profesor Avelino Díaz, catedrático de matemáticas de la Universidad, a pedido de ésta preparó un informe en el que se aconsejaba se añadiese el estudio del dibujo de figura porque *conduce al ingeniero arquitecto al género de dibujo que le es propio, que es el que se funda en el conocimiento de la geometría descriptiva, lenguaje necesario a todas las artes de la construcción*[13].

Pasemos por alto otras escuelas, las más de ellas fracasadas, como la del irlandés Hipólito Briton, la del grabador francés José Rousseau, la de Amadeo Gras y Carlos Enrique Pellegrini, franceses ambos, la del italiano Alejandro Pittaluga, etc., pero no sin observar que en esta última ya se exigía a los estudiantes *un libro de arquitectura llamado el Vignola,* así como uno de los temas a desarrollar era *un pórtico con Intercolonio.*

---

[11] ADOLFO LUIS RIBERA y HÉCTOR H. SCHENONE, *Tallistas y Escultores del Buenos Aires Colonial,* en Revista de la Universidad de Buenos Aires, cuarta época, año II, 5, 1948.
[12] RODOLFO TROSTINÉ, *La enseñanza del dibujo en Buenos Aires desde sus orígenes hasta 1850,* edición Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1950.
[13] Archivo General de la Nación, *Gobierno, Universidad, 1828-36, sala* X, c. 6, a. 3.

En 1828 la Gaceta Mercantil anunció la apertura de una Escuela de Dibujo bajo la dirección de los señores Carlos Zucchi y Pablo Caccianiga. En el plan de estudios figuraba la arquitectura civil y militar, la perspectiva, geometría, topografía, ornato y paisaje. Como se ve, era un plan ambicioso para esa época. Lo realmente interesante para nuestro tema es que se decía que en el primer año de estudios *se explicarán con brevedad y claridad, las partes elementales de la Arquitectura según el italiano Giacomo Barozio de Vignola. Los alumnos delinearan los cinco órdenes con su respectiva Iconografía y Copsografía.* En el segundo año los estudiantes ampliarían sus conocimientos mediante *la comparación entre Vignola, Paladio y Serli [sic]* y progresivamente *llegaran a conocer cuáles deben ser las proporciones a escoger.* Finalmente en el tercer curso se estudiará a Vitrubio, Scamozzi y Milizia, agregando que este último fue *el primero que disipó las tinieblas de la barbarie en que se hallaba la arquitectura en Europa*[14]. No puede darse un lenguaje más académico, y como la posición antibarroca de Milizia es bien conocida, huelgan los comentarios.

Digamos de paso que el arquitecto italiano Carlos Zucchi (1791-1858) llegó a Buenos Aires en 1827, agregándose por propia iniciativa al grupo formado por el ingeniero Carlos E. Pellegrini, el sabio Octavio Fabricio Mossotti, y los periodistas Pedro de Angelis y José Joaquín Mora, todos ellos contratados por Rivadavia. Designado Zucchi Arquitecto del Gobierno, proyectó numerosísimas obras públicas y privadas[15]. Lamentablemente, sólo nos ha llegado el folleto en donde recopila los títulos de sus trabajos, pero no los planos, aunque no hay duda de que estaba plenamente encauzado en la corriente neoclásica. Hombre de mal genio y díscolo, pronto se indispuso con las autoridades y emigró a Montevideo, donde también tuvo rozamientos y disgustos. No obstante, allí dejó realizada la Plaza Independencia con sus portales, la casa del Dr. García Zúñiga, el proyecto de catafalco para la Emperatriz Leopoldina del Brasil, y numerosos planos para un teatro, que algunos sostienen es el actual Solís, en tanto que otros lo atribuyen al

[14] *La Gaceta Mercantil,* Buenos Aires, 3 de junio de 1828.
[15] CARLOS ZUCCHI, Colección de los principales proyectos compuestos por orden del Superior Gobierno de Buenos Aires desde el año 1828 hasta 1835. Imprenta del Estado, 1834. Ejemplar consultado Museo Mitre 19-9-89.

arquitecto Francisco Xavier de Garmendia [16].

Volviendo a Buenos Aires, después de las primeras tímidas realizaciones que hemos comentado, entra de lleno el neoclasicismo con el pórtico de la Catedral. No hemos de ocuparnos con detenimiento porque ya lo hicimos en otras oportunidades [17] y por ser muy conocida su historia. Pero aprovecharemos la ocasión para rectificar algunos detalles que se vienen repitiendo rutinariamente. En primer lugar, no hay certeza de que su autor haya sido solamente Próspero Catelin; hoy sabemos que colaboró con él Pedro Benoit padre, aunque ignoramos en qué medida lo hicieron uno y otro. Catelin no había venido contratado por Rivadavia, aún cuando es probable que se hayan conocido en Europa, y que allí nuestro prócer lo entusiasmara para que viniese, como lo hizo con otros técnicos. En 1818 consta que estaba Catelin en Buenos Aires, pues figura como jurado de dibujo en la Academia del Consulado[18]. Benoit también llegó al país por propia iniciativa, arribando el 19 de julio de 1818. Según su descendiente Federico Zapiola, había sido oficial de Napoleón y se trataba nada menos que del Delfín, es decir, el hijo de Luis XVI, salvado de las masacres de la revolución francesa[19]. En cambio Héctor Sáenz y Quesada sostiene, con buena documentación, que era hijo de un modesto pescador de Calais, Pierre Nicolás Benoist y de su esposa Marie Jeanne Daut, nacido el 16 Termidor de 1794 en dicha ciudad, y a quien sus padres pusieron por nombre Pedro Benito (Pierre Benoit), que luego adoptaría como nombre y apellido[20]. Pero dejando de lado lo anecdótico, lo cierto es que tuvo aquí destacada actuación, comenzando por combatir al lado del Almirante Brown, para más tarde dedicarse a tareas técnicas para las cuales lo habilitaban sus conocimientos de las matemáticas y el dibujo. Rivadavia lo nombró jefe del Departamento Topográfico en 1823; al año siguiente pasó al Departamento de Ingenieros Arquitectos, cuya jefatura ejercía Catelin. Este

[16] CARLOS PÉREZ MONTERO, *El Arquitecto Carlos Zucchi y sus proyectos para la tumba de Napoleón en París,* edición El Siglo Ilustrado, Montevideo, 1949.
[17] MARIO J. BUSCHIAZZO, *Breve historia de la Catedral de Buenos Aires,* en II Congreso Internacional de Historia de América, tomo in, Buenos Aires, 1938. MARIO J. BUSCHIAZZO, *La Catedral de Buenos Aires,* Ediciones Artísticas Argentinas, Buenos Aires, 1943.
[18] *Gaceta de Buenos Aires,* n° 55. 24 de enero de 1818.
[19] FEDERICO ZAPIOLA, *¿Luis XVII murió en Buenos Aires?,* Buenos Aires, 1941.
[20] HÉCTOR SÁENZ y QUESADA, *¿Vivió y murió un Delfín en Buenos Aires?,* en revista Historia, nº2, buenos aires octubre-diciembre 1955.

lo designó *arquitecto constructor de planos* y es en esa oportunidad cuando muy probablemente proyectaron ambos el pórtico catedralicio. Murió el 22 de agosto de 1852; su hijo Pedro (1836-1897) fue un arquitecto famoso, posiblemente el que más trabajó en nuestro país durante el siglo XIX.

A esta altura de nuestra evolución artística dos caminos se señalaban claramente: por un lado, persistían rutinariamente las formas coloniales; por otro, el neoclasicismo trataba de abrirse camino. Entre quienes mejor representaron esta tendencia debemos citar a Richard Adams (1793-1835), que llegó al país en 1825 con un grupo de colonos escoceses contratados por los hermanos Robertson. Entre ellos venían nueve albañiles, cinco carpinteros y un herrero. Se establecieron en Santa Catalina (hoy Partido de Lomas de Zamora), donde aún se conserva, modificada, una de las casonas que levantaron para su vivienda[21].

Adams era un arquitecto netamente neoclasicista. En Buenos Aires hizo dos templos excelentes: la Catedral Anglicana de San Juan Bautista (1831), que aún subsiste en la calle 25 de Mayo, y la Iglesia Presbiteriana Escocesa de San Andrés, en la calle Piedras entre Yrigoyen y Rivadavia, destruida al abrirse la Avenida de Mayo. No nos extenderemos en el estudio de estos dos edificios porque ya ha sido hecho recientemente[22]**.** Pero cabe agregar que, según relata Dodds en el libro suyo que hemos citado (véase nota 21), Adams dirigió las obras de la iglesia de San Andrés hasta cierta altura, en que habiéndose notado algunas fallas, fue reemplazado por un tal *Catalani,* que sospechamos fuese Catelin.

Finalmente, mencionaremos otro técnico de notoria actuación, pero cuyas tendencias artísticas se prestan a controversia. Me refiero al ingeniero Felipe Senillosa (1783-1858), nacido en Castellón de la Plana, Cataluña. Dejemos de lado su vastísima actuación oficial y docente que ya ha sido estudiada[23]**,** para referirnos a algunas obras suyas que se prestan al análisis arquitectónico relacionado con su época. La primera de ellas es el caserón de Rosas, San Benito de Palermo, donde se

---

[21] JAMES DODDS, *Records of the Scottish Settlers in the River Plate and their Churches,* Buenos Aires, 1897.
[22] ALBERTO S. J. DE PAULA, *Templos Rioplatenses no católicos,* en Anales del Instituto de Arte Americano, n° 15, Buenos Aires, 1962.
[23] ALBERTO S. J. DE PAULA, *Felipe Senillosa,* en Anales del Instituto de Arte Americano, n° 18, Buenos Aires, 1965.

ha querido ver un neocolonialismo con sentido político, de alarde nacionalista frente al ataque de potencias extranjeras[24]. Su techado en azotea, con pretil de barandal de hierro, el abundante uso de arquerías de medio punto, y la simplicidad encalada de sus volúmenes pueden significar alguna vinculación con las formas hispánicas (no olvidemos que Senillosa era español), pero la planta del edificio, visiblemente inspirada en el palacio de Poggio Reale de Nápoles publicada por Serlio, atempera su conexión con lo colonial. Es cierto que la traducción que hizo Villalpando del tratado de Serlio (Toledo, 1573) fue la obra que más difusión tuvo en América, pero siempre se aplicó en detalles encajados dentro de un contexto hispánico, y no de modo tan italianizante como en la planta de este edificio. Por otra parte, su propia casa en la Calle Larga de Barracas (hoy Montes de. Oca) que conocemos por un dibujo suyo conservado en el Archivo General de la Nación, nos muestra una arquitectura francamente paladiana, de orden monumental y planta cerrada, totalmente ajena a cualquier relación con las formas coloniales. Aún cabría agregar la iglesia de San José de Flores (1831), que tenía un pórtico exástilo dórico griego, entablamento con triglifos y metopas, y un gran frontis triangular. A propósito del colonialismo tardío, podríamos también referirnos a la Aduana Nueva que proyectara en 1855 el arquitecto inglés Eduardo Taylor (1801-1868) en la que si bien podría verse alguna conexión con lo colonial por la simplicidad de sus líneas, la portada italiana y la farola con órdenes clásicos, están desmintiendo esa presunta inspiración vernácula.

MARIO J. BUSCHIAZZO

[24] HORACIO J. PANDO, *Palermo de San Benito,* en Anales del Instituto de Arte Americano, n° 17, Buenos Aires, 1964.

Fig. 1. El Cabildo de Montevideo, Arq. Tomás Toribio, 1804.

Fig. 2. Torres de San Francisco, Arq. Tomás Toribio, Buenos Aires, 1807.

Fig. 3. Fachada de San Francisco, Arq. Tomás Toribio, Buenos Aires, 1807.

Fig. 4. Portería de San Francisco, probablemente obra de T. Toribio, Buenos Aires, 1807.

Fig. 5. La Recoba Vieja, Buenos Aires, 1804.

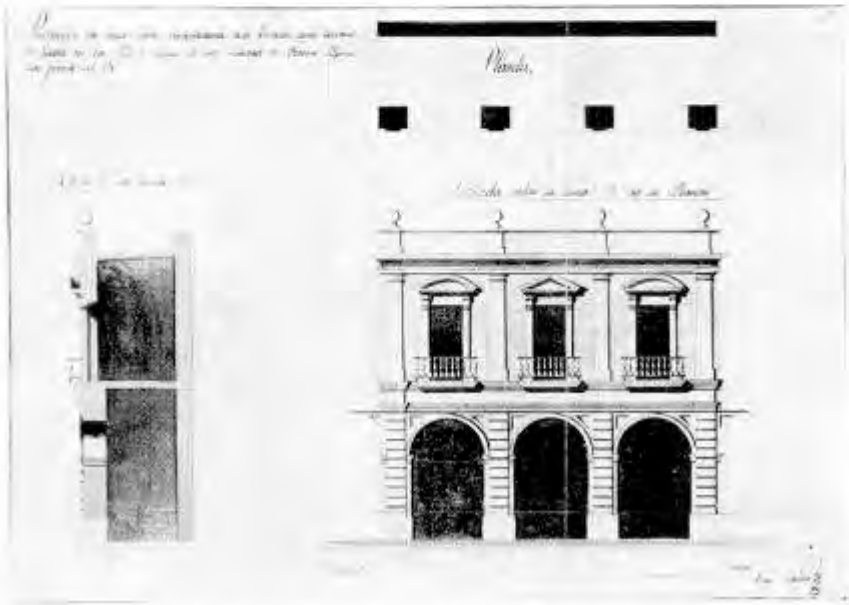


Fig. 6. La Recoba Nueva, plano de F. Cañete, Buenos Aires, 1817. (A.G.N.).

Fig. 7. Catedral de Buenos Aires, pórtico comenzado en 1822.

Fig. 8. San José de Flores, Ing. Felipe Senillosa, 1831.

Fig. 11. Catedral Anglicana, Arq. R. Adams, Buenos Aires, 1831.

Fig. 12. La Aduana Nueva, Arq. E. Taylor, Buenos Aires, 1855.

Fig. 9. Iglesia presbiteriana de San Andrés. Arq. R. Adams. Buenos Aires. 1835.

Fig. 10. Iglesia presbiteriana de San Andrés. Arq. R. Adams. Buenos Aires. 1835.

EL BARROCO AMERICANO Y LA SEMÁNTICA DE IMPORTACIÓN[1]

QUIEN esto escribe nació, en la última década del siglo pasado, en una mansión barroca de Budapest, la melliza y también barroca capital del desaparecido imperio austro húngaro. En 1911 tuvo la suerte de asisitir a las clases que dictaba Heinrich Wölfflin, que por aquel entonces había publicado su famosa obra *Renacimiento y Barroco.* En 1916, bajo un cielo invernal, asistió a la coronación del desafortunado Carlos IV de Habsburgo, que fue el último acto, el magnífico cuadro final, del barroco y el rococó del Santo Imperio Romano Germánico. En 1925 estuvo algunos meses en España, antes de que la guerra civil hiciese tanto daño a ese fascinante país.

Conoció a su mujer en Italia y como ella tenía parientes en Estados Unidos, hizo un corto viaje con el propósito de visitarlos. Esto fue en 1932 y por ese motivo llegó por primera vez a los EE. UU., donde trocó sus investigaciones sobre arte cristiano primitivo por las de arte americano. En abril de 1933, luego de ejercer una *quasi docencia* en el Peabody Museum de la Universidad de Harvard, viajó a Yucatán, México. *Es al observar las obras maestras de la civilización precolombina, que me siento obligado a reconocer la estupenda belleza del arte del período colonial hispánico, porque es la manifestación del cristianismo sobre su misma tierra,* escribió en el prólogo de un libro que, en aquel entonces, preparaba.

Por haber dedicado la mitad de mi vida al estudio del arte europeo y la otra mitad al americano, creo que estos comentarios pueden merecer vuestra atención. Algunos ya los hice en el seminario del Instituto de Historia de América Latina de la Columbia University de Nueva York, que se llevó a cabo bajo el auspicio del gobierno de los Estados Unidos.

1 Traducción del inglés por el Arq. Federico F. Ortiz.

Una de las cosas a que quiero referirme es que en los estudios latinoamericanos se dedica demasiado tiempo a las cuestiones semánticas. Por ejemplo tomemos el caso de la palabra *mestizo*. Se dice que la palabra *mestizaje* "siempre" tiene implicaciones raciales y que su origen está en los escritos de los políticos del siglo XIX. Pero no es *mestizaje,* sino *mestizo* la palabra que están usando algunos distinguidos estudiosos.

Este término se usa desde principios del siglo XVI; se lo encuentra en las crónicas de los monjes y en la correspondencia virreinal, también en la obra de los escritores de la época; la palabra describe, sin dejar lugar a dudas, un importante grupo de la población latinoamericana.

Cuando hablamos de *arte* mestizo no hay alusión racial. Esta palabra, cuando es referida al arte, no plantea cuestión alguna de *raza*. En este caso estamos ante el término correcto que define con exactitud, ya sea su uso vernáculo o erudito, la imperecedera cultura que ha resultado de la fusión de dos grandes civilizaciones, la indígena y la española.

Es cierto que en la historia del arte la palabra *mestizo* aparece tardíamente y esto es porque la misma historia del arte se desarrolló tardíamente; en el caso de América Latina esto es muy evidente. Hasta en EE. UU., la historia del arte, incluyendo la del viejo mundo, tiene un pasado muy breve. Hasta hace poco esta disciplina se enseñaba en los colegios de señoritas y como materia paralela a los cursos de las escuelas de arquitectura. En 1932 cuando entré a formar parte de un pequeño grupo de historiadores del arte en los Estados Unidos, solamente tres instituciones académicas figuraban como auspiciantes del boletín de la asociación: ellas eran las universidades de Harvard, Princeton y Chicago; el resto del auspicio corría por cuenta de las bibliotecas Pierpont Morgan, de la Hispanic Society of America y la Frick Art Reference Library.

Hacia fines de la década del 30 y a medida que los programas educacionales se iban extendiendo y el acceso a colegios y universidades se hacía más fácil, la enseñanza de la historia del arte llegó a tener notoria difusión. De los países de

Europa Central llegaban a EE. UU. gran cantidad de maestros, los que naturalmente mantenían como postura de lo que enseñaban, las actitudes y orientaciones de sus países de origen. Algunos tenían que luchar para adquirir un conocimiento básico del idioma inglés. Sólo los más lúcidos tuvieron suficiente visión para percibir lo que este continente ofrecía. La gran tradición de la universidad inglesa, con su espíritu de *fairplay* académico fue desapareciendo paulatinamente.

El interés por el arte latinoamericano es más reciente que el interés por la arqueología americana. Durante la Segunda Guerra Mundial, en la época de la Política de Buena Vecindad, se realizó en Nueva York una reunión en la que más de media docena de eruditos manifestaron estar trabajando en asuntos de nuestra especialidad.

Sin embargo, la reorganización educativa de la post guerra y la tendencia hacia el monopolio, hicieron que algunos estudiosos de talento se alejaran.

La Hispanic Foundation, de la biblioteca del Congreso de los EE. UU., publicó recientemente una bibliografía en que figuran 1884 nombres de especialistas que en E.E. UU. están dedicados a los estudios latinoamericanos, 224 de los cuales trabajan en el campo de la lingüística y la etimología, 233 en la política y la sociología, mientras 274 se dedican a la antropología y la arqueología, 277 a la literatura y 416 a la historia.

En el campo de los estudios del arte aparecen 32 nombres, de los cuales la mayoría se dedica a la enseñanza práctica y al arte precolombino. No más de diez autores figuran en la lista de nuestra especialidad y la mayoría se ha alejado de ella. Según el Latin American Research Review, en 1966 se realizaban 959 trabajos de investigación, cuatro de los cuales eran sobre música; no se menciona a ninguno sobre arte. Una institución, que desde 1940 hace alarde de sus trabajos sobre el arte americano, sólo ha logrado, en veinticinco años, que uno de sus graduados publicase un libro sobre estos temas y este trabajo es más bien sobre paleografía que sobre arte.

Coincidiendo con el Congreso de Americanistas que se celebraba en Buenos

Aires, se publicó, en Estados Unidos un estudio preparado por un grupo de especialistas para el College Art Association of America, titulado *Las Artes Visuales en la Educación Superior* (New Haven, 1966).

Este trabajo, realizado por historiadores del arte y artistas, se llevó a cabo con el aporte financiero de la Ford Foundation.

En la página 19 de esa publicación se lee: *La distribución de los cursos es la siguiente: Renacimiento 294; América Latina 33*. A nivel de graduados, esta última cifra se reduce a 9. No se conocen, dentro de este magro total, las cifras correspondientes a precolombino, a colonial y a arte contemporáneo. Si tenemos en cuenta que es precisamente el arte contemporáneo de América Latina el que se halla mejor representado, a través de los artistas residentes en nuestras universidades, debemos deducir que el número de quienes se dedican a las cuestiones teóricas, debe ser aún más pequeño.

Otra de las palabras en torno a la cual se discute es el vocablo *barroco,* cuando se lo aplica al arte latinoamericano. Cierto es que definir el barroco nos llevaría varias páginas; sin embargo las características del estilo son sobradamente conocidas por quienes leen esto. Se dice, por ejemplo, que no hay un barroco típicamente americano, porque no se han creado *espacios nuevos.* ¿Pero es que se pueden mostrar ejemplos europeos en que el espacio sea exactamente igual al de Pocito, o al del Sagrario de la Ciudad de México, o el de la Compañía, de Quito? No es por este patrón solamente que se puede clasificar como barroco a un edificio; es su aspecto total que lo define como tal.

Al decir barroco no nos referimos tan sólo a la arquitectura, sino también a la pintura, la escultura, la cerámica, los muebles, la orfebrería, los tejidos, la música, el teatro, la poesía, la jardinería, etc. Se trata, indudablemente, de una clasificación que define, en gran escala, el panorama humanístico total de una época, que en el nuevo mundo es lo mismo, pero con un sabor particular que lo distingue.

El mejicano Carlos de Sigüenza y Góngora es más representativo del espíritu barroco que el misionero alemán Eusebio Francisco Kino (Kühne) que lo humilló

respecto del significado de un fenómeno celestial; sin embargo, hoy sabemos que el mejicano, educado aquí en América, estaba más adelantado en sus conocimientos que el pedante jesuita, educado en una universidad alemana.

Aseveraciones tales como que *las manifestaciones planiformes son, en cualquier lugar, típicas del arte de provincia o provinciano* requieren, ante todo, una definición de lo que el autor entiende por *planiforme.* Si no se adjuntan los ejemplos que prueben que esa misma característica es evidente tanto en Europa, Asia o África, así como en Latinoamérica, la aseveración puede aparecer como un malabarismo hecho con semántica de importación y aplicado a un área o ambiente clínicamente aislado. ¿Acaso las fachadas de San Francisco Acatepec y de la Merced en Atlixco, o el portal de San Pedro Zepita son *planiformes?*

¿Acaso las distintas naciones europeas no tienen derecho a tener su propio barroco nacional? Creo que no sólo las relaciones espaciales determinan la arquitectura sino también el color, la textura, los materiales y lo que es más, las proporciones de los elementos decorativos.

Es evidente que la Villa Valguamera en Bagheria, Sicilia, es barroca. Nos preguntamos entonces, ¿puede ser cambiada por el Palacio Real de Estocolmo o el Eszterhazy de Hungría? ¿Se podría, por ejemplo, colocar sin violencia el monasterio de San Salvatore de Noto, Sicilia, sobre el Danubio, en el promontorio donde se halla la abadía de Melk? En ninguno de estos casos estaríamos creando *espacios nuevos;* sin embargo estos ejemplos son típicamente barrocos; lo que sucede es que cada uno está enmarcado y, si se quiere, definido, por el ambiente, el clima, en fin, por todos los condicionantes de su país.

La basílica de la Superga se parece, a primera vista, a la Karlskirche de Viena; sin embargo, ojos que además de *mirar, ven,* no tardarán en percibir las enormes diferencias entre estos dos edificios. ¿A quién escapa que las diferencias entre la Capilla del Palacio Real de Dresden y la Iglesia de San Basilio en Dubrovnik (Dalmacia), son mayores que las analogías?, y sin embargo, ¿no son ambas barrocas? ¿Es acaso posible separar ciertos particulares del universo de un estilo? La fuente de

Santa María di Gesú, en Palermo, no ha creado nada nuevo en espacio, pero es barroca y espero que a nadie se le ocurra que podría armonizar con los jardines del Palacio Tarnowski en Drohobitz, Polonia; lo que sería más o menos como colocar la estatua de San Bernardo, del Puente Charles, de Praga, sobre uno de los puentes de París.

Los que se sienten incómodos ante los términos *mestizo y barroco* pueden, si quieren, proponer otros, con miras a su aceptación. Pero la *importación* de vocablos para asistir en la evaluación del barroco latinoamericano sólo puede ser aceptada si no significa el cercenamiento de éste para adecuarlo a fórmulas que le son ajenas. La nueva terminología sólo se justificará cuando sirva para formar juicios valorativos que puedan ser corroborados por la experiencia visual, y que no sean el resultado de la observación de alguna que otra fotografía, mirada a través de un prisma interesado.

Creo que nuestro deber es ser constructivos y no dividir, por cuestiones semánticas, a nuestro ya de por sí pequeño grupo. Nuestra tarea principal es de clarificar, tanto a la opinión pública como a los funcionarios, y lograr que todos reconozcan la necesidad y conveniencia de preservar el patrimonio histórico. Existen asociaciones que brindan ayuda financiera a estudios y trabajos de arte de Japón, China, India, Persia y Europa. Sin embargo, nuestro pequeño grupo no tiene esta ayuda y debe luchar sin claudicaciones para agrandar el círculo de los interesados en el tema y también para lograr la inclusión de su materia en los programas de estudios superiores. Necesitamos conservadores, gente experta que sepa reconocer el valor de los objetos que, día a día, en cantidad creciente, se dan a la luz.

Muchos de los que nos hemos dedicado al estudio del arte colonial latinoamericano lo hemos hecho movidos tan sólo por el entusiasmo. Podríamos, quizás, explicar la actitud miope del español, que enardecido por el chauvinismo desprecia lo colonial, apuntando a detalles burdamente copiados del modelo ibérico. Recuerdo haber estado presente cuando un historiador del arte trató de persuadir a

Martín S. Soria, acerca de lo innecesario de su entusiasmo por el arte colonial, porque después de todo (decía)

España era la madre de ese arte que a él tanto le interesaba. Soria (nacido y formado en Europa) le respondió: *Reconozco las buenas cualidades de la madre, pero estoy enamorado de la hija.*

PÁL KELEMEN

Norfolk, Connecticut.

ARTE PRECOLOMBINO EN BOLIVIA

Las altas culturas

El arte precolombino en territorio boliviano es una parte del panorama arqueológico andino, que abarca desde las culturas Moche y Chimu al norte, hasta Tiahuanaco y Pucara al sur. Pese a que, por las características de este trabajo, se hace en forma independiente el estudio de la zona boliviana, el lector no debe olvidar la interrelación constante de estas culturas con las limítrofes que están en territorio peruano.

Con anterioridad a la llegada de los españoles, en el territorio de Bolivia se desarrollaron varias culturas, la más importante de las cuales es la de Tiahuanaco que tiene aproximadamente unos 1.600 años de duración (600 A. C., 1.000 D. C.). Con anterioridad a ella sólo se conoce la cultura Chiripa en su fase precerámica.

Tiahuanaco es sustituido por una nueva cultura que persiste aun después de que el actual territorio boliviano fuera conquistado por los incas. Los arqueólogos la denominan *horizonte rojo sobre negro,* pero históricamente corresponde al llamado Imperio Colla, descrito por Sarmiento de Gamboa y Cieza de León. Hacia 1440, reinando Pachacutec, el noveno Inca, el Collao cayó en poder de los incas. El arte colla desde entonces está influido por esta nueva cultura. Hay restos totalmente incaicos como los de la ciudad de Incallajta, pero la mayor parte de las últimas ruinas precolombinas muestran una arquitectura que mezcla técnicas incaicas con collas. Buena parte de los monumentos situados a orillas del lago Titicaca tienen este carácter mixto.

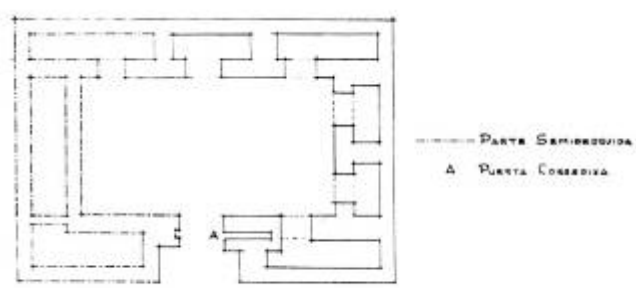
El esquema Chiripa-Tiahuanaco-Colla-Inca, muestra el desarrollo de las altas culturas en la altiplanicie boliviana cerca de la hoya del lago Titicaca. Son las culturas más desarrolladas; sin embargo cerca de ellas existen otras, que todavía están dentro

de la altiplanicie y éstas son la de Wankani, en la provincia Ingavi (Departamento de La Paz) relacionada con Tiahuanaco y los restos líticos de Oruro que pueden considerarse como parte de una o varias culturas periféricas.

Contemporáneas a los incas son las culturas de los valles y el oriente, de las que nos quedan abundantes restos cerámicos. Las más características son las culturas Mollo, Yampara, Huruquilla, etc.

Chiripa

Una de las culturas más antiguas de la región andina y la más antigua de Bolivia es la llamada Chiripa, cuyos restos aparecen en la península de Tacaco, en las riberas del lago Titicaca. El período principal de esta cultura se puede situar, según las muestras radiocarbónicas, entre los años 591 ± 116 A. C. y 31 D. C. Según esta cronología la cultura Chiripa en su fase más importante es contemporánea a la época I de Tiahuanaco.



Casa de Chiripa, Nº 1 (según Bennett).

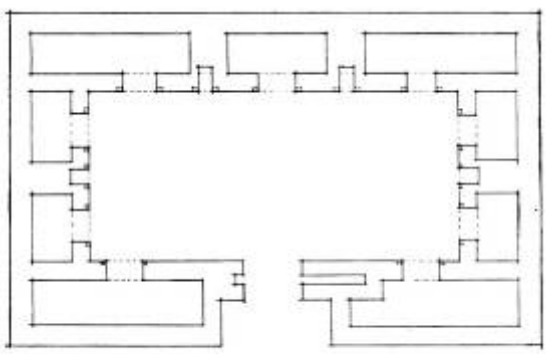
Con anterioridad es sólo una cultura precerámica, y en una etapa posterior a las fechas citadas es coetánea a Pucara y a la época II de Tiahuanaco. Sobre las ruinas de Chiripa quedan restos de cerámica pertenecientes al Tiahuanaco expansivo, lo que indica que el sitio cayó bajo la poderosa influencia de esta cultura.

Hay en las ruinas de Chiripa un montículo artificial de 60 mts. de largo por 55 mts. de ancho. En el interior de este montículo existe un templete semisubterráneo

cuyas paredes recuerdan el tablestacado de madera, pues se forman por grandes piedras verticales, colocadas a intervalos irregulares.

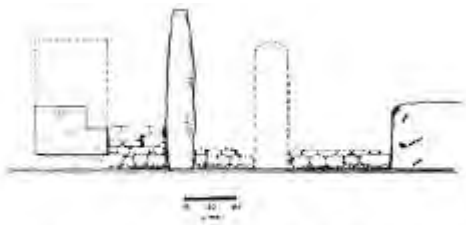
Entre ellas hay piedras más pequeñas que a manera de sillares forman el muro. El piso es de arcilla apisonada.

Otra parte de estas ruinas, probablemente de una cronología posterior al templete, está formada por un conjunto de casas, cuya planta es de singular interés.



Casa de Chiripa, Nº 2 (según Bennett).

Estas viviendas tienen paredes dobles, y se puede llegar al espacio dejado entre los muros por medio de ventanas interiores. Según algunos arqueólogos estos espacios servían de alacenas; otros suponen que sirven para aislar completamente la casa del frío exterior; esta última teoría viene reforzada por la existencia de puertas corredizas que cierran herméticamente cada una de las casas. En el subsuelo de estas habitaciones hay enterramientos, en forma de cajas de piedra. Bennett ha excavado tres viviendas de este tipo, y supone que todo el conjunto consta de catorce casas que se agrupan en torno a un ámbito central, formando un círculo.



Casa de Chiripa, detalle de la pared oeste.

La cerámica de Chiripa es burda y presenta ejemplares sin pintura, los pintados son de color rojo, o amarillo sobre rojo. En la cerámica pintada predomina la forma de escudilla abierta con paredes verticales. La decoración es geométrica especialmente con motivos escalonados. A veces se adornan los ceramios con fisonomías humanas o zoomorfas frontales con el cuerpo de perfil.

Tiahuanaco

Tiahuanaco es el sitio arqueológico más importante del altiplano en la zona boliviana. Desde los primeros días de la conquista, sus grandes moles petreas llamaron la atención de cronistas e historiadores por su antigüedad y belleza. Cieza (1552), Acosta (1590), Lizárraga (1605), Garcilaso (1609) Cobo (1630), nos ha dejado sendas descripciones del monumental conjunto. Viajeros y arqueólogos del siglo pasado, añadieron más información literaria y gráfica. Así D' Orbigny (1840), Castelnau (1850), Mitre (1848), Squier (1877) están entre los principales que preceden los trabajos de este siglo iniciados con la expedición Crequi-Monfort en 1903 y la serie de publicaciones del infatigable Posnanski que durante cuarenta años de su vida escribió sobre la metrópoli andina, las más de las veces en forma fantástica. Los verdaderos trabajos científicos se inician con Bennett (1932) quien da la primera clasificación de las épocas de Tiahuanaco. Kidder, en 1957, da las primeras fechas radiocarbónicas habiéndose iniciado poco antes las excavaciones en gran escala (que actualmente continúan) bajo la dirección del arqueólogo boliviano Carlos Ponce Sanjinés. Presentamos a continuación un resumen de lo conocido.

Según las excavaciones realizadas en los últimos cinco años, bajo la dirección de Carlos Ponce Sanjinés la cultura tiahuanaco se puede dividir en cinco períodos. Los dos primeros eran totalmente desconocidos hasta hoy, las épocas III y IV corresponden aproximadamente a lo que Bennett llamó *Tiahuanaco Primitivo* o *Tiahuanaco Clásico,* y la época v podría identificarse con lo que se conocía por *Tiahuanaco Expansivo.* La cronología de estas cinco épocas viene determinada por el

Carbono 14 de la siguiente manera:

Epoca	**Años**	**Años**
I	600 A.C. a	460 A.C.
II	460 A.C. a	103 A.C.
III	103 A.C. a	360 D.C. Época primitiva o arcaica según Bennett.
IV	360 D.C. a	755 D.C. Época Clásica según Bennett.
V	755 D.C. a	1058 D.C. Tiahuanaco expansivo-decadente según Bennett.

No quedan restos arquitectónicos ni escultóricos de la época I; la cerámica se divide en dos tipos con sus variantes. El primer tipo muestra una cerámica pintada rojo sobre castaño, y negro-blanco-rojo sobre castaño; esta última variedad es incisa. El segundo tipo es de cerámica pulida sin color, decorada con motivos escalonados incisos. Algunos vasos tienen en su exterior cabezas de felino toscamente modeladas. Hay semejanza entre esta cerámica y algunos ejemplares de Paracas (cevernas), así como con la cerámica Chiripa.

En este período se encuentran enterramientos en forma circular, restos de cobre y cuentas de sodalita. También se halló un silbato de cerámica en forma de casa con cubierta a dos aguas; tanto la puerta como el friso tienen motivos escalonados.

Los restos de la época n se limitan a cimientos de habitaciones de planta circular y rectangular que tienen paredes dobles de piedras sin labrar. Estos restos quedan debajo del Kalasasaya. En este período hay preponderancia de la cerámica micácea.

La época in de Tiahuanaco es la más importante desde el punto de vista arqueológico, en su transcurso se construyen los grandes edificios que constituyen el conjunto urbano de Tiahuanaco que se puede describir de esta manera:

Dos grupos de ruinas relacionadas entre sí forman parte de la misma ciudad. La reconstrucción presentada por Ibarra-Mesa-Gisbert los supone sobre dos avenidas este-oeste y norte-sur, la primera de la cual ha sido puesta en descubierto

recientemente. El grupo primero está formado principalmente por la Akapana, Kalasasaya, el Templo de los Sarcófagos y el Templete Semisubterráneo, que se distribuyen sobre la avenida este-oeste; Puma-Punku, no excavado aún, pero con buena parte de sus restos a la vista, está sobre la calle norte y sur. Lo dominante en ambos grupos son sus respectivas pirámides; la Akapana y la de Puma-Punku, descritas ambas por Cobo y otros cronistas y fácilmente distinguibles. Frente a estas pirámides están sus Kalasasayas, muy completo el de la Akapana y sin restos visibles el de Puma-Punku.

La pirámide de Akapana se presenta como una colina de 180 mts. por 140 mts. de base con una altura aproximada de 15 mts. En su parte inferior se ve el muro de contención que la circunda. La estructura de este muro es típica y consiste en piedras monolíticas colocadas a manera de rafas entre un muro de sillar finamente pulimentado. Sobre este muro descansa el talud de la pirámide cuya planta no es totalmente regular pues al lado oeste presenta una saliente por donde estaba el acceso. Sobre la plataforma superior se ve un gran hueco hecho por el encomendero Vargas en busca de tesoros; este hueco ha destruido parte de los cimientos de un edificio que a manera de teocali coronaba la pirámide.

El Kalasasaya es un recinto abierto construido por una plataforma en U, de aproximadamente tres metros de altura; esta plataforma está contenida en su parte exterior por un muro constituido por pilares verticales entre los que se alza una pared de sillar. En el interior de este recinto hay un patio y en su lado este una escalinata monumental. Este edificio responde en sus líneas generales a la piedra Kantataita que es su maqueta. El Kalasasaya cubre un recinto cuadrangular de 135 por 120 mts.

El edificio mejor conservado de todo el conjunto es el templete semi-subterráneo de 26 por 28 mts. Es un patio limitado por cuatro muros de contención al que se baja por una escalinata. Los muros, en su estructura, son semejantes a los del Kalasasaya, mostrando así una de las invariantes de la arquitectura tiahuanacota. Estas paredes interiores se decoran con cabezas antropomorfas talladas en piedra e

incrustadas entre los sillares mediante espigas. Al centro de este templete estaba la estela *barbada* que encontró Bennett. Esta estela es contemporánea al templete y junto con las cabezas de los muros, nos señalan el estilo de la escultura de este período. Tanto la estela *barbada* como las cabezas son realistas. Tiahuanaco no había entrado aún en el período de fuerte estilización desvitalizada que caracteriza su estilo.

La estatua *barbada* está tallada en arenisca roja, tiene 2,55 mts. de altura y 45 cm. por 35 cm. de sección. La talla está hecha en altorrelieve, no incisa. Frontalmente la estatua muestra un rostro de rasgos escuetos con una especie de barba, detalle este que ha sido ampliamente discutido. Sobre la frente hay dos flechas convergentes de cola zigzagueante. El ídolo coloca sus palmas abiertas sobre el pecho y el vientre. Una cinta sin decoración señala la cintura, debajo de ella hay dos pumas. En las caras laterales vemos serpientes onduladas con las cabezas provistas de orejas.

El recinto de Puma-Punku también supone una pirámide o plataforma sobre la cual quedan varios bloques de piedra tallada. Aún no se ha excavado el lugar ni se ha intentado una restauración completa de estas ruinas. Los bloques tienen nichos rectangulares bordeados por un resalte que se escalona en el dintel; también tienen cruces de formas diversas. Algunas piedras muestran esta decoración en su reverso en tanto que el anverso presenta la decoración incisa típica del iv período; por eso una gran parte de esta ruina debe adcribirse a esa época, aunque la plataforma fue levantada en la época III.

Muchos autores suponen que los tres ídolos Pokotia, uno sedente y dos arrodillados, son contemporáneos de la estela *barbada* y que por lo tanto pertenecerían al período III. El ídolo sedente, con el mismo gorro que las estatuas tiahuanacotas y las manos sobre el pecho, parece ciertamente un tanto anterior a las estelas clásicas y semeja mucho con algunas esculturas de Pucara. Los dos ídolos arrodillados muestran en cambio un estilo totalmente realista, no están desbastados sobre un prisma pues son estatuas de bulto. Las largas trenzas que cuelgan en la

espalda, las visibles costillas y el amplio turbante, nos las señala como algo extraño, cuyas relaciones y cronología no están bien estudiadas todavía.

La cerámica característica del período III es la que Bennett llama *early*. No es incisa como la de los períodos anteriores sino pintada, con gran variedad de diseños, en especial felinos con muchos apéndices cefálicos. Es en este período cuando aparecen las figuras antropomorfas en la cerámica y los felinos disminuyen para dar lugar a una figura enmascarada que porta estólicas; al mismo tiempo aparece la representación de cóndores. Las formas predominantes en la cerámica de este período son las vasijas cilíndricas de base plana con borde ondulado y un apéndice zoomorfo; formas globulares con largo cuello, decoradas con dibujos geométricos y vasijas globulares con base plana y cuello muy abierto al exterior, de modo que pueda verse la decoración interna.

En la época m la ciudad de Tiahuanaco queda establecida; en el período posterior se la embellece y se le hacen algunas reformas. La época IV, llamada clásica por Bennett, es la más significativa por su escultura y decoración en relieve; a ella pertenecen la Puerta del Sol, la Puerta de la Luna, los mejores monolitos antropomorfos y una buena parte de Puma-Punku. La característica del arte de este período es la estilización, todas las formas naturales se reducen a motivos geométricos que recuerdan los diseños textiles. La técnica usada es la incisa. Las figuras antropomorfas, felínicas, voltúricas u ofideas se componen por transposición de elementos; figuras antropomorfas aladas, cuyo cuerpo se compone de cabezas de felino o cóndor, son frecuentes.

La arquitectura evoluciona bastante; en este período se ven algunos edificios de piedra pulimentada, pero casi desaparecen por completo las murallas con pilares verticales y sillares entre ellos, tan característica de la época III. En el llamado Palacio de los Sarcófagos (Putuni) hay piedras de diferentes tamaños bien escuadradas y pulimentadas, que muestran cómo son las construcciones de piedra de este período. La planta de este edificio circunda un patio. Al final de la IV época se usa el adobe en gran escala, en hileras dobles y triples que forman muros huecos; así mismo se

utiliza el cinabrio como colorante. El recinto de Keri-Kala, excavado en 1958, tiene los cimientos de piedra pulida y sobre ellos una pared doble de adobe. Su planta se distribuye en crujías que rodean un patio. Ponce supone que estas crujías estaban cubiertas de falsa bóveda. También se construyen dentro del Kalasasaya una especie de torres con paredes triples de adobe.

Otra característica de esta época son las llaves o grampas que sirven para unir los trozos líticos. Estas grampas en forma de T o de I fueron líticas en un principio, y de cobre en sus versiones más modernas; huellas de estas últimas, en forma de doble T, quedan en Puma-Pumku. Cuñas líticas se ven en la pared oeste del Kalasasaya (pared balconera) que fue construida en este período. También corresponden a esta época varios canales; el mejor de ellos es el que pasa cerca del Palacio de los Sarcófagos. Se añadieron canales exteriores a la pared sur del Kalasasaya.

Sin embargo lo más notable del arte tiahuanacota de este tiempo son sus esculturas; estelas antropomorfas de escaso relieve con decoración incisa característica, que demuestra según Kubler el uso de herramientas de metal. Los rasgos de su rostro son esquemáticos, formando una T la nariz y las cejas. Del gorro caen hasta los hombros unas cintas. Los brazos están pegados al torso en tanto que las manos sostienen sobre el pecho dos objetos, uno de ellos suele ser un kero. El gorro, la espalda, el pecho y muchas partes del rostro tienen decoración incisa, que en la estela *Bennett* y en la *Ponce* repiten los mismos motivos de la Puerta del Sol. Todos los monolitos tienen un cinturón con relieves y las piernas decoradas con círculos. Los mejores ejemplares de este tipo son el monolito Bennett de 7.30 mts. de altura y el monolito Ponce de 3 mts. de altura; este último se descubrió recientemente en el patio central del Kalasasaya y está mucho mejor conservado que el Bennett pudiéndose apreciar en él todos los dibujos incisos. Tiene el mismo estilo de estas dos estelas la cabeza monumental descubierta por D' Orbigny en 1833 y que está hoy en La Paz. También pertenece al mismo grupo el monolito llamado *El Fraile* que se encuentra en Tiahuanaco, aunque parece un poco anterior, pues tanto

sus manos como las figuras que decoran el cinturón (interpretadas como crustáceos) son realistas: asimismo el torso carece de decoración. También son clásicas las tres estelas llamadas *dioses del agua* descubiertas por Courty. Son más planas que el Bennett y en su decoración incisa priman los peces.

Un buen ejemplo del estilo de transición en escultura es el monolito fragmentado que está en la Plaza del Stadium (La Paz). Este ejemplar señala el paso de la época in a la IV. El diseño del rostro y la técnica corresponden al período IV, pero sus brazos se apoyan en el pecho y en el vientre en la misma actitud de la estela barbada. Las manos no sostienen objeto alguno. El cinturón está inciso con motivos clásicos, pero la huincha de la cabeza se decora con ofídeos, cuya cabeza tiene orejas y apéndices en las mandíbulas. Estas serpientes son semejantes a las del Jinchuni-kala de Wankani y a las serpientes laterales de la estela barbada.

Del mismo estilo que las estelas Ponce y Bennett es la tan mentada Puerta del Sol, el máximo exponente de la escultura tiahuanacota. Tiene aproximadamente 4 mts. de ancho y 2.75 mts. de altura. En su parte superior hay un friso dividido en cuatro cenefas horizontales; las tres superiores se interrumpen para dejar paso a una figura mayor completamente frontal. Las figuras de las cenefas son aladas, con cabezas de cóndor las centrales y con rostros humanos las restantes. Todas sostienen una especie de cetro o báculo. La figura central es antropomorfa con el rostro aureolado por cintas que terminan en discos y en cabezas de pumas. De la cintura cuelgan cabezas felinas y de los codos cabezas humanas. La cuarta cenefa tiene quince figuras semejantes a la central y distribuidas a lo largo de una cinta. La puerta, propiamente tal, es sencilla con un reborde escalonado a la altura del dintel; la flanquean dos pequeños nichos horizontales. El reverso de la puerta está decorado con dos nichos grandes y cuatro más pequeños a la altura del friso; varios resaltes realzan estos motivos. Algunas piedras de Puma-Punku tienen decoración similar: nichos y resaltes a un lado y estilizadas figuras incisas al otro. Es semejante y del mismo período la llamada Puerta de la Luna, pero sin alcanzar la finura de las grabaciones incisas de la Puerta del Sol.

La interpretación de la Puerta del Sol está muy discutida; algunos como Posnansky opinan que es un calendario y que la figura central representa el sol; otros como Bennett creen que el personaje central es Viracocha. Esta interpretación nos parece más aceptable. Las figuras laterales también han sido interpretadas como danzantes enmascarados.

A la última etapa de la época iv parecen pertenecer las figuras anticéfalas, nombre con el que se conocen los relieves que contienen dos figuras antropomorfas una de pie y otra de cabeza. A este momento también pertenecen unos monolitos que dejan caer sus brazos a lo largo del cuerpo; tiene poca decoración y están realizados con la misma técnica de los anticéfalos. Es característica su nariz aguileña. Los monolitos hincados o sedentes con cabeza de puma y un hacha en los brazos, también pertenecen a este grupo. Estéticamente son interesantísimos pues por su simplicidad recuerdan la escultura egipcia. Estos hombres pumas, que son varios, proceden de Puma-Punku.

La cerámica de la época IV es muy fina y está engobada. Tiene formas diversas siendo las principales: pucos de base plana y paredes divergentes; keros con un anillo en su parte media; otros con cabezas zoomorfas adicionales; incensarios en forma de kero, también con cabezas zoomorfas; incensarios asimétricos que adaptan la forma completa del animal representado; etc.

En todos los casos los dibujos son geométricos o de formas naturales sumamente estilizadas. Los animales siempre se representan de perfil; las figuras antropomorfas con el cuerpo de perfil o frontal, en cuyo caso el rostro está de perfil. Los motivos que más se repiten son los de la Puerta del Sol con sus variantes; en ellos los elementos están transpuestos: así es frecuente ver cabezas de puma unidas a cuerpos con alas y colas emplumadas; cuerpos con cabezas de cóndor y garras felinas; cabezas de puma con cuerpo de víbora; etc. Esta cerámica es policroma siendo los colores más frecuentes: amarillo, anaranjado, gris, rojo y castaño. El negro se utiliza en gruesas líneas que sirven para resaltar el dibujo. Notable ejemplo lo constituyen una cerámica en forma de ritón, con una cabeza

humana, realista, hallada por Ponce en el Kalasasaya.

En un momento dado el estilo tiahuanacota aparece fuera de la metrópoli; tal es el caso de Lucurmata donde existen restos que se relacionan con el período IV. En Lucurmata, a orillas del lago Titicaca, existe un templete que fue estudiado por Bennett. Está situado en una colina natural y es un templo semisubterráneo que consta de un patio cuadrado de 9.50 mts. de lado. Este patio se forma por cuatro muros de contención de piedra tallada. Al sur del muro este se abre una puerta y en el lado opuesto se ve un canal de desagüe. Estructuralmente este templo deriva del Templete Semisubterráneo de Tiahuanaco, pero por la talla de las piedras y la decoración que ostenta la puerta se lo puede colocar en la época v. Hay estrecha relación estilística entre este monumento y las ruinas de Puma-Punku. Se trata simplemente de la pervivencia de una planta antigua realizada con técnica y decoración de una época más reciente.

Después del período iv la influencia del estilo tiahuanacota llega hasta la costa e incide sobre casi todas las culturas del antiguo Perú. Las razones de esta expansión no se conocen y aún no está determinado si este movimiento tuvo carácter guerrero, religioso o cultural. A este período se lo conoce como V y en él hay que distinguir dos formas de difusión, una hacia el norte y otra hacia el sud. Los arqueólogos Lumbreras y Ponce denominan a la primera *tiahuanacoide* entendiendo por tiahuanacoide *parecido a tiahuanaco;* esta difusión no es directa sino que se hace por medio de Wari. El proceso es el siguiente: cuando las formas B de Nazca cambian hacia las Y, la cultura Nazca influye sobre Huarpa (cerca de Ayacucho, Perú); algo más tardé, hacia el 700 D. C. esta misma zona recibe la influencia de Tiahuanaco, creándose así los estilos de Conchopata en la sierra central y de Pacheco en la costa sur. La influencia de Tiahuanaco sobre una zona antes influenciada por Nazca, produce Wari, desde donde el estilo tiahuanacoide se difunde por todo el Perú. Las formas propias de este estilo, no corresponden al arte boliviano; tan sólo cabe decir que sus exponentes más destacados están en cerámica y en tejido, en ambos se usa una brillante policromía, motivos que repiten los de la Puerta del Sol y formas

estilizadas de clara ascendencia tiahuanacota.

El estilo tiahuanacoide o wari-tiahuanaco difiere del tiahuanaco expansivo que se forma por la influencia directa de Tiahuanaco sobre el altiplano de Bolivia y el norte de Chile. Entre los sitios donde hay restos del tiahuanaco expansivo cabe mentar en el departamento de La Paz: Lucurmata y Pariri, estudiados por Bennett; varios lugares dentro de la misma ciudad de La Paz, estudiados por Portugal; Wankani, estudiado por Ryden y Portugal; Pucarani, por Cordero, etc. En el departamento de Oruro está Cayhuasi y en Cochabamba, Arani y Tupurani excavado el primero por Bennett e Ibarra, y el segundo por Ryden. También hay Tiahuanaco expansivo en el sur del Perú. Pasa por Puno y Moquehua hasta Loreto Viejo. Ponce piensa que cerca del Cuzco se encuentra el límite entre el Tiahuanaco expansivo y el Tiahuanacoide de Wari.

La cerámica propia del Tiahuanaco expansivo mantiene las formas del Tiahuanaco IV, pero es mucho más burda y pobre de color.

Las estelas de Wankani y su horizonte

Entre los años 103 D. C. y 360 D. C. sitúa el arqueólogo Ponce la época m de Tiahuanaco a la que corresponden el templete semisubterráneo y el monolito *barbado.* Este período es inmediatamente posterior a Pucara, cultura situada al sur del Perú para la cual Kidder da una cronología que oscila entre el año 108 A. C. y el 90 D. C. Quedan, tanto en el Perú como en Bolivia, una serie de estelas que guardan parentesco estilístico con algunas esculturas de Pucara y con la estatua *barbada* de Tiahuanaco. Conviene agrupar estas estelas y algunos relieves de su estilo, para estudiarlos estéticamente dentro de un mismo grupo cuya cronología se deberá situar entre los años 100 A. C. y 360 D. C., fechas límites de las culturas Pucara y Tiahuanaco, con las que parecen relacionarse artísticamente.

Wankani es el centro principal de este estilo al que debemos unir otros centros como Mocachi, con el famoso ídolo descubierto por Casanova; una piedra esculpida

procedente de Chiripa; una estela en Santiago de Huata y varios relieves encontrados cerca de Escoma que además de usar ofidios y batracios en su decoración, como ocurre en las estelas de Wankani, Mocachi y Chiripa, tiene esa decoración geométrica con motivos cruciformes característica de las estelas de Arapa y Hatun-Colla en el Perú.

Wankani está situada en la antigua región de Pacajes (hoy provincia Ingavi) entre los pueblos de Jesús de Machaca y Caquiaviri. En Wankani, toda la superficie que ocupan las ruinas está terraplenada y el terraplén sostenido por adobes. Al este del terraplén hay algunas tumbas; al oeste ruinas de varios recintos que al parecer son: una plaza de 47 x 42 mts., un kalasasaya de 23 x 27 mts., entendiendo por kalasasaya un recinto limitado por paredes de piedra construidas por pilares verticales, entre los que se alza un muro. Las piedras verticales monolíticas se colocan a manera de rafas para sostener un relleno de piedras de menor tamaño. Al sur de estas ruinas hay una tercera de 21 x 26 mts. que tiene restos de una pared y seis bloques verticales a manera de pilares. Cerca de estos tres recintos hay varias estelas o monolitos siendo los principales Wila-Kala, el Jinchuni-Kala y el Tata-Kala (monolitos 1, 2 y 3 respectivamente según Stig Ryden). Este último fue encontrado al centro de la plaza, es una representación antropomorfa semejante al ídolo *barbado* que descubrió Bennett en Tiahuanaco; en su cintura se pueden ver relieves que representan cabezas, serpientes. El Jinchuni-Kala, tiene una cabeza antropomorfa y los pies con tres dedos. La decoración de la espalda se distribuye con semejanza a los monolitos tiahuanacotas. La huincha que ciñe la frente tiene en la parte posterior un hombre de cuya boca sale una cinta con cuatro puntos en su interior. De esta huincha caen 8 cintas verticales que recuerdan las ocho del monolito Ponce; bajo ellas hay dos cabezas humanas unidas entre sí. A la altura de la espalda se ven dos figuras en movimiento, también humanas. Bajo de ellas está el cinturón formado por cuerpos de ofidios que terminan en curiosas cabezas provistas de orejas y con dos apéndices cerca de las mandíbulas. Hay seres semejantes en el monolito WilaKala (Wankani), en la estela de Santiago de Huata, en una piedra tallada de

Pucara que publica Bennett y en los relieves laterales del ídolo de Mocachi. Debajo de los ofídeos y a la altura de las piernas, puede verse un ser fantástico que antecede en cierto modo a las figuras tiahuanacotas. Este ser tiene cabeza de puma, coronada por seis cabecitas del mismo animal. Es un cuadrúpedo alado; las plumas de las alas se forman por otras tantas cabezas felinas. Igual ocurre en la cola. Las patas son claramente de un camélido. De la parte delantera del tronco sale una mano que sostiene un cetro. Aunque esta estela Jinchuni-Kala es la más hermosa, no carecen de interés las otras dos, sobre todo la Wila-Kala que tanto se le parece. Por su arte, muestran lejana relación con Tiahuanaco y Pucara, aunque son mucho más realistas; forman un horizonte independiente, característico por su decoración a base de serpientes y por su relativo apego a la representación realista.

La estela de Chiripa es, artísticamente hablando, menos interesante aunque notoria también por su relativo realismo. Está decorada con serpientes y sapos. Otro tanto ocurre con la de Santiago de Huata que añade a estos elementos una cruz con un cuadro al centro, decoración característica de las estelas de Hatuncolla. Difiere la de Santiago de las demás, por la técnica incisa en los dibujos y por la irregularidad de bloque que no ha sido desbastado y conserva su forma natural. Esto hace pensar que si bien su estilo deriva de los Wankani, Chiripa, etc., tal vez no hay que considerarla dentro de la misma cronología sino algo posterior.

Culturas periféricas

En el departamento de Oruro, en las localidades de Belén, Machaca-marca, Vilaque, etc. y en diversos sitios del departamento de Cochabamba (Cliza, Arani) quedan restos de culturas de tipo agrícola, cuyos productos artísticos son esencialmente líticos; también se encuentran túmulos de barro y restos de viviendas. Se caracteriza el arte de estos pueblos por la escultura que se presenta en dos tipos diferentes, ambos de pequeñas dimensiones: simples cabezas independientes sin rastro de cuerpo, e ídolos antropomorfos que a veces carecen de pies.

Artísticamente hablando ambos son producto de interés. Las cabezas, son más naturalistas que los ídolillos. Algunas de ellas, como símbolos de la fecundidad, rematan en un grupo abigarrado de mamas femeninas. Son típicos de la segunda clase de esculturas, los ídolos bi y tricéfalos. Algunas de estas figuras recuerdan las tallas de las Venus auriñacienses. A la cultura de Belén pertenecen grandes cabezas zoomorfas de piedra.

Cultura Colla (horizonte negro-sobre-rojo)

Entre la desaparición de Tiahuanaco y la conquista del Collao por los incas existe un lapso de tiempo que se puede llenar con la historia de los diferentes caudillos del Collao, ampliamente descrita por Sarmiento de Gamboa y otros cronistas. Arqueológicamente no hay uniformidad de criterios respecto a este período pues mientras algunos, como Bennett, llaman a este período cultura Colla o Chullpa, otros como Tschopik y Ponce Sanjinés, llaman a esta etapa *horizonte negro-sobre-rojo*. No es sólo la denominación lo que difiere sino la definición de qué pueblo y qué cultura ocupa este lapso de tiempo. Bennett y otros arqueólogos colocan la cultura colla entre la caída de Tiahuanaco y la conquista incaica; Ponce coloca el *horizonte negro-sobre-rojo,* contemporáneo a los incas y aún a los españoles. Nosotros pensamos que es más adecuada la denominación de cultura Colla, cuyos caracteres definiremos a continuación, admitiendo que remanentes periféricos de esta cultura permanecieron durante la conquista incaica y española. Los restos arqueológicos de Salla y Kanasa investigados por Ponce, que arrojan según el C. 14, fechas que oscilan entre los años de 1400 y 1600 D. C. se explicarían por pervivencia periférica de esta cultura que había sido desplazada de los centros principales, primero por los incas y luego por los españoles.

Los caracteres esenciales de la llamada cultura Colla son las pucaras y las chullpas. Las primeras son fortalezas de piedra, por lo general sin tallar, levantadas sobre colinas naturales; las chullpas son casas-tumba de adobe o piedra, tanto pulida

como toscamente labrada, que se encuentran al sur del Perú y en el altiplano boliviano. Constructivamente el rasgo más característico de esta cultura es el uso en gran escala de la falsa bóveda o bóveda por avance, procedimiento totalmente desconocido a los incas.

La mayor parte de chullpas que quedan en Bolivia son de adobe y tienen muy poco valor artístico. Las mejores de ellas están en el Perú. Algunas, como las de Sillustani muestran, por la técnica de piedra labrada que usan, haber sido levantadas en tiempo de los incas. Es frecuente ver muros pulimentados de estilo cuzqueño junto con bóvedas de avance, lo que indica que en el Collao, principalmente a orillas del Lago Titicaca, coexistieron la cultura inca con la cultura local, que llamamos colla.

Entre los principales restos de este período (en Bolivia), está la pucara de Tiquina, estudiada por Stig Ryden. Los muros que quedan son piedra sin labrar y de poca altura; todos ellos levantados sobre una colina natural. Esta pucara se forma por un recinto rectangular, que es el principal; a sus muros N. O. y S. O. se adosan varias habitaciones. Este recinto tiene un anexo menor en forma de L, también con cámaras adosadas a sus muros exteriores. Squier nos habla de otra pucara existente en Escoma; pone un dibujo de ella, pero no ha sido estudiada modernamente. Si bien las pucaras son escasas, los chullpares son numerosos y extensos; en el camino La Paz-Oruro se pueden ver varios como el de. Calamarca, el que se encuentra entre Sisasica y Ayo-Ayo y el de Caracollo, todos ellos saqueados por encontrarse sobre camino muy transitado. En la provincia de Carangas (Departamento de Oruro) hay una cantidad apreciable de chullpas, aún sin estudiar. Las chullpas son de adobe generalmente de base cuadrada y están cubiertas por bóvedas de avance. Tienen vano de falso arco por donde se puede ingresar a su interior. Parece que todas estas chullpas estaban poli-cromadas, como indican algunos viajeros del siglo pasado. Hoy no se ven huellas de tal policromía en las chullpas de esta región. Interiormente estas construcciones tienen dos compartimentos, uno de los cuales suele ser subterráneo. En el superior se colocan las ofrendas sirviendo el inferior para los

enterramientos. Las chullpas mejor estudiadas son las de Salla, Totora y Kanasa, publicadas por Ponce. Estas chullpas son de fecha muy tardía. Algunas de ellas, como lo demuestra el C. 14 fueron levantadas entre los siglos XV y XVIII de nuestra era. Hay algunas chullpas de piedra toscamente labradas en Iktonomi, lugar situado en la región de Sollkatiti, que está sobre el camino que une Jesús de Machaca con Wankani. También hay chullpas de piedra en Escoma; Squier las dibuja y describe, pero no han sido estudiadas en trabajos recientes.

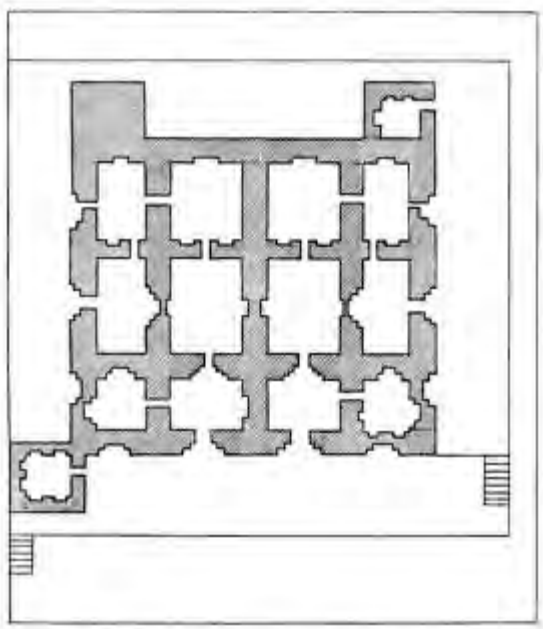
La cerámica que acompaña a estos monumentos suele ser muy burda con gruesos dibujos negros sobre fondo rojo. Los objetos tienen forma de escudillas, ollas, etc.

Arquitectura incaica

El Collao fue conquistado por los incas en tiempo de Pachacutec Inca Yupanqui, el noveno monarca del Cuzco (1438-1463). Esta conquista fue consolidada por Tupac Inca Yupanqui, hijo de Pachacutec. Sin embargo la región del Collao siempre fue hostil a los incas y son varias las sublevaciones de los pueblos aimaras ocurridas desde la conquista incaica hasta la llegada de los españoles. El arte, sobre todo la arquitectura, refleja esta situación; el corto tiempo que los incas estuvieron en lo que hoy es Bolivia, no fue suficiente para que la tradición local desapareciera y así vemos en los edificios de la región del lago Titicaca técnicas superpuestas. Los restos de arquitectura incaica que quedan en el interior del país son más puros, debido a que la tradición cultural es más débil que en la región altiplánica.

Los edificios incaicos de mayor importancia entre los hasta hoy estudiados, son los que se encuentran en las islas del lago: Coati y Titicaca; más conocida esta última con el nombre de Isla del Sol. Toda la isla está sembrada de ruinas, pero de todo el conjunto lo mejor conservado es el edificio llamado Pilcocaina que probablemente se levantó en tiempo de Tupac Inca Yupanqui. El Pilcocaina es un edificio

cuadrangular de aproximadamente 15 mts. de lado. El edificio tenía originalmente dos pisos y es de piedra bruta. Bandelier cree que estuvo cubierto con un revestimiento de arcilla pintada. En planta se ven varias cámaras y tres patios interiores; el paso entre los diferentes compartimentos se hacen por medio de vanos abiertos en las pesadas paredes. Las habitaciones están decoradas con nichos interiores y algunas presentan recámaras pequeñas.



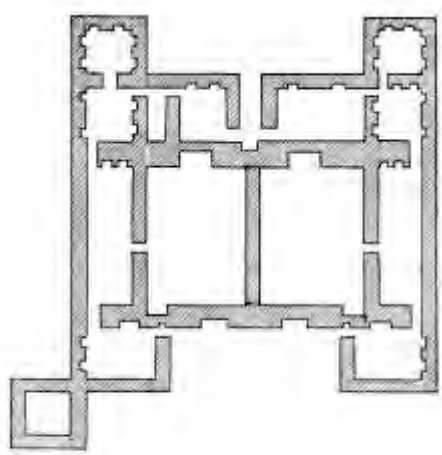
Plano de Pilcocaina, planta baja, en la Isla del Sol (según Squire).

Estas recámaras son relativamente grandes y están formadas por el resalte sucesivo de las jambas. En algunas de ellas se abren puertas; las otras son ciegas. Hay recámaras semejantes en tres de las cuatro fachadas. Los pisos altos se decoran con pequeños nichos. Los vanos, a la manera incaica, tienen el dintel más estrecho que el umbral inclinando para ello las jambas.

Lo hasta aquí descrito es esencialmente incaico. La influencia del artesano local se ve en las cubiertas donde se usa la bóveda por avance, característica de la arquitectura colla. Estas cubiertas se forman con losas de piedra que avanzan hasta formar una falsa bóveda.

También en la Isla del Sol está el edificio llamado La Chincana, constructivamente parecido al Pilcocaina, aunque su planta es totalmente asimétrica. En la misma isla está el Templo del Sol, edificio construido sobre terrazas y separado en dos partes por una amplia cancha. En la península de Copacabana también quedan algunos restos del período imperial aunque no son muy importantes, el más conocido es el llamado baño del inca.

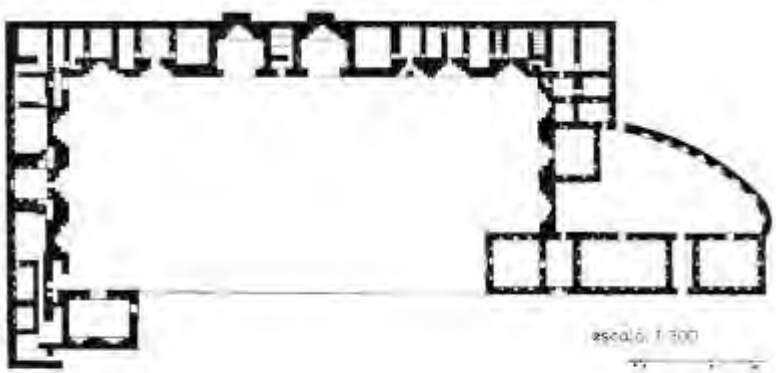
El edificio más hermoso desde el punto de vista de su arquitectura es el llamado Palacio de las Vírgenes del Sol (Acllahuasi), que está en la isla de Coati. El edificio está compuesto por varias habitaciones que rodean en sus tres lados a un patio rectangular de aproximadamente 53 x 25 mts.



Plano de Pilcocaina, planta alta, en la Isla del Sol (según Squier).

El norte se halla libre de toda edificación; allí hay un amplio patio retenido por un muro de piedra de estilo cuzqueño imperial, cuyas piedras son poligonales, unidas entre sí sin argamasa alguna. Este muro es excepcional, pues hay muy pocos de este tipo en los edificios incaicos que se construyeron en Bolivia. El ala sur muestra la parte principal del edificio; allí está una estrecha cámara central flanqueada por dos patiecillos en cuyo fondo hay amplios nichos de jambas resaltadas que recuerdan los de Pilcocaina. Habitaciones dispuestas con relativa simetría quedan a ambos lados del grupo central. Sobre dos de estas habitaciones

había cámaras altas que daban la impresión de torres; estaban cubiertas de falsas bóvedas, del mismo modo que otros compartimentos del palacio. Grandes nichos de jambas resaltadas decoran las tres fachadas; unos son ciegos y en otros se abren puertas. Sobre las jambas resaltadas alternan *los dinteles con falsos arcos,* en una composición exquisita. El nicho se enmarca en un rectángulo, que resalta sobre los muros de piedra bruta gracias a un revestimiento de arcilla. Las enjutas se decoran con pequeños nichos rectangulares y las distancias entre los vanos con nichos cruciformes. El lado oeste tiene salas de grandes proporciones; la mayor de ellas con una pared circular. Todas las habitaciones tienen nichos interiores. Este edificio es único por su disposición.



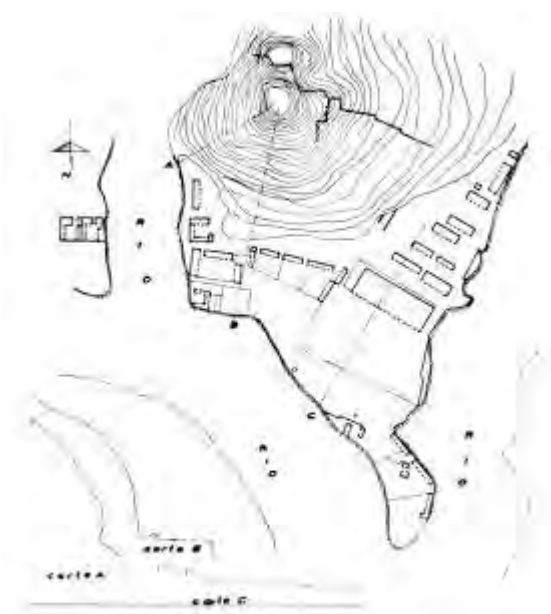
Plano del templo de "Las Vírgenes" en la isla de Coati (según Squier).

Los restos incaicos más importantes en el interior de Bolivia son las ruinas de Incallacta. Incallacta es una ciudadela que se halla en la región de Cochabamba, cerca del pueblo de Pocona a una altura de 2.500 metros sobre el nivel del mar. Fue edificada por orden del Inca Tupac Inca Yupanqui en el siglo XV, presumiblemente algo antes de 1460. Su objetivo fue contener la invasión de chiriguanos que en nutridas tribus desbordaban las fronteras del imperio incaico. Esta ciudadela que tiene más de cuarenta edificaciones fue reforzada en tiempo de Huayna Capac, cuando un jefe llamado Yasca fue enviado para contener la avanzada de chiriguanos.

Las ruinas son, tanto por su ubicación como por su planeamiento, semejantes

a Machupichu, aunque considerablemente más reducidas. Según Nordenskiold se las puede considerar contemporáneas al Pilcocaina. A diferencia de los ejemplos cuzqueños los edificios de Incallacta, no tienen muros pulimentados, pues todas las estructuras son de piedra bruta unida con argamasa.

Esta ciudadela fortificada está situada en un barranco; muestra en su parte central un edificio de grandes proporciones llamado Palacio aunque probablemente fue un templo. Tiene 78 mts. de largo por 25 de ancho. La pared posterior se ornamenta con 44 nichos y la anterior con doce puertas. Las paredes laterales presentan hastiales de adobe con cilindros salientes de piedra donde se sujetaba el techo de paja. No hay, como en los edificios similares de Machupichu, un muro central donde descansa la cumbrera del techo; por eso se supone que tenían interiormente pilares de madera. Frente a este edificio hay un gran patio o cancha con una piedra central.



Plano de Incallajta (según Nordenskiold).

En la ciudadela hay varios edificios más, la mayor parte semejante al descrito aunque de dimensiones más reducidas. Los más parecidos al *Palacio* se sitúan detrás de él, en la dirección SE-NO, sobre terrazas de diferentes alturas. A oeste de la

ciudadela hay edificios más humildes que se agrupan de tres en tres sobre sus respectivos patios. Como nota singular citaremos dos o tres edificaciones circulares bastante pequeñas, cuya finalidad se desconoce.

Al norte y por la única parte accesible, hay una gran muralla trazada en forma de sierra como la de Sacsahuamán, pero construida con piedra bruta. Dos puertas situadas sobre esta muralla dan acceso al conjunto.

Fortificada por su parte norte y defendida por un profundo barranco en sus lados sur, este y oeste, Incallacta es una verdadera ciudad fortificada de difícil acceso. Entre las ciudades incaicas de esta región hay que colocar también a Incahuasi, situada en la provincia de Azero, entre los ríos Grande y Parapetí. Otra ciudadela de importancia es Iscanhuaya, situada en la zona limítrofe de las provincias Muñecas y Larecaja del departamento de La Paz, a unos 1.700 mts. de altura sobre el nivel del mar. Es del mismo tipo que Machupichu. Se sabe que cuenta con más de cuarenta edificios; tres de ellos tienen 60 mts. de longitud por 30 de ancho. Por las descripciones parciales que se han hecho de esta ciudad vemos que es semejante a Incallacta.

Cerca de Incallacta está Samaipata, donde quedan restos de una fortaleza. Según el cronista Alcaya fue un inca de nombre Guacana (tal vez se refiere a Huayca Capac, quien según Sarmiento de Gamboa, acompañó en su juventud a su padre Tupac Yupanqui en la conquista del Collao y los Charcas) el que la construyó. El historiador cruceño dice así: *Habiendo llegado este capitán Guacane con muy lucida gente a los valles de Mizque, comenzó a enviar sus exploradores la tierra adentro-y-entró por los valles de Pojo, Comarapa, los Sauces, Valle de Pulquina, Valle Grande y subió al asiento de Sabaypata, adonde asentó su real... y allí se hizo una fortaleza grandiosa, con aposentos para el alojamiento de sus soldados, de hermosa piedra labrada.*

Y los primeros años se ocupó de esta obra que es muy firme y después pobló el valle de arriba, haciendo en las poblaciones grandes edificios y fuertes como hoy parecen...

Actualmente se ve la fortaleza de Samaipata, pero poco queda a la vista de las habitaciones o recintos cerrados que estaban cerca de ella. El fuerte está tallado

sobre un promontorio rocoso, de modo que viene a ser una construcción rupestre con escasos muros de mampostería. La técnica usada es muy similar a la del *rodadero* que está frente a Sacsahuaman en el Cuzco, y a la del llamado Asiento del Inca, de Copacabana. Esto confirma que Samaipata es un edificio de la época imperial como los dos citados del Cuzco y Copacabana. Estructuralmente Samaipata es una plataforma de 25 mts. de largo por 15 de ancho, adherida a una colina natural. En esta plataforma hay varios relieves que recuerdan los del Kenko, cerca del Cuzco; el principal está constituido por tres fajas paralelas decoradas con doscientos sesenta y dos rombos, que según Pucher representan el torso de una serpiente. Al este de este elemento hay un recinto circular tallado en piedra y al oeste tres pumas desbastados en la roca viva. Por sus características y sus dimensiones, Samaipata es un ejemplo monumental dentro de las construcciones rupestres que levantaron los incas en el apogeo del Imperio.

Otro aspecto interesante de la cultura incaica es su red caminera, que cubrió gran parte de lo que hoy es Bolivia. Según Strube, partiendo de Ayaviri dos eran las rutas principales que entraban a Bolivia, bordeando entre ambas, una por el norte y otra por el sur, las orillas del lago Titicaca. Ambas se unían en Tiahuanaco. El ramal norte tocaba los pueblos de Escoma, Carabuco, Ancoraimes, Achacachi y Pucarani; la ruta sur pasaba por Chucuito, Ilabe, Pomata, desviando a Copacabana, donde nosotros pudimos ver restos evidentes de un camino incaico.

De Carabuco partía un camino hacia el valle de Ambaná donde se encuentra la ciudad de Iscanhuaya. De Achacachi otro hacia Sorata y la región aurífera de Tipuani. De Pucarani se proseguía a Chuquiago (actual ciudad de La Paz) de donde se desprendía el camino hacia los Yungas. De Tiahuanaco se seguía hasta Sicasica, pueblo que marcaba el límite extremo de la región Colla. De este pueblo se partía al valle de Cochabamba donde estaban las ciudades de Incallacta e Incahuasi y la fortaleza de Samaipata. Región ésta sembrada de fortines incaicos cuyo destino era hacer frente a las invasiones chiriguanas. Menos importantes parecen haber sido los caminos incaicos en el altiplano, que iban desde Sicasica hasta la región de Chichas;

entre las ruinas que quedan en esta ruta están las de Turco, en el departamento de Oruro.

Por lo general los caminos incaicos estaban trazados en los valles calientes que marcan las últimas estribaciones de la cordillera; sólo en casos excepcionales tomaban la ruta plana y fría de la puna. Esto ocurrió para alcanzar las regiones pobladas de collas, charcas y otros pueblos a quienes tenían que dominar. También se hacían por motivos religiosos, como los caminos que bordean el lago, haciendo posible la ruta hacia Copacabana y Tiahuanaco, sitios que eran considerados sagrados. Por lo general estos caminos no eran muy anchos; tenían un promedio de 15 pies (4.5 mts.), ensanchándose notablemente en la costa peruana y estrechándose en la cordillera. Estaban empedrados y trazados en línea recta, salvando los accidentes del terreno, mediante puentes colgantes y empinadas graderías.

Artes menores

La cerámica incaica es la menos variada del Perú, siendo los recipientes más usuales los aríbalos. Estos son cántaros de base cónica decorados generalmente con motivos geométricos: cuadros, cruces o triángulos; a veces por animales u hombres sumamente estilizados en dibujos esquemáticos que recuerdan lejanamente la primitiva cerámica doria. A los aríbalos le siguen en cantidad e importancia los platos planos provistos de un asa en forma de pájaro. Estos platos suelen decorarse con los mismos motivos que los aríbalos. Tenemos por último las ollas con pie de copa, que son características; son de color ocre y por lo general carecen de decoración.

Las mejores muestras de cerámica han sido encontradas en la Isla del Sol. Algunos ejemplos fragmentarios proceden de Incallacta y Palli-Marca. La escasa documentación sobre la materia muestra el poco interés de los estudiosos bolivianos por recoger y clasificar los restos materiales, especialmente cerámicos, que los incas dejaron en nuestro país. Muestra clara de la influencia incaica sobre la cerámica de

culturas inferiores es el tipo Arani III, descubierto y estudiado por Bennett.

Otro item interesante dentro de las artes menores es el de tejidos. Los incas fueron excepcionalmente hábiles en esta materia, y son abundantes las muestras que se han conservado en el Perú. Por razones de clima son muy escasos los tejidos precolombinos bolivianos que han llegado hasta nosotros; puede mentarse tan sólo un trozo en el museo San Simón, de Cochabamba, y unas cinco muestras en La Paz, repartidas en el Museo Arqueológico y el Diez de Medina. De estas piezas tres son incaicas, fácilmente reconocibles por sus dibujos estrictamente geométricos. Los tejidos incaicos, especialmente las túnicas denominadas "uncu" están íntegramente cuadriculados; ostentando cada cuadro diferentes dibujos que varían desde el más simple triángulo hasta los motivos escalonados más complejos; también puede verse la reproducción en miniatura de otros "uncus". Los colores usados son: el rojo, negro, ocre y blanco, notándose la ausencia casi absoluta del verde y del azul.

En orfebrería se pueden señalar los *tumis* o cuchillos semicirculares que se manejan mediante un mango adicional. También son interesantes las figurillas de plata que representan personajes de ambos sexos, completamente desnudos. Rara vez pasan estas piezas de 12 cm. de altura.

Por último hay que citar los *kerus* o vasos de madera de forma característica que están decorados mediante una técnica especial. Esta decoración está realizada en bajorrelieve, como si se tratase de una plancha xilográfica, llenándose todas las hendiduras con pastas de diferentes colores. Los estudiosos no están completamente de acuerdo acerca de la época en que aparecen estos vasos, pero no hay duda de que los indígenas los siguieron haciendo durante el período virreinal. Por de pronto la mayor parte de los ejemplos son coloniales, fácilmente identificables en este período por la representación de caballos, escudos de armas y soldados españoles. Los museos de Cuzco y La Paz, cuentan con abundantes muestras de estos vasos kerus que, por su técnica, pueden clasificarse en dos tipos: a) con incisiones rellenas de pasta y b) con incrustaciones de concha o plata. Es obvio que el tipo b) es exclusivamente colonial.

En el tipo a) hay que distinguir tres clases de kerus según los motivos decorativos que presentan: 1) motivos exclusivamente incaicos, 2) motivos incaicos alternando con elementos españoles y 3) motivos francamente republicanos. De estos tres tipos sólo el primero podría eventualmente considerarse precolombino.

La decoración de los kerus suele estar dispuesta por lo general en tres fajas horizontales. La superior es realista y muestra escenas de la vida de los incas. La faja del medio está decorada con motivos geométricos similares a los estudiados en el arte textil. La tercera y última faja se decora con flores. Posnansky en sus volúmenes II-IV, publica once de estos kerus de madera: cuatro procedentes de Copacabana, cuatro de la Isla del Sol y tres de Coati. En resumen los kerus se pueden considerar como una prolongación del arte incaico durante la dominación española. En el Museo de la Casa de Murillo, de La Paz, hay un cofre, típicamente español por su decoración y su forma, tratado con la peculiar técnica de los kerus.

Culturas contemporáneas a los Incas

Existen en el territorio de Bolivia vestigios de una serie de culturas identificables tan sólo por su cerámica. Parece que la mayor parte de estas culturas en algún momento de su desarrollo, fueron contemporáneas de los incas. La más importante de ellas es la de Mollo, que aparece en la provincia de Muñecas y parte de Larecaja, en el departamento de La Paz. Las formas más corrientes de la cerámica Mollo, son tazones simples, dobles y triples unidos entre sí. Esta cerámica tiene engobe rojo con dibujos geométricos pintados en negro y blanco amarillento. Fue descubierta y estudiada por Ponce Sanjinés. Su valor artístico es relativo.

Ibarra Grasso distingue en Cochabamba una cultura tipo nazca que denomina *nazcoide*. Esta denominación se debe principalmente a su policromía (hasta ocho colores) y a los motivos antropomorfos y zoomorfos, estilizados, pero de base realista, que usa para su decoración. Pese a las relaciones de este estilo nazcoide con el Nazca A, Ibarra admite grandes diferencias entre ambos. En Cochabamba está

también la cultura Arani, estudiada por Bennett y dividida por este autor entre períodos: I, II y III. El primer período pertenece a la cultura Arawak y está influenciada por Tiahuanaco. El período II, con cerámica incisa y tiene aún influencia del Tiahuanaco expansivo. Arani ni es contemporáneo a los incas recibiendo su influencia. En resumen la cerámica de Arani es un reflejo de la influencia de las altas culturas andinas sobre la región del valle.

En Cochabamba y en parte de Chuquisaca se puede colocar la cerámica Yampará. Tiene dibujos geométricos en negro bordeados por líneas blancas sobre un fondo ocre y rojo. Esta cerámica deriva de la llamada nazcoide antes descripta.

En Potosí hay tres tipos de cerámica: la Huruquilla, la Yura y la Chaquí. Las dos primeras decoradas con dibujos geométricos en negro, la Huruquilla sobre fondo ceniza y la Yura sobre fondo rojizo. Fueron encontradas en enterramientos *cistas*. La cerámica Chaquí es parecida a la Yura, pero menos rica en su decorado. Los tres tipos son muy burdos en su terminado y su interés artístico es también muy relativo.

Las cerámicas mollo, nazcoide, yampará, huruquilla, etc., dan una idea aproximada del mosaico cultural que era el actual territorio boliviano en el momento de la conquista incaica, exceptuando la región del Collao que estaba unificada, en lo que hemos llamado cultura colla u horizonte negro sobre-rojo. Parece que todas estas culturas coexistieron con los incas, pero históricamente nada se sabe de ellas, pues tan sólo han llegado hasta nosotros algunas tumbas y restos cerámicos.

JOSÉ DE MESA Y TERESA GISBERT

Los dibujos han sido hechos por el arquitecto José Andrés Rojo y por alumnos de la Facultad de Arquitectura U. M. S. A. Las fotos pertenecen al arquitecto Mesa, al profesor Max Portugal, al arquitecto José Andrés Rojo y al Ing. Bernardo Abela.

Fig. 1. Cultura Tihuanaku; estela proveniente de Pokotia. Parque Arqueológico, La Paz.

Fig. 2. Cultura Tihuanaku, época III; Kalasasaya, pilares de la pared llamada "balconera". Tihuanaku.

Fig. 3. Cultura Tihuanaku; Kalasasaya, escalinata principal, lado este. Tihuanaku.

Fig. 4. Cultura Tihuanaku, época III. Maqueta de Kalasasaya, Kantataita, Tihuanaku.

Fig. 5. Cultura Tihuanaku, época III. Templete semisubterráneo vista de conjunto. Tihuanaku.

Fig. 6. Cultura Tihuanaku, época IV. Estela 10 o Bennet, parte posterior. Parque Arqueológico. La Paz.

Fig. 7. Cultura Tihuanaku, época IV. Estela Ponce, Kalasasaya. Tihuanaku.

Fig. 8. Cultura Tihuanaku, época IV. Estela Ponce, detalle de la parte superior. Kalasasaya, Tihuanaku.

Fig. 9. Cultura Tihuanaku, época IV. Vaso incensario. Colección Diez de Medina. Museo Arqueológico, La Paz.

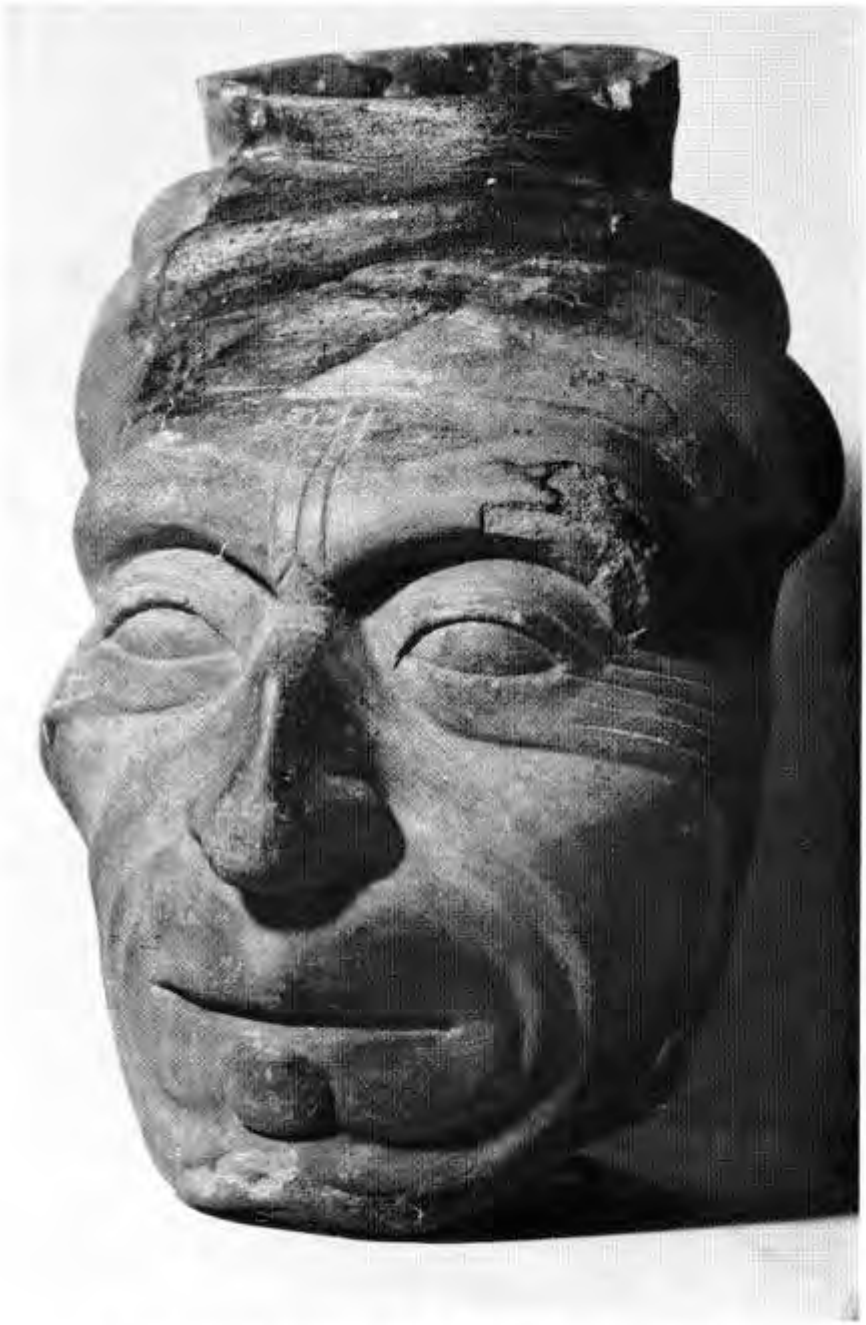


Fig. 10. Cultura Tihuanaku, época IV. Riton con cabeza humana. Museo del Centro de Investigaciones Arqueológicas, Tihuanaku.

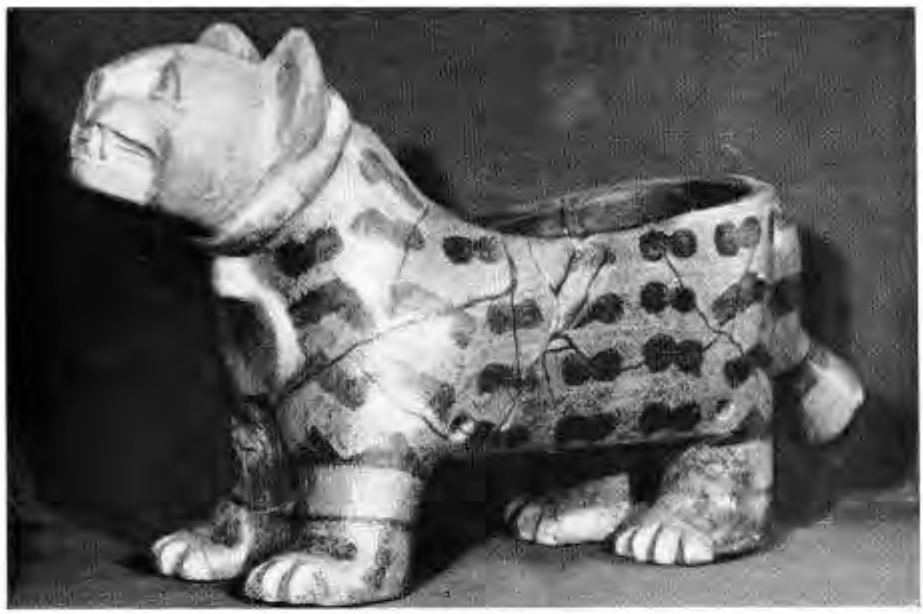


Fig. 11. Cultura Tihuanaku, época IV. Incensario ceremonial. Museo Arqueológico, La Paz.

Fig. 12. Cultura Colla. Chullpa. Caracollo, Departamento de Oruro.

Fig. 13. Cultura Inca. Templo de Incallacta, muro de cabecera. Departamento de Cochabamba.

Fig. 14. Cultura Inca. Templo de Incallacta, nicho. Departamento de Cochabamba.

BIBLIOGRAFIA

ALCAYA DIEGO FELIPE DE, *Relación cierta que el Padre... cura de Mataca, envió a su Excelencia el Señor Marqués de Montes Clara, Virrey de estos Reynos sacada de la que el Capitán Martín Sanchez de Alcayaga dejó hecha, como primer descubridor y conquistador de la Gobernación de Santa Cruz de la Sierra.* Publicada por Hernando Sanabria en Cronistas Cruceños del Alto Perú Virreinal. Santa Cruz de la Sierra, 1961.

BANDELIER, ADOLPH, *The Islands of Titicaca and Koati,* The Hispanic Society of America. New York, 1910.

BENNETT WENDEL C., *Excavaciones en Tiahuanaco.* La Paz, 1956.

The Arqueology of the Central Andes, Part. 2, Handbook of South American Indians, vol. 2. Washington, 1946.

Excavations in Bolivia, Antropological Papers of the American Museum of Natural History, vol. XXXV. New York, 1936.

CASANOVA EDUARDO, *Dos yacimientos arqueológicos en la Península de Copacabana, Bolivia,* Anales del Museo Argentino de Ciencias Naturales, tomo XI. Buenos Aires, 1942.

CORDERO MIRANDA GREGORIO, *Reconocimiento arqueológico de Kalake,* en Arqueología Boliviana. La Paz, 1957.

D' ORBIGNY ALCIDES, *Viaje a la América Meridional,* tomo IV. Buenos Aires, 1945.

GALLO ABELARDO, *Las ruinas de Tiahuanaco,* Revista de la Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 1925.

IBARRA GRASSO EDGAR, *Un nuevo panorama de la arqueología boliviana,* Cuadernos Americanos, vol. 71, n° 5. México, 1953.

Un nuevo estilo de cerámica precolombina de Chuquisaca, en Arqueología Boliviana. La Paz, 1957.

Nuevas culturas arqueológicas de Chuquisaca. Potosí y Tarija, en Arqueología Boliviana. La Paz, 1957.

Prehistoria de Bolivia. La Paz, 1965.

IBARRA G. E., MESA J. Y GISBERT T., *Reconstrucción de Taipicala (Tiahuanaco),* Khana n°

9-10. La Paz, 1955.

IBARRA GRASSO EDGAR, *Esquema de la Arqueología boliviana,* Khana n° 1546. La Paz, 1955.

IMBELLONI JOSÉ, *Kalasasaya,* Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología, tomo Buenos Aires, 1942.

KUBLER GEORGE, *The art and architecture of ancient America,* Baltimore, 1962.

LIENDO LAZARTE MANUEL, *Excavaciones en Churijahuira-Cuyahuani,* Khana, n° 21-22. La Paz, 1956-57.

Las ruinas de la Ciudadela Iscanhuaya, Cordillera, n° 7. La Paz, 1957.

MESA JOSÉ DE Y GISBERT TERESA, *La pirámide de Akapana,* Arqueología Boliviana. La Paz, 1957.

NORDENSKIOLD ERLAND, *Incallajta, ciudad fortificada,* Khana, n° 21-22. La Paz, 1956-57.

Investigaciones Arqueológicas en la región fronteriza de Perú y Bolivia. La Paz, 1953.

PONCE SANJINES CARLOS, *Cerámica Tiwanacota,* Buenos Aires, 1948.

La cerámica Mono, en Arqueología Boliviana. La Paz, 1957.

Fechas radiocarbónicas de Bolivia, del I al vi, en Ultima Hora. La Paz, octubre 1961.

Tiwanacu a través de los cronistas coloniales y de los investigadores del siglo XIX. Khana, n° 3-4. La Paz, 1954.

Informe de Labores, Centro de Investigaciones Arqueológicas en Tiwanacu. La Paz, 1961.

El estilo Chiripa y su ubicación cronológica, Khana, n° 27-28. La Paz, 1958.

Las tumbas de adobe de Totora, Khana, n° 33-34. La Paz, 1959.

Tiwanacu, Templete Semisubterráneo. La Paz, 1963.

PORTUGAL., MAX, *Arqueología de la Paz,* Arqueología Boliviana. La Paz, 1957.

El misterio de las tumbas de Wankani, Khana, n° 11-12. La Paz, 1955.

Nuevos hallazgos arqueológicos: Escoma, Khana, n° 35. La Paz, 1961.

POSNANSKY ARTURO, *Tihuanacu, La cuna del hombre americano,* vol. I. New York, 1946.

Tihuanaco, la cuna del hombre Americano, tomos in *y iv.* La Paz, 1961.

RYDEN STIG, *Pucara de Tiquina,* Khana, n° 15-16. La Paz, 1955.

SQUIER GEORGE, *Perú, incidents of travel and exploration in the land of the incas. New* York, 1877.

WIENER, CH., *Perou et Bolivie.* París, 1880.

UNA MODIFICACIÓN DEL DISEÑO URBANO PORTEÑO PROYECTADA EN 1785

AL promediar el año de 1875, se concluía en la tipografía de J. Best, 15, rue de Missions, París, la impresión de un pequeño libro de 52 páginas con dos planos fuera de texto, que, bajo el título de *Leyes de Expropiación Necesarias y Embellecimiento de la Ciudad de Buenos Ayres por medio de las Empresas Particulares,* constituye quizás el primer estudio[1] de tipo urbanístico-legal, orgánicamente orientado hacia la modificación del damero riguroso que configuraba la entonces metrópoli bonaerense.

Lo había escrito un hacendado argentino, caracterizado a lo largo de su vida por su espíritu progresista en las actividades agro-ganaderas de su especialidad, sin perjuicio de haber incursionado en la publicación de libros de diversa índole; llamábase Felipe Senillosa.

Era el hijo de doña Pastora Botet y del eminente ingeniero español de igual nombre, cuya vastísima actuación en nuestro país estudiáramos con anterioridad[2].

En una nota introductoria, el autor del mencionado libro expresa que cuatro años antes había comenzado a estudiar las posibilidades, tanto de innovar en lo concerniente a la traza urbana porteña, como en la ejecución de obras de mejoramiento edilicio, por cuenta de empresas privadas, sin dejar de lado el análisis de su viabilidad financiera.

El resultado de nuestras investigaciones, manifiesta, *fue satisfactorio; pero á la sazón nuestra falta de salud nos obligó á pasar á Europa y dejamos nuestro proyecto para mejor*

---

[1] El único precedente anterior, de innovación con respecto a los trazados en damero, lo constituye, en 1872, el delineamiento de los arquitectos Nicolás y José Canale, para el pueblo de Almirante Brown en territorio provincial. Empero, se trata de una población totalmente nueva, en tanto Senillosa afronta la remodelación de un tejido urbano preexistente.

[2] Ver *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, n° 18, 1965, páginas 48 a 90, y ALBERTO S. J. DE PAULA, *Don Felipe Senillosa, su aporte a la grandeza nacional y a la formación de nuestra arquitectura*, Ed. Theoria, Buenos Aires, 1966.

oportunidad.

Esa oportunidad, no solo no ha llegado, sino que se ha alejado por algunos años.

Sin embargo, continúa, *nos decidimos hoy á dar publicidad á nuestro pensamiento, esperando que, si su realización puede ser realmente útil al país, se aceptará, sin tener en cuenta que nace de un partidario, contrario á la actualidad política.*

La nota introductoria, fechada en París el 6 de febrero de 1875, la concluye Felipe Senillosa (h.) destacando la necesidad de una ley general de expropiación, como base fundamental para materializar obras como las propuestas, y por tal razón pasa a detallar los pormenores de dicha materia.

Legislación referente a expropiaciones

El autor hace arrancar su análisis jurídico, del texto constitucional de la provincia de Buenos Aires, cuya jurisdicción incluía entonces el territorio del actual Distrito Federal. Se refiere particularmente al artículo n° 20, que en la carta magna provincial vigente lleva el n° 19 y hace declaración de los derechos de tránsito y de propiedad. También menciona el artículo que entonces llevaba el n° 28, correspondiente al n° 27 en el articulado actual, que textualmente consigna: *La propiedad es inviolable, y ningún habitante de la Provincia puede ser privado de ella, sino en virtud de sentencia fundada en ley. La expropiación por causa de utilidad pública, debe ser calificada por ley y previamente indemnizada.*

De aquí deduce Senillosa las atribuciones de la Legislatura bonaerense para entender en materia de expropiaciones su competencia para *calificar la expropiación de utilidad pública, siendo ella el único árbitro en eso...* y asimismo, el *deber del tribunal de autorizar la ley con su sanción para que el Gobierno decrete la ejecución.*

Luego de esta disquisición sobre la competencia de los poderes públicos, pasa a subrayar la necesidad de que en materia de expropiaciones se dictase con urgencia un instrumento legal adecuado a la realización de obras de remodelación urbana, acerca de lo cual es evidente que poco o nada se había actuado hasta entonces pues,

como el autor lo puntualiza: *las expropiaciones han recaído, en general, sobre terrenos abiertos y de poco valor, lo que no ha de suceder siempre.*

A través de un examen crítico de la legislación francesa, llega a la enunciación de los dos derechos básicos que en una actuación ecuánime, necesaria e ineludiblemente se deben conciliar, es decir, el derecho de los particulares a usar y disponer de su propiedad, y el de la comunidad para *proveer á su seguridad, á la salud y al bienestar general, á la viabilidad y otras obras de utilidad pública.*

Luego expresa que ambos derechos *no pueden conciliarse sino de una sola manera: indemnizando generosamente al propietario ú otras personas perjudicadas necesariamente por la realización de las obras ejecutadas en nombre del derecho común...*

Pero a la vez, sostiene la necesidad de un criterio amplio en cuanto a los alcances de la utilidad pública, con miras a que el mayor valor del suelo consecuente a la realización de mejoras en la infraestructura comunal, no vaya en beneficio de particulares pasivos o especuladores sino que, percibido por el Fisco, o por empresas en las cuales éste hubiese delegado la ejecución de esos trabajos, haga posible su autofinanciación.

Llega, en definitiva, al siguiente anteproyecto de ley:

1° Todo proyecto de apertura de nuevas calles ó ensanche de las actuales en la ciudad de Buenos Ayres, tendrá por base la expropiación total de las propiedades afectadas por las delineaciones, y de las que quedan incomunicadas por la supresión de calles consideradas inútiles, por su valor anterior á la ley declaratoria de utilidad pública, previa la indemnización á que hubiere lugar con arreglo á la ley general de expropiación de...

2° Los propietarios cuyos edificios queden separados de las delineaciones por una porción de terreno, deberán presentarse, dentro del término de... de la notificación correspondiente, solicitando su adquisición; y de no hacerlo así, no pudiendo quedar sus propiedades incomunicadas, se entenderá que prefieren ser expropiados y se procederá en consecuencia.

3° El valor de los terrenos que se mencionan en el artículo anterior será el que tengan después de la apertura de la nueva calle ó ensanche ó rectificación de la antigua.

4° Los propietarios cuyos edificios ó terrenos sean favorecidos por la apertura, rectificación ó ensanche de calles, pagarán á la municipalidad ó á la empresa concesionaria pesos m/c. por vara cuadrada de ensanche ó de nueva vía delante de toda la línea de la propiedad, sea cual fuere el lado favorecido, frente, fondo ó costado.

Entre los comentarios que agrega sobre los artículos transcriptos, consigna con respecto al tercero y al cuarto, ...*sancionan la equidad ... Si el municipio indemniza los perjuicios que ocasionan las expropiaciones, debe ser indemnizado á su vez por los propietarios cuyas propiedades deben ser notablemente favorecidas.*

No deseo derivar en un análisis de tipo jurídico, que escapa tanto a los alcances de este artículo cuanto a la finalidad de estos ANALES; pero es dable advertir que el espíritu del texto legal que Senillosa propiciaba, se aproxima en líneas generales al que llegó a prevalecer luego de un largo período de significación para el área metropolitana de la ciudad de Buenos Aires.

Ya en 1834 el ingeniero Carlos Enrique Pellegrini había formado el proyecto de rectificar la actual avenida Rivadavia hasta hacerla alcanzar, así mejorada, una legua de extensión. La Comisión de Obras Públicas del Oeste, a la cual pertenecía, consideró tales obras *moralmente* inejecutables, exagerándose en el seno de la Comisión, según Pellegrini recordaba dos décadas después, la oposición que surgiría por parte de los propietarios afectados. Individual y personalmente visitó a éstos, Pellegrini, llegando a obtener su consentimiento, aún cuando en definitiva los sucesos políticos contribuyeron al fracaso de su proyecto.

Al recordar aquel triste episodio, escribía Pellegrini en 1854, que *si bien esto se puede conseguir con ir catequizando de puerta en puerta, no siempre se hallará quien lo quiera ó pueda hacer; y es del decoro de esta gran capital el no pordiosear en materia de tanta gravedad...* y recalcaba ....*la falta de una disposición legislativa que, al obligar á un particular á ceder en pro de la vía pública parte de su propiedad, regularice el modo de proceder á la expropiación ... En todo pais bien administrado á nadie se le quita nada sin indemnizarle* [3].

[3] CARLOS ENRIQUE PELLEGRINI, *Traza y abertura de calles y plano de la ciudad,* en Revista del Plata, n° 6, febrero de 1854, página 84.

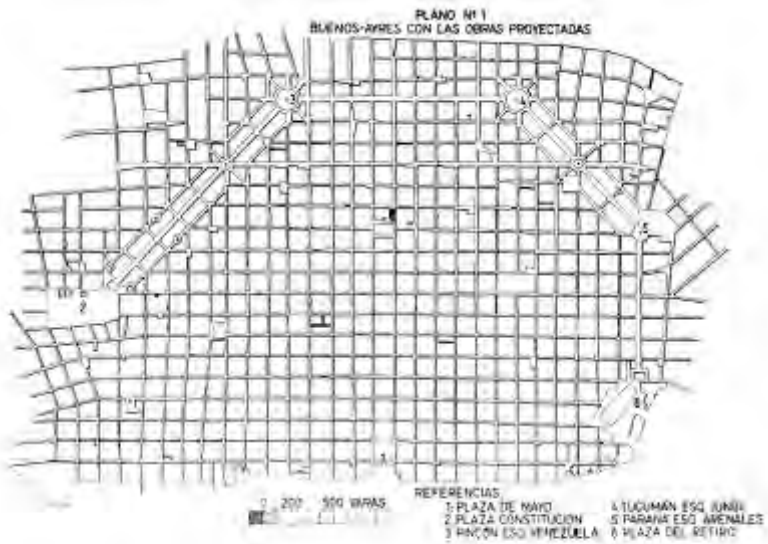


Fig. 1. Plano de Buenos Aires, con las modificaciones propuestas por Felipe Senillosa (h), 1875.

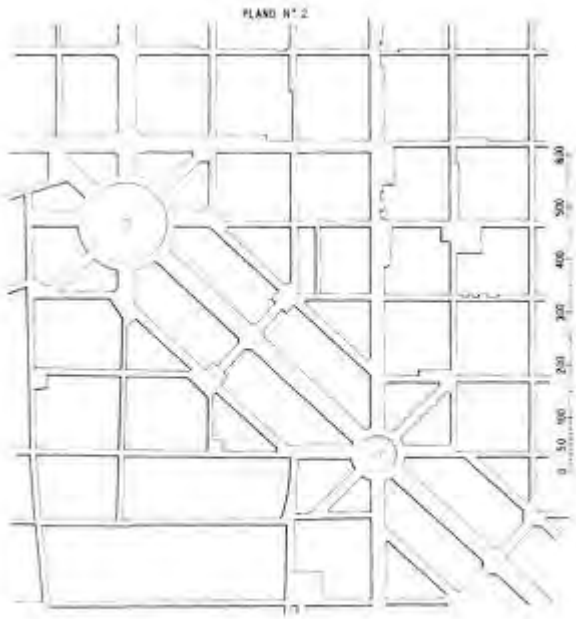


Fig. 2. Detalle de las modificaciones de calles propuestas por Felipe Senillosa (h). Buenos Aires, 1875.

Recordaremos también que al procederse a la apertura de la Avenida de Mayo (1888/94), no le fue posible a la Municipalidad porteña concretar su propósito de financiar las obras con criterio semejante al que Senillosa propiciaba. La oposición de diversos propietarios culminó *...en un fallo de la Suprema Corte, en el sentido de que el derecho a expropiar no podía ir más allá de la obra autorizada*[4].

Un amplio debate sobre los fundamentos constitucionales y legales de esta materia, llevó a una posterior modificación de ese criterio en el sentido de *...que el alcance de la "utilidad pública" debía fijarlo textualmente la ley que autorizaba la expropiación, admitiéndose que pudiera extenderse a las previsiones necesarias para responder a las exigencias financieras de la obra.* Esta doctrina resultó fundamental no sólo para la materialización de obras como las avenidas 9 de Julio y diagonales Norte y Sur, sino que, especialmente en el caso de estas últimas, hizo posible el reajuste del parcelamiento en las manzanas remodeladas.

El diseño urbano proyectado. Sus características

Regresando al proyecto urbanístico de Felipe Senillosa (h.), agregaremos que básicamente consiste en una avenida poligonal, cuyos puntos extremos, Plaza Constitución y Retiro, serían unidos con el siguiente trayecto: una diagonal desde la mencionada plaza hasta la esquina de Venezuela y Rincón; esta calle y su correlativa Junín, que serían rectificadas y ensanchadas hasta la intersección de Junín y Tucumán, desde donde nacería una segunda diagonal, hasta la actual plaza Vicente López, sirviendo, por último, la calle Arenales (también ensanchada) de tramo final hasta el Campo de Marte, hoy Plaza San Martín.

En todo el desarrollo de esta hipotética avenida, la calzada tendría un ancho de 32 varas, con pavimentos ejecutados en piedra o en asfalto, complementada por aceras laterales de 7 varas de ancho, forestadas con álamos, eucaliptos y plátanos.

Otro aspecto de interés está dado por tender, no hacia un trazado de

[4] JORGE VÍCTOR RIVAROLA, MARÍA ENRIQUETA MÉOLI, JUAN D. POZZO, *Arquitectura en Relación al Derecho,* Buenos Aires, 1960, página 386.

diagonales simples que atraviesan un ordenamiento en damero, tal como sucede tanto con las actuales diagonales porteñas, como con las correspondientes a los esquemas de Almirante Brown (Adrogué) y del área metropolitana de La Plata.

Senillosa organiza dos *sistemas de diagonales,* pues las dos principales son flanqueadas a ambos lados por sendas diagonales menores (de 18 varas de ancho) obteniendo un diseño de manzanas de tipo alargado, adaptables para parcelamientos de tipo especulativo.

La inserción de estas diagonales en el tejido ortogonal porteño, resulta más elaborada aún, si se tiene en cuenta el haberse previsto la formación de dos grandes rotondas en las articulaciones que aquéllas formaban con la calle Rincón-Junín, y otras dos rotondas más pequeñas en su cruce con la avenida Entre Ríos-Callao.

El área de esas rotondas sería dedicado a plazas públicas, lo cual, unido a otros pormenores de comodidad y ornato, habría permitido que todo el recorrido de esa arteria cobrase el carácter de paseo, periférico del viejo casco urbano, y concéntrico con su núcleo mercantil y cívico tradicional, en procura, a la vez, de zonificar un área residencial en las adyacencias de la avenida proyectada.

Unir dos polos que, como Constitución y Retiro, poseen una importancia ferroviaria de primera magnitud, y lograr esa unión por medio de una avenida de dimensiones amplias, satisfactorias características visuales, y trayectoria relativamente simple, pero sin atravesar la zona céntrica, era sin duda una idea de avanzada.

Las tierras cuya expropiación proyectaba Senillosa, eran de un valor sensiblemente menor que las adquiridas por el fisco para la avenida 9 de Julio y para las diagonales Norte y Sur; lo cual es prueba concluyente que no esbozaba una idea descabellada, sino económicamente accesible, realizable aún por empresas privadas, como lo demuestra su autor en un minucioso estudio financiero.

Previó asimismo Senillosa, que el sector Sur, asiento tradicional de residencia de las clases altas, vería confirmado el proceso de abandono que entonces comenzaba a insinuarse, pues su deterioro sería la inmediata consecuencia de la

congestión a que el casco urbano estaba llamado a corto plazo.

Téngase también presente, manifiesta, *que en todas las ciudades del mundo, la gente rica construye sus habitaciones en barrios lejanos de los centros comerciales y tumultuosos; que en Buenos Ayres ha de suceder otro tanto; y que si se ejecutasen las obras que indicamos, esos serian los garages elegidos, el "rendez-vous" de lo más selecto de la población.*

Es asimismo evidente, que el diseño proyectado por Felipe Senillosa (h.) al ser simétrico respecto de la calle Rivadavia, espina dorsal de la ciudad, hubiese favorecido un desarrollo en abanico, sin apartar el centro natural de la Plaza de Mayo. Obviamente los resultados hubiesen sido más armoniosos que los logrados por medio de la imprevisión, palpables en el desequilibrio actualmente determinado por la concentración residencial y de servicios, en el sector Norte de la ciudad.

La influencia del Barón Hausmann

Rezuma en cada página del libro, y no olvidemos que fue publicado en el París de 1875, la poderosa influencia del famoso Prefecto del Sena entre los años 1853 y 1870, Jorge Eugenio Hausmann, académico y urbanista, planificador de los boulevares y de la renovación del trazado de la capital de Francia.

Felipe Senillosa (h.) puede, sin duda, ser contado entre los émulos rioplatenses[5] de aquel talentoso francés acerca de quien leemos en uno de los párrafos del reseñado libro que ...*ha sido la personalidad más acentuada, más inteligente, más original que haya hecho surgir el segundo imperio. Hace doce años que le hubieran echado voluntariamente al Sena: en 1900 le han de elevar estatuas.*

La realidad porteña

La República atravesaba un período de paz, pues la guerra con el Paraguay

[5] La crítica, globalmente aplicable a todos ellos, sería el contraste entre sus costosas preocupaciones de renovación urbana y la sistemática subestimación y consiguiente destrucción de aquellos elementos naturales de paisaje, cuya conservación hubiera enriquecido el medio físico de la ciudad.

había concluido; en lo económico comenzaba una etapa de expansión, en tanto se registraba un incremento poblacional que el aluvión inmigratorio hacía palpable mes tras mes, semana tras semana. La capacidad potencial de la ciudad capital, se acredita poco más de una década más tarde, cuando el municipio afronta la apertura de la avenida de Mayo.

Empero, no obstante su recorrido sensato, planeado sobre terrenos de bajo costo entonces, que con tales obras serían considerablemente valorizados, con un proyecto de autofinanciación estudiado con minuciosidad y basado en el aprovechamiento de esa consiguiente plusvalía, en momentos en que la influencia francesa dominaba psicológicamente a Buenos Aires..., el proyecto de Senillosa no sólo no prosperó, sino que cayó en un olvido total.

Y a pesar de no haber salido jamás de los papeles, este proyecto tiene el valor que le confiere, tanto la integralidad del estudio, realizado con verdadero espíritu de empresa, cuanto la clara visión de desarrollo con que ha sido planteado.

ALBERTO S. J. DE PAULA

LAS ARTES PLÁSTICAS EN EL PARAGUAY

BREVE ESQUEMA HISTORICO

UN escritor argentino, Raúl Amaral, llamó a la crónica de nuestra literatura *crónica de frustraciones, de tramos unidos* a *destiempo*... Estas palabras podrían igualmente aplicarse a la historia de las artes paraguayas, reflejo fiel de los mismos procesos socio-culturales.

Se ha señalado repetidamente la causal de esta precaria y discontinua trayectoria en el aislamiento de la región, olvidando la causa primera, el pecado original: la pobreza. Pobreza en términos de época, es decir, ausencia de oro y plata. Forzoso será repetir conceptos varias veces expresados a propósito del desenvolvimiento de esta cultura. Fue la pobreza la que alejó de estas playas la inmigración y trajo como consecuencia el enclaustramiento. Un enclaustramiento que no habría existido, de haber sido el Paraguay dueño de un cero de Potosí y que, subsiguientes descalabros territoriales y vicisitudes de toda clase, complicaron y agravaron en notable medida.

No es de extrañar que una sociedad patriarcal, de economía rural y limitada, asentada mayoritariamente en un mestizaje igualitario, no pudiese engendrar ni prohijar grandes despliegues y apetencias suntuarias. Como no se trabajó acá la piedra ni el ladrillo, no se produjo una arquitectura permanente. No se dio tampoco, en hecho de creación, aquello que, superando el nivel utilitario, representa el acceso a la pura contemplación estética. Ya alguien hizo notar que ni criollos ni mestizos dieron muestras de sentido creador. Las únicas noticias sobre arte local se remontan al comienzo mismo de la conquista, cuando la quimera del oro no se había desvanecido aún del todo y todavía se encontraban comerciantes ilusos que vendían al colono jabones y ropillas a *cuenta del oro que hallarían*... Llegaron por entonces al país, con corta diferencia de fechas, dos artistas: el uno llamado Salazar, *que hacía mil*

lindezas sobre vidrio, pero cuyas actividades en una comunidad que hasta pasado el XVIII no conoció los vidrios en las ventanas, no debieron ser muy proficuas; y otro de nombre Hernán Sánchez, que tampoco parece hallara mucho que hacer por cuanto optó por pasar, con otros, a fundar Santa Fe donde alcanzó a verse alcalde.

Sólo hallaron acá estímulo las artesanías que se adecuaban a esa vida patriarcal y de estáticos perfiles culturales: talla, cueros trabajos, orfebrería, encaje, tejidos y bordados, cerámica; en medida y grado diverso. Si la orfebrería y la talla alcanzaron cierto nivel, la cerámica siguió ceñida a técnicas y formas elementales. Es de notar que fueron las artesanías apoyadas en un previo ejercicio autóctono (cerámica, tejido, cestería) las que menos beneficiaron de la aculturación.

Cierto que en las misiones jesuíticas (1600-1767) las exigencias de una organización teocrático-autárquica, cuya finalidad era la conversión del indio y la celosa conservación de la adquirida fe, en un ambiente estanco y autosuficiente, dieron arranque a un arte de complejo contenido y ámbito plástico ambicioso; un arte anónimo que se volcó en la arquitectura, la pintura, la escultura en escala considerable y al nivel exclusivo de la inspiración y finalidad religosa; así como en la imprenta y el grabado. El arte barroco hispanoguaraní de las misiones del Paraguay, es de por sí un hecho de interesantísimos relieves que espera todavía al crítico y comentarista que estudie *in extenso* sus manifestaciones y las justiprecie como producto social y expresión estética. Pero por obvias razones este arte no puede ser incluido en el proceso cultural de la colonia propiamente dicha (las relaciones qué con éste tuvo o pudo tener se anotarán en su lugar) y su estudio ha de realizarse aparte como fenómeno plenamente diferenciado en sus causales históricas y socioculturales.

Al actual nivel de investigación podríamos afirmar que el paraguayo del ámbito colonial sólo supo, en materia de arte y hasta 1767, de obras de realización foránea. Estas obras fueron de distinta procedencia y podrían dividirse en varios grupos: obras religiosas importadas (imágenes pintadas o de bulto, retablos, etc.), obras profanas igualmente importadas (retratos, paisajes o composiciones) y obras

religiosas realizadas en misiones o en la misma colonia por artistas misioneros o venidos de la metrópoli o el altiplano.

Las obras religiosas importadas serían lógicamente las más antiguas. La imagen de la Virgen llamada *la Conquistadora* fue sin duda la primera en llegar y la primera de la cual se tenga algún dato. Como Patrona de la expedición de don Pedro de Mendoza llegó al Río de la Plata a bordo de la nao capitana, *La Concepción;* siempre con ésta, pero al mando de Ayolas, subió luego el Río Paraguay y desembarcó en nuestras orillas. Al levantarse en Asunción la primera iglesia, fue entronizada en ella, pero cambiado su carisma en el de Virgen de la Asunción. Después de correr, durante tres siglos, muchos azares, apareció a mediados del siglo XIX en Villa Hayes, como patrona de la iglesia de esa ciudad chaqueña. Un incendio destruyó el templo, y la imagen quedó carbonizada, salvándose sólo la cabeza que, en 1935, se hallaba en poder de don Manuel Domínguez. Es la última noticia que de ella tenemos. Se sabe de un retablo traído de Italia para el Colegio Jesuítico de Asunción a fines del siglo XVI, y de una imagen de Nuestra Señora, *obra prima,* asimismo de procedencia europea, venida para la iglesia de la Compañía en 1628. Procedentes de talleres españoles o italianos debieron llegar en esos tiempos bastantes imágenes con destino a oratorios o capillas particulares, muy en predicamento entonces. Quizá perteneció a uno de esos oratorios el magnífico San Matías que se conserva en el Museo del Seminario, y de indudable origen español. En el mismo Museo se conserva una Virgen de factura altiplánica. Españoles son también, según toda probabilidad, la Virgen y el San Buenaventura, de Yaguarón, aunque este último es sin duda posterior a 1767. El volumen de obras importadas debió ser apreciable y lo mismo su valor artístico; pero no estamos en condiciones de realizar eficazmente esa apreciación, a causa de la ausencia lastimosa de documentos. Hay que añadir que la mayor parte de las obras de pintura religiosa europea renacentista o barroca que se conservan localmente, han sido introducidas en el país en época muy posterior a la colonia; las más de ellas en fecha muy reciente.

La existencia en la colonia, de obras profanas traídas del exterior, es menos

documentable, objetivamente hablando. Las pocas obras de los siglos XVI y XVII, de ese carácter, que conocemos, son de introducción más o menos reciente (dos retratos de Del Rincón y uno de Del Mazo). Pero ciertos indicios permiten asegurar que aunque en corto número seguramente, entraron en esos siglos al país, procedentes de herencias metropolitanas o simplemente traídas en su equipaje por inmigrantes, retratos de familia, quizá algún paisaje o composición (aunque esto último es menos probable). Uno de los indicios nos lo da el testamento de Salazar de Espinosa, que habla de *los cuadros que deja*. Está también el dato relativo a los retratos de los Reyes de España, que se hacía pasear en público y solemne desfile en ocasión de los cambios de monarca. Estos retratos, por razones obvias, sólo podían proceder de la metrópoli. Algunos de ellos experimentaron con el correr del tiempo metamorfosis singulares, como la del retrato de Isabel la Católica, convertido en imagen de la Virgen María, mediante el aditamento de una corona de estrellitas, y hoy en el Museo del Seminario.

No hay tampoco modo de formarse una idea exacta de la cuantía o valor de las obras realizadas en misiones (o simplemente por artistas misioneros) o por artistas venidos de afuera, para la colonia. Pero es más que presumible que las hubo, y que algunas de ellas podrían aún ser identificadas entre el escaso patrimonio superviviente. Los talleres misioneros, que exportaron retablos e imágenes a Buenos Aires y a Córdoba, no dejarían de encontrar también clientes religiosos o laicos en la colonia. Los talleres que ya entrado el siglo XVIII se señalan en algunas localidades no misioneras, lógico es funcionasen bajo la dirección de maestros que, perteneciesen o no a la Orden franciscana, tuvieron que venir del exterior.

Mientras otra cosa no se demuestre, pues, y de acuerdo a lo expresado más arriba, hemos de presumir que hasta mediados del siglo XVIII no existió producción artística local propiamente dicha; y si existió, no ha quedado de ella rastro, por lo demás perfectamente explicable. El clima caluroso y húmedo, el mal acondicionamiento de los edificios paraguayos contra los factores climáticos, los insectos prodigiosamente activos, se han conjurado en todo tiempo contra la

conservación de tallas y telas, especialmente estas últimas. Añadamos la generalizada falta de interés hacia estos aspectos culturales por la ignorancia de los valores que representan, y la nefasta intervención de más de un restaurador. No hay que olvidar tampoco la disminución que el caudal artístico nacional sufrió con motivo de la guerra del setenta; aunque ya no conoceremos nunca en forma documentada la cuantía y valor de los objetos de arte en aquella oportunidad desaparecidos podemos estar seguros de que ellos significaban una porción considerable del patrimonio artístico nuestro, fuese religioso o profano, de propiedad particular o no, y colonial tanto como de períodos posteriores. Por lo demás este saqueo continúa hasta hoy en forma lenta, pero continua, a través de turistas y negociantes que recorren sistemáticamente oratorios y sacristías, residencias urbanas y ranchos campesinos, en busca de piezas de arte.

Las obras documentables de producción local empiezan a aparecer en la colonia con posterioridad a la salida de los jesuitas (1767). Si hay entre ambos hechos relación, es cosa que por hoy no cabría aventurar. No podríamos tampoco atribuir esa aparición a la circunstancia de que a la colonia hayan eventualmente refluido artistas misioneros tránsfugas, ya que las características plásticas de esos cuadros (se trata exclusivamente de pinturas) en nada autoriza la suposición, y además esos cuadros llevan todos nombre de autor. Lo único indiscutible es que esos cuadros empiezan a aparecer un cuarto de siglo antes de la Independencia. Quizá hayamos de ver en ello más bien una consecuencia del aumento de vitalidad espiritual que en esa época se establece en la colonia con la llegada de un núcleo calificado de visitantes, cuya estadía en algún caso se prolongó con notorio beneficio para el medio, y a la actuación personal de gobernadores como Alós o Melo de Portugal, que introdujeron en este ambiente factores de emulación e interés cultural y social.

Esas obras reproducen todas ellas cuadros religiosos; algunos quizá sobre originales, otros sobre copias previas y hasta sobre estampas. Ostentan el

inconfundible sello autodidacta o los rasgos del principiante: dureza o inexperiencia en el diseño, elementalidad del claroscuro, crudeza del color. Tal vez podamos ver en estos primeros ensayos individualizables, escalonados de 1782 a 1804, la huella de algún maestro modesto venido del exterior y cuya llegada coincidió con ese brote de ansiedades culturales. Es muy posible que esos cuadros fuesen mucho más numerosos; pero como quiera que sea, esas obras no documentan una corriente ni una escuela local; sólo pueden ser tomadas como testimonios de una incipiente inquietud, el orto de una conciencia artística.

A la cuenta de artistas no coloniales aunque no precisamente todos misioneros, habrá que asignar mucho de lo realizado en el rubro del arte religioso en esos mismos años y hasta la Independencia, en iglesias del área colonial y quizá en oratorios particulares. En efecto, durante ese lapso (1767-1811) se construyen y refaccionan y se decoran numerosos templos del área, en los cuales es a menudo perfectamente discernible la huella del artista misionero, en tanto que en otros es patente la mano foránea en el plan, en la realización o en ambos. Es característico, en lo que a realización foránea se refiere, el caso del templo de Yaguarón, bello ejemplar de barroco movimentado en una decoración de perfecta unidad estilística. Capiatá es una versión abreviada del mismo y en ella la mano local es más evidente. Del plan de Yaguarón fue autor y realizador el-artista portugués José de Souza e Cavadas, el mismo que realizó el altar de San Roque, del templo de la Venerable Orden Tercera de San Francisco en Buenos Aires.

Hemos de contemplar la posibilidad de que parte de la ornamentación de algunas de las iglesias alzadas durante ese período (Caapucú, Quyquyó) haya sido formado mediante el simple arbitrio de trasladar retablos, confesonarios, imágenes, etc., desde iglesias misioneras desmanteladas, como luego se verá.

En algunos templos levantados en esta época o en los cuales, simplemente, fue renovada la ornamentación interior, es evidente la intervención (al menos en lo que se refiere al diseño), de artistas altiplánicos. (Aspecto interesantísimo que no ha sido rozado todavía). Así en Valenzuela, en Tobatí, en Piribebuy salta a vista la presencia

de elementos decorativos de las escuelas de la meseta (figuras simétricas, frontales; cariátides, soles humanizados).

Durante el gobierno de Francia sin duda no fue mucha la oportunidad que se tuvo de adquirir ni piezas que enriqueciesen el patrimonio artístico local ni conocimientos sobre arte, ya que durante ese período fue precario o nulo el contacto con el exterior, y quizá hasta los más simples materiales se tornarían de difícil o imposible consecución. Se conservan, sin embargo, algunos cuadros religiosos que, como el de la *Magdalena,* fechado en 1835 y firmado J. Alderete, y el de otra *Magdalena,* anónima, fechada por 1840, muestran que aún en esos años de espiritual quebranto persistía el deseo de crear, siquiera bajo formas (dada la época, ya avanzada) evidentemente pobres.

La tradición formada en la talla local siguió actuando, aunque la situación económica estanca de esos años atenuó considerablemente su pulso. En 1815 tiene lugar un hecho que habrá que tenerse en cuenta en cualquier estudio del patrimonio artístico del arte colonial. En esa fecha, Francia hizo desmantelar cinco templos misioneros de la orilla izquierda del Paraná y repartió ese patrimonio en iglesias misioneras de la orilla derecha. Diversos datos recogidos permiten asegurar que no pocos de esos retablos e imágenes pasaron a formar parte de la ornamentación de algún templo no misionero ya existente o recién creado. Por lo demás este arbitrio continuó en fechas más recientes. Dos retablos de Yaguarón fueron trasladados en 1855 a la iglesia de Santísima Trinidad, inaugurada por don Carlos Antonio. Todo esto, como es lógico, complica el estudio del patrimonio artístico del área en considerable medida, si se tiene en cuenta la ausencia, ya varias veces señalada, de documentos.

Con el gobierno de don Carlos Antonio López (1842-1862) se abren las fronteras paraguayas al intercambio en todos los órdenes, y comienza una época propicia al desarrollo de ansiedades culturales superiores; y aunque en el terreno de

las artes plásticas el lapso no permitió se consumase la deseada actualización, el adelanto en este aspecto fue considerable. De ese tiempo data la fundación de la primera academia de diseño (1855) la que dirigió el arquitecto Ravizza, a quien se deben también la mayoría de los edificios que dan el tono tradicional en la Asunción de hoy.

Ciertos indicios permiten suponer que en esos años visitaron Asunción pintores europeos radicados en el Plata; por ejemplo, el retrato que entre 1850 y 1855 pintó un artista francés de apellido Fontaineau, de la señora Encarnación Orué, hermana del Vicario general de la diócesis, y las efigies (que serían los primeros retratos oficiales) de don Carlos, pintados hacia 1854, y que no se conservan. El primer artista visitante del cual se tuvo noticia concreta desde el siglo XVI, llegó en 1859. Fue el italiano Félix Rossetti, que realizó la primera muestra individual de pintura y retrató a destacadas figuras locales, entre ellas el Obispo Basilio López, hermano del Presidente. (El Obispo López falleció unos días después de llegar Rossetti, y éste para pintar el cuadro tomó apuntes del modelo ya difunto). Este retrato se conserva en el Museo del Seminario. Ha sido atribuido a Aurelio García. Un simple cotejo de fechas basta para desvirtuar la atribución: en 1859, no se hallaba aún García en condiciones de pintar ese retrato, ya que sólo en julio de ese mismo año, meses después de fallecido el Obispo, saldría al exterior, becado. Aun sin tener en cuenta, por lo demás, las diferencias de estilo, hay que recordar los datos explícitos antes citados acerca de la realización de un retrato por Rossetti. Otros tres retratos se conservan de esta época: los de los miembros de la familia Haedo-De la Mora: padre, madre e hija, todos ellos inequívocamente de la misma mano. Son retratos bastante bien diseñados, pero de factura esquemática, colorísticamente pobres; ese esquematismo recuerda, pese a la disparidad de técnicas, el retrato del Obispo Palacios pintado a la témpera por Ríos.

Aurelio García y Saturio Ríos son los dos primeros pintores paraguayos de biografía cierta. Ambos parece cursaron sus primeros estudios de dibujo con Alejandro Ravizza. Salieron del país: Ríos en 1858, García en 1859. Ríos estudió en

el Brasil; García pasó a París, donde recibió lecciones de Gérard. Su obra más conocida es el retrato del Mariscal (1865), vulgarizado por estampillas, y en el cual demuestra haber aprovechado las lecciones del academismo romántico. Su diseño es desenvuelto y sensible y maneja el color discretamente. Saturio Ríos, en el retrato mencionado del Obispo Palacios (1864) brinda rasgos interesantes de un primitivismo que le hace en cierto modo continuador de la tradición pictórica misionera (este retrato está curiosamente realizado a la témpera a base de tintes locales).

Al enviar a estos artistas al exterior, guiaba a don Carlos, como en otros aspectos de su obra cultural, un propósito orgánico: formar una élite rectora para la actualización de las artes plásticas nacionales. Su muerte primero, la llamada *guerra grande* luego, representaron el final catastrófico de planes tan cuidadosamente elaborados. La guerra trajo consigo la suspensión de toda actividad artística; los pintores paraguayos, sin excluir al propio Saturio Ríos, combatiente, no pensaron en documentar con el pincel el drama humano que les ofrecía a diario sus vivencias desgarradoras, como lo hicieron los artistas brasileños, uruguayos y argentinos. Pero por otra parte, la tremenda experiencia dio lugar al sabroso brote del grabado, de que fueron vehículo los periódicos de guerra, especialmente el llamado Cabichui. A pesar de estar firmados, esos grabados en madera son populares por vocación y esencia. Nueve grabadores surtieron esas páginas de caricaturas en las que campea un humor inagotable, una intuición exacta de las exigencias ilustrativas y un diseño con todo el encanto de lo espontáneo y primitivo.

La escultura tuvo un tímido arranque en las obras alegóricas de John Owen Moynihan (primeras esculturas profanas en el país). Moynihan, llegado en 1863, inició la formación de jóvenes, tarea que acaso no hubiese resultado difícil, dada la tradición misionera y una vez liberada ésta de su finalidad exclusivamente religiosa. Pero la guerra no dio tiempo ni siquiera a terminar las esculturas comenzadas por Moynihan para el Palacio presidencial. Este aspecto plástico no volvió a dar señales de vida hasta entrado el siglo XIX.

En el colapso generalizado de las actividades que siguió a la tragedia, no fue mucho lo que los artistas pudieron hacer a pesar de su evidente fervor. García parece haber muerto en los años primeros de la postguerra, y Saturio Ríos no tuvo oportunidades de desenvolverse, aunque hay constancia de que pintó algunos retratos oficiales, entre ellos los del presidente Gill y el ministro Germán Serrano. Desesperado, un día quemó sus apuntes y dibujos y se retiró a vivir en soledad, renegando del arte y de sus conciudadanos.

El auge de la fotografía por un lado, de la litografía por otro; la actuación efímera, pero desorientadora de los mediocres artistas transeúntes, que acaparaban la atención del público inexperto en perjuicio del artista local; todo contribuyó en esos años a desanimar las eventuales vocaciones. Los pocos jóvenes que en esa época sintieron el llamado artístico, como Justo Pastor Ramírez, privados de estímulo y de oportunidades para una formación seria, quedaron en simples aficionados o abandonaron los pinceles.

Pasados algunos lustros, sin embargo, empiezan a hacerse sentir influencias activadoras surgidas de la copiosa inmigración que, a lo largo de esos años, había venido devolviendo al país el perdido pulso económico y social. En ese contingente de más de cien mil personas, procedentes de diversos países europeos y americanos, se contaron muchas familias de posición y de nivel ilustrado. Estas familias traían casi todas al llegar un patrimonio en el cual el arte tenía cierta cabida; y sobre todo un sentido de los valores espirituales representados por el arte. Ellas gravitaron eficazmente en nuestra reconstrucción cultural. Fueron estos inmigrantes los introductores de la mayoría de las obras renacentistas y barrocas existentes hoy en el país. La élite por esas familias formada fue la promotora de iniciativas progresistas como las que estimularon la música y el teatro; a ella pertenecieron los arquitectos y delineadores que crearon en treinta años en la capital una nueva fisonomía; y fue también la que prohijó, ya cercano el nuevo siglo, la llegada al país de los primeros maestros de bellas artes.

La pintura fue la primera en dar signos de vitalidad; la escultura tardaría un

poco más en hacerlo. Es cierto que esos artistas rara vez rebasaron la mediocridad; formaban parte de ese núcleo académico europeo que, según ha hecho notar Pedro Argul, desplazado por las nuevas escuelas en marcha, emigraba al Nuevo Mundo en busca de un ámbito más propicio. Pero traían consigo un sincero entusiasmo, una adaptabilidad a la circunstancia, indispensables en esa época, en la cual, aun antes que hacer arte, interesaba crear una conciencia de él, preparar el terreno para su aceptación y aprecio.

Merced al esfuerzo de esos artistas (Ernest Duvivier y Jules Mornet, franceses; Wolf Scheller, alemán; Héctor Da Ponte, italiano, de larga trayectoria local) y algunos de más categoría, pero más corto magisterio, como Guido Boggiani y B. Vaamonde, encontramos al finalizar el siglo XIX, creado un ambiente capaz de propiciar aspiraciones profesionales y dar al arte cierto lugar en la preocupación oficial. Aparecieron las primeras clases de arte, y luego las primeras academias de diseño y pintura (Instituto Paraguayo). En 1899 organiza esta institución el primer Salón de Bellas Artes. Y en los años iniciales del nuevo siglo van al exterior, becados, algunos jóvenes; los primeros también después de cincuenta años.

La lógica gravitación de sus antecedentes formativos lleva a estos becarios a establecer, al llegar a Europa, y salvo rara excepción, contacto exclusivo con las academias tradicionales, desdeñando la aproximación al arte moderno, por esa fecha (1905-1908) en plena ebullición. Regresaron portadores de un moderado impresionismo (más bien un luminismo) dispuestos a unir sus esfuerzos a los que, entre tanto, habían seguido elaborando para crear una atmósfera favorable al artista profesional, y con ella el concepto institucional que diera cauce a las actividades artísticas. Pero esos artistas (Pablo Alborno, Juan A. Samudio, Francisco Almeida, Julián Sánchez, Carlos Colombo) a los que se añadirán luego escalonadamente Modesto Delgado Rodas, Vicente Pollarolo, Roberto Holdenjara, Jaime Bestard, no hallaron en el medio respuesta proporcional a su entusiasmo y deseos constructivos. Aunque es cierto que el nivel cultural era ya más elevado, no es menos cierto que las circunstancias internas y externas habían venido complicándose; las necesidades y

aspiraciones del artista habían crecido a un ritmo más rápido que la apertura ambiental. La inestabilidad política inveterada, la angustia económica, seguían impidiendo o por lo menos obstaculizando las veleidades de organización institucional; pero el obstáculo más grave lo constituyó el aislamiento. Este no había cesado de gravitar desde 1870, como antes de 1840, en el destino del área; ahora cercenaba en los artistas toda ocasión de cotejo y de superación artística.

Este aislamiento asumió caracteres dramáticos. Ninguno de esos artistas consiguió salir nuevamente del país, aunque en alguna oportunidad participaron en exposiciones en el exterior. La presión del medio supera la resistencia del artista que, paulatinamente, cede a las solicitaciones inferiorizantes, cae en la rutina y en la reiteración, se anemiza conceptivamente o, simplemente, abandona la vocación.

Hacia 1950 las artes plásticas paraguayas habían llegado a punto muerto. Si exceptuamos a Bestard que desarrolló de 1933 a 1946, con amplia pincelada posimpresionista el paisaje con un sentido espontáneo y fresco de la Naturaleza y algún alumno suyo, la pintura local había derivado unánimemente: en el paisaje, a un pintoresquismo de cariz turístico, y en la figura (menos cultivada por razones técnicas) a una tipología arbitraria, convencional. Esta fijación pintoresca de tipos humanos y Naturaleza, buscó en un momento dado su justificación en postulados de orden nacionalista: se llegó a hablar de *una escuela pictórica paraguaya.*

Dos artistas más afortunados (Andrés Guevara y Andrés Campos Cervera) habían conseguido permanecer en el exterior y allí continuaron hasta su muerte. Estos pintores no influyeron en el ambiente, porque su contacto con éste fue esporádico o nulo; pero aunque su trayectoria se desenvuelve fuera del país, siguieron vinculados a él a través de sus motivaciones. En este sentido, su pintura de rasgos más contemporáneos, representa, dentro de sus límites cronológicos (Campos Cervera dejó de pintar en 1927; Guevara siguió pintando hasta su muerte, en 1963) un puente tendido entre las formas académicas, luministas, en involución, de los pintores entre 1900 y 1950, y la obra de las promociones que se levantarían al llegar esta última fecha.

Guevara, diagramador y dibujante de merecido prestigio continental, dejó en proyecto su obra mejor, la de pintor de dramáticas iluminaciones. Campos Cervera, autor de los más sensitivos paisajes locales, es, además, el único grabador paraguayo aparecido desde 1867 a 1957, o sea en un lapso de noventa años. Dedicado desde el año 1921, hasta su muerte ocurrida en 1937, a la cerámica, bajo el seudónimo de Julián de la Herrería, dejó una noble obra precursora al revalidar con plenitud estética el motivo precolombino.

De los numerosos y fecundos movimientos que a partir de los primeros años del siglo, aceleran el proceso renovador del arte, no se han filtrado pues a través de estas fronteras, durante diez lustros, sino muy escasas noticias, y aún éstas contraproducentes además de teóricas, ya que, antes que proporcionar elementos de juicio sobre esos hechos universales, difunden conceptos peyorativos sobre ellos; conceptos que tienden a corroborar y apoyar la instintiva renuencia del artista local al esfuerzo que implica toda renovación, máxime cuando el cambio supone no sólo la pérdida de las posiciones adquiridas, sino también la reiniciación de una lucha fatigosa hace rato abandonada. Opone pues el artista, como el público, una resistencia pasiva a los pocos y esporádicos intentos que algunos pintores visitantes realizan por introducir en esta cómoda rutina, módulos estéticos más avanzados, una mayor densidad de contenido.

Durante la década del 40 al 50 se produjeron sin embargo hechos que si no se tradujeron en una revisión, la anticipaban y aportaban elementos útiles para ella. El más importante fue la presencia de Wolf Bandurek, pintor polaco que infundió a sus versiones del hecho humano local el sentido vital del que había carecido siempre. Aunque formalmente su aporte no supuso innovación considerable, desde el punto de vista del contenido, su influencia resultó determinante. Esa visión sensibilizada del hombre paraguayo hizo de Bandurek el equivalente plástico de escritores que, como Barrett, habían palpado el dolor oculto tras la fachada de esta existencia idílica; y produjo cuadros en los cuales lo sombrío del color y una voluntaria aunque contenida distorsión en el diseño, fraguaron un acento expresionista. A Wolf

Bandurek se deben también los primeros grabados de la nueva época, en que ese acento expresionista se hace evidente (1945).

Otro hecho interesante del período es el regreso de Ofelia Echagüe Vera, estudiante en Buenos Aires y Montevideo, y cuya presentación (1946) tuvo la virtud de dar a las pintoras paraguayas, mantenidas hasta entonces en un sistemático nivel aficionado, el coraje de la actitud profesional.

Pero sólo en 1950, con la llegada del pintor brasileño Joao Rossi, los jóvenes artistas paraguayos conectan explícitamente su malestar, su sensación de asfixia, con los hechos universales que se filtran trabajosamente fronteras adentro. Joao Rossi, dotado de fervor docente nada común, traía la chispa que se necesitaba. En torno a él se nuclearon los artistas noveles o no, deseosos de una renovación. Artistas cohibidos hasta entonces por la presencia o la censura de los que fueron sus maestros, se incorporarán más tarde a este núcleo, como lo han hecho desde el comienzo los pocos críticos o teóricos conscientes de la situación.

Lógicamente, la ruptura no se produjo de la noche a la mañana. En 1952, la primera exposición individual de una novel, Olga Blinder, dio lugar a la publicación del que pudiera considerarse manifiesto inicial del arte moderno en el medio: dos breves páginas firmadas por Josefina Plá y Joao Rossi. Siguen las manifestaciones de la primera en la prensa de San Pablo, en 1953. Los envíos a la II Bienal de San Pablo, cuya selección fue objetada por el grupo disidente, marca el punto más bajo en la crónica del arte nacional; la crítica brasileña hablará de *la pobreza conceptiva y plástica de esta pintura.* A fines de ese mismo 1953 se produce la escisión. Los artistas descontentos fundan el grupo Arte Nuevo, que iniciado por Josefina Plá, Olga Blinder, Lili del Mónico y José L. Parodi, se propuso llevar adelante, con los pocos elementos disponibles, la necesaria reorientación de esta plástica.

El grupo sin embargo no respondió a consignas. No hubo manifiesto o declaración de principios. Un proyecto de constitución jurídica del grupo (no cristalizado) expresaba la necesidad de esa actualización, a la vez que establecía la absoluta libertad en la búsqueda, como condición imprescindible para una labor

proficua, y la autenticidad como signo de esta labor. Era demasiado grande el hiato abierto entre la rutina imperante y la marcha avasalladora del arte *extrafronteras* para que su cobertura no llevase aparejados graves responsabilidades y riesgos para los artistas. Quemar etapas o simplemente abreviarlas en un proceso, ponía en juego la capacidad del artista y su voluntad actualizadora, frente a los magros recursos formativos e informativos: he aquí el problema, encarado con decidido espíritu de lucha y sobre todo con lúcida conciencia ética.

El arte nacional había vivido durante muchos lustros una existencia anacoreta; incapaz de luchar contra el enclaustramiento, había renunciado a aproximarse a los hechos contemporáneos, y por tanto a las instituciones que en otros países organizan la actividades de intercambio; carecía de cauces por los cuales establecer la comunicación con el exterior, inaplazable sin embargo; se hallaba huérfano de protección y estímulo oficiales. No visitaban el país artistas cuyo aporte hubiese sido útil; los artistas paraguayos no exponían en el exterior (de 1910 a 1950, sólo cuatro exposiciones). Era el enclaustramiento total. Los artistas no podrían llegar a la ansiada contemporaneidad sino venciendo ese aislamiento; a la vez, el aislamiento no podría ser roto por nuestras artes plásticas sino en función de una densidad creciente de valores. Círculo vicioso afligente que los artistas del grupo Arte Nuevo conseguirían sin embargo quebrar, en labor cuyo contenido y significado sólo podrán ser apreciados en toda su amplitud a la perspectiva temporal.

En 1954 tuvo lugar la Primera Semana de Arte Moderno paraguayo, para la cual no se pudo obtener salón; por lo que hubo de celebrarse a cielo abierto. Para entonces el grupo tenía la adhesión de otros artistas que hasta entonces habían permanecido a la espectativa: Edith Jiménez, Leonor González Ceccotto, Pedro Di Lascio, Herman Guggiari, y varios forasteros, recién radicados en el país, como Francisco Torné Gavaldá, Leonardo Torfs, Mariano Grotovski; y el aún adolescente Joel Filártiga. En el mismo año los cuatro artistas fundadores realizaron en el exterior una exposición conjunta, la primera desde 1938 (Salón de Artistas Plásticos, Buenos Aires). Una labor difusiva a base de conferencias, artículos y cursillos, en la

cual participaron, además de los artistas fundadores, Francisco Torné Gavaldá, Domingo Franchi, Juan Max Boettner, y más tarde Ramiro Domínguez y Miguel Angel Fernández, contribuyó a sensibilizar el ambiente. En 1957, en la IV Bienal paulista, el arte paraguayo en vías de actualización tendrá su confirmación inicial al otorgarse el Premio Arno a Josefina Plá y José Laterza Parodi, *ex aequo* con el canadiense Harold Town; a lo que sigue la invitación extendida a ambos artistas por el Museo de Arte Moderno de San Pablo para realizar una muestra en sus salas.

A partir de entonces el movimiento no cesa de afirmarse, aunque como es lógico este proceso de afirmación es lento. El intercambio se acentúa; se multiplican las exposiciones dentro y fuera del país; se fundan talleres de grabado y de arte infantil; surge una promoción de grabadores; los artistas paraguayos concurren cada vez con mayor frecuencia a certámenes internacionales, y el Congreso de Críticos reunido en Río, en 1961, deja constancia del rápido repunte observado en los envíos paraguayos a las últimas Bienales.

La libertad que presidió desde el comienzo a la labor del grupo, hace más que difícil, imposible, distinguir en él corrientes o tendencias colectivas. Parece en cambio observarse que cada uno de los artistas trata de cubrir las etapas atrasadas, realizar una experiencia personal, siquiera breve, de ellas, rehaciendo por así decirlo el proceso de este arte moderno, no consumado históricamente para la plástica local. Es así como vemos a estos artistas pasar sucesivamente por el fauvismo, el cubismo, el futurismo, rumbo a las últimas formas: pero mientras algunos se detienen en lo figurativo, a nivel del expresionismo, otros prosiguen el recuento y penetran en el abstracto. La formación previa del artista, como es lógico, es determinante en la amplitud de esta trayectoria; pero no dejan de jugar en ella papel los factores de temperamento, como podría observarse a través de sendas reseñas individuales.

Lili del Mónico (1910) gran animadora del movimiento, pasa del posimpresionismo inicial a un fauvismo de rasgos bizantinistas; en 1957 abandona la pintura. Olga Blinder (1921) busca encarnizadamente una forma propia a su pasión

humanista, a lo largo de una trayectoria en la cual ensaya sucesivamente el cubismo, el sintetismo; sigue fiel a lo figurativo, al cual incorpora elementos abstractos en la distribución de espacios y color; estudia con afán materias que enriquezcan táctilmente su pintura. Sus diseños son casi siempre líricos; pero en el óleo tiende más bien a un austero expresionismo que, en sus últimos cuadros de intencionalidad metafísica, se hace sugestivamente intenso.

Edith Jiménez se inició como posimpresionista (paisaje) en la década del 40; hacia 1953 vira en la línea del cubismo sintético y de ahí pasa a un fauvismo de atenuadas tonalidades y gracioso arabesco, dentro del cual obtuvo quizá sus mejores logros. Ensayó también brevemente el futurismo. En 1957 abandona la pintura por el grabado. En 1964 regresa al óleo con un abstracto de colateral parentesco en la *action painting;* desde entonces ha ensayado otros módulos.

Pedro Di Lascio (1910) se elaboró un módulo ingenuo, en el cual consigue a menudo coordinar acertadamente los elementos plásticos en composiciones candorosas y de agradable colorido.

Leonor González Ceccotto fue pintora de lenta evolución dentro del posimpresionismo (naturalezas muertas), luego viró al grabado y por último ensaya el informalismo en una fórmula que, por transitada, hace difíciles los logros personales.

Lugar especial entre los adheridos al movimiento en los primeros años merecen dos pintores, jóvenes los dos: Joel Filártigas y Carlos Colombino.

Joel Filártiga (1934), de poderosa imaginación, se caracteriza desde el primer momento por composiciones definidamente oníricas; una última exposición, individual, en 1958, le confirma precursor y representante del superrealismo en el medio. Permanece inactivo durante ocho años y, en 1966, reaparece, fiel a su línea siempre desbordante de fantasía; parece evolucionar no obstante desde el figurativo a concepciones más informales, en sus cuadros al óleo presentados este año.

Carlos Colombino (1937), de rico temperamento, inquieto y de amplio vuelo conceptivo, consigue merced a su singular dinamismo y a una trayectoria señalada

por la continuidad y la consecuencia, sobrepasar muchas de las dificultades aún operantes y hacerse presente en exposiciones en España y América. Ejercita una pintura de rasgos muy personales, que utiliza como base y materia, a la vez, la madera, y transfigura los motivos o más bien ritmos de la naturaleza local, en signos de gran potencia expresiva. En sus últimos cuadros da cabida al hombre y con él a la angustia de nuestro tiempo, introduciendo un nuevo y potente matiz en el expresionismo que parece constituir un acento común en esta pintura. En palabras de mi crítico español, es Colombino un joven pintor *con el cual habrá de contar el futuro historiador del arte hispanoamericano.*

Junto a estos adherentes de los primeros años, están los llegados ya en pleno desarrollo de la acción renovadora, alrededor del sesenta, o después de esta fecha:

Guillermo Ketterer (1910) pasó de un alegorismo de *affiche* a un informalismo promisor, para retroceder luego a un surrealismo de estereotipados recursos; pero recientemente regresa al informalismo con excelente manejo de los recursos plásticos.

Laura Márquez Moscarda (1932) de sólida formación básica, posee fino y exacto sentido del ritmo y el color; sus composiciones abstractas son las mejores que hasta ahora se han realizado dentro de esta tendencia en el medio; en los últimos tiempos ha evolucionado hacia el *pop,* y su actitud actual, inestable, no permite una definición en firme.

Lotte Schulz se inició como grabadora. Posteriormente ensayó la pintura, figurativa primero y dentro de su característica línea decorativa. Actualmente incursiona en un abstracto de generalizados perfiles.

Alrededor de 1963 aparece una nueva y nutrida promoción de pintores, de los cuales sólo alguno, Michael Burt, rebasa la treintena. El rasgo más saliente de esa promoción como conjunto, lo constituye el prurito de contemporaneidad formal, primando sobre la personal clarificación de la forma interna. Esto lleva a esos jóvenes a un incesante cambio en la elección de corrientes y patrones; en muchos casos, varias veces en el transcurso de una misma temporada. Dado el escaso

tiempo que estos artistas llevan de actividad y las demás circunstancias apuntadas, es difícil formular una apreciación de su obra que no corra el riesgo de verse, fuere ella positiva o negativa, desvirtuada por hechos inmediatamente posteriores. Los que hasta ahora parecen encarar más seriamente la búsqueda plástica son William Riquelme (1943), Fernando Grillón (1937), Alberto Miltos (1944), Ricardo Yustman (1944), Hugo González Frutos (1942) y Enrique Careaga (1944).

La escultura (que careció, no lo olvidemos, de tradición profana, ya que no podemos considerar precedente válido la obra de los escultores contratados por don Carlos Antonio López) ingresó en el cuadro de las preocupaciones artísticas a principios de siglo. Los primeros escultores paraguayos fueron Carlos Colombo (1878-1960) que realizó calcos neoclásicos; Francisco Almeida (1885-1960) animalista, y algún otro cuya obra no supera el nivel académico finisecular. Serafín Marsal (1865-1958) realizó graciosas microesculturas de motivos populares, que entroncan con el barroquismo mediterráneo (Marsal era catalán). Más tarde aparece Vicente Pollarolo (1903-1962) adepto del impresionismo rodiniano, que ha dejado algunos retratos apreciables. Julián de la Herrería, mencionado anteriormente (1888-1937), modeló entre los años 1922 y 1930 algunas piezas en las cuales es posible percibir atisbos precursores de más nuevas corrientes escultóricas.

En 1957, la escultura paraguaya asciende de golpe a contemporaneidad con las piezas a que se ha aludido anteriormente, premiadas en la IV Bienal de San Pablo. En ellas, ritmos terrígenas sirvieron de punto de partida a formas actuales. Desde 1957 (éste parece ser un año crucial), también comienza a definirse, dentro de cauces contemporáneos, Herman Guggiari (1924) formado en Buenos Aires, con obras de un creciente sintetismo que pasan pronto a una concepción muy personal, constructora de verdaderas metáforas plásticas. Guggiari se ha destacado en certámenes internacionales como el de Artistas Jóvenes de la Esso. Más reciente es la reactualización de José L. Parodi (1915) que, en 1965, realiza su primera exposición individual, con tallas en madera donde los vacíos adquieren función estructural.

El grabado tiene en el Paraguay, como se ha visto, antigua tradición, y aunque en ciertos períodos parece agotado, esa tradición despierta al menor estímulo. Así sucedió en 1957, al presentarse en Asunción las primeras muestras del grabado brasileño, entre ellas la de Livio Abramo. A iniciativa de éste se fundó ese mismo año el Taller de Grabado Julián de la Herrería, cuya influencia en el ambiente ha sido considerable. Casi todos los primeros grabadores han sido inicialmente pintores y algunos siguen pintando. Olga Blinder ofrece en sus planchas figurativas el intenso acento expresionista de su pintura; en ellas se equilibran potencial expresivo y técnica. Los grabados de Edith Jiménez son de un vigoroso abstracto, igualmente de acento expresionista en el contraste de masa y de sombras; hay en ellos solidez plástica e interés expresivo. Leonor González Ceccotto salta de un figurativismo patético, no desprovisto de aliciente, a un abstracto aparentemente secuencia de la obra de Edith Jiménez. Carlota Schulz igualmente figurativa, se muestra más inclinada a cultivar los valores tonales, el ritmo lineal, lo decorativo. Jacinto Rivero elabora composiciones nativistas, de un espontáneo y atractivo ingenuismo. Las xilografías de grandes dimensiones de Carlos Colombino poseen la misma telúrica sugestión de sus pinturas. Estos grabadores, junto con Miguela Vera, que trabaja en el exterior, pero inspirada en la tierra, forman un grupo prieto de valores, algunos de cuyos componentes han conseguido distinciones en certámenes internacionales, como Edith Jiménez y Lotte Schulz.

Un capítulo aparte merecería la cerámica, aspecto en el cual posee el Paraguay timbres propios y una figura precursora en Julián de la Herrería; pero ello alargaría en exceso esta reseña.

Como se observa, el arte moderno paraguayo es algo de ayer todavía; los artistas que lo iniciaron están todos ellos activos, con excepción de uno; y ninguno rebasa la madurez. Aunque es mucho lo adelantado en estos años, si se tiene en cuenta la situación contra la cual reaccionó el grupo Arte Nuevo, es también mucho lo que falta para que el arte nacional pueda considerarse en posesión de todos los

elementos necesarios para su eficaz desenvolvimiento adentro, para su efectiva comunicación afuera. No existen hasta ahora concursos ni Salones oficiales; no hay becas; los museos no reciben el apoyo preciso para su mejora, extensión y funcionamiento útil. No hay, sobre todo, oportunidades para una formación específica a tono con la época; el artista paraguayo es aún hoy, por definición, un autodidacto, con todas las consecuencias para su evolución técnica y su dimensión conceptiva y también para su sensibilización ética. Un concepto epidérmico y desordenado de la vocación creadora, la desorientación ante cualquier planteamiento que exija elegir, ética o estéticamente una actitud, hace a estas promociones pródigas del esfuerzo gratuito, y las lleva a dilapidar en piruetas más o menos ingeniosas (más bien menos) sus facultades indudables y un tiempo precioso, y a reducir su misión a un mimetismo de todo movimiento extremo a la vista, olvidando la circunstancia generadora, y renunciando al papel que les puede caber de constructores definitivos de una auténtica plástica nacional.

Muy poco de lo elaborado en estos años permanecerá, sin duda. Inclusive de lo conseguido con sangre y sudor por los precursores. Pero nos animamos a augurar que la actitud del grupo Arte Nuevo permanecerá como hecho esencial y determinante en la gestación de un arte nacional contemporáneo, al romper el enclaustramiento y echar los cimientos de más de una iniciativa que ha de conducir nuestra plástica al ámbito de las definitivas realizaciones.

JOSEFINA PLÁ

Fig. 1. Jesús Niño, Museo del Seminario, Asunción.

Fig. 2. Iglesia de Capiatá, altar mayor, 1770.

Fig. 3. Andrés Guevara, Serenata.

Fig. 4. Olga Blinder, Cómo nos miramos, 1965.

Fig 5. Pedro de Lascio. La recolección de cocos, 1961

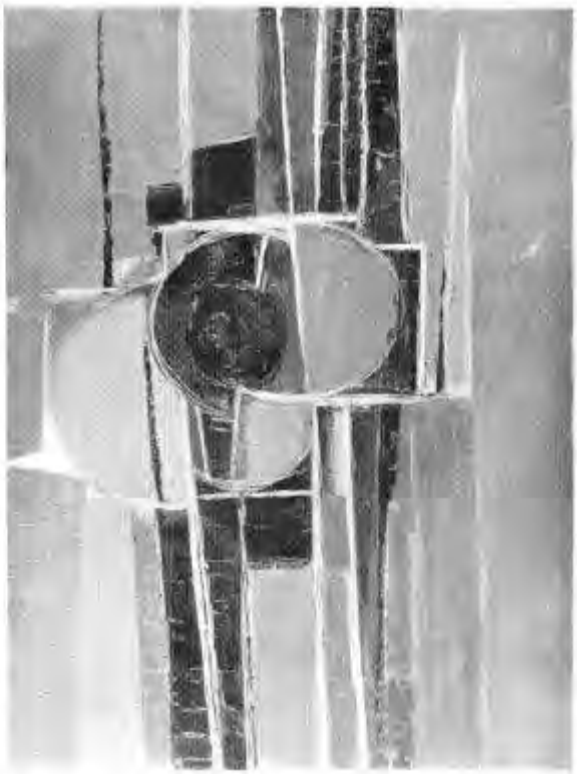


Fig. 6. Laura Marquez, Clave Mayor Baja.

Fig. 7. José L. Parodi, Escultura en madera.

Fig. 8. Josefina Plá y José L. Parodi, ritmo guarani, 1957.

Fig. 9. "Cabichui", caricatura de guerra, 1867.

Fig. 10. Julian de la Herrería, Mimi, 1930.

Fig. 11. Olga Blinder, Lavanderas, 1961.

Fig. 12. Leonor Cecotto, La pandorga, 1962.

PRIMEROS TRABAJOS DE CARLOS ENRIQUE PELLEGRINI

Estas dos obras, reproducidas por primera vez, pertenecen a un grupo de acuarelas y aguadas realizadas por Carlos Enrique Pellegrini antes de su arribo a Buenos Aires en 1828[1].

Del estudio más preciso e integral de esta serie de sus primeras obras, ejecutadas en Italia, pueden surgir valiosos aportes que completen las biografías publicadas y exhiban datos básicos para un análisis comparativo de la evolución técnica de su pintura[2].

Carlos Enrique Pellegrini

Nació en Chambery el 23 de julio de 1800, recibiendo su formación en el College de esta ciudad, donde obtuvo un primer premio de dibujo. En 1819 se matricula en la Universidad de Turín, debiendo en 1821 huir a París debido a su participación en las acciones políticas de la revolución del Piamonte.

En París se inscribe en *L' Ecole Politechnique* interviniendo en trabajos geodésicos (1823). En 1825 se gradúa de ingeniero, sin haberse verificado a ciencia cierta qué institución le otorga el título.

En 1827 Manuel de Sarratea, Ministro Plenipotenciario en Inglaterra, actuando como emisario de Rivadavia, fue a la búsqueda de un ingeniero hidráulico a Francia para que proyectara y dirigiese la construcción del servicio de aguas corrientes de

[1] Propiedad de Ramón L. Gutiérrez Zaldívar.

[2] Véase al respecto: GONZÁLEZ GARAÑO, IBARGUREN, SANSINENA DE ELIZALDE, *C. H. PELLEGRINI, su obra, su vida, su tiempo.* Ed. Los amigos del Arte. Buenos Aires, 1946. RIVERO ASTENGO, *Pellegrini, Obras.* Buenos Aires, 1941. PELLEGRINI CARLOS E., *Catálogo de la exposición de retratos, paisajes y otros trabajos ejecutados por el Ing. Pellegrini, reunidos con ocasión de su centenario.* Buenos Aires, 27-7-1800-1900. PELLEGRINI CARLOS E., *Exposición 1800-1875,* Buenos Aires, 1932. DORMAL JULIO, *Clausura de la Exposición Pellegrini, Retratos, Miniaturas, Acuarelas* y *dibujos.* El País, Buenos Aires, 15-8-1900.

Buenos Aires[3]. El ingeniero seleccionado para tal trabajo fue Jean Claude Pellegrini, quien impuso como condición el llevar a su hermano menor Charles Henri.

Finalmente, realizado el convenio, sólo viajó Carlos Enrique, quien a su arribo encontró transformadas las circunstancias políticas que lo habían requerido para prestar sus servicios en obras públicas. Pese a ello Pellegrini diseñó un proyecto de *muelle de desembarco* y otro de *clarificación y distribución de las aguas del Río de la Plata,* que son finalmente archivados.

Esta situación lo llevó a dedicarse fundamentalmente a la pintura, tarea que inició con las acuarelas de la rada, y posteriormente en 1829 con la representación de los cuatro lados de la Plaza de la Victoria que envió a su hermano Jean Claude. A partir de 1830 alcanzó justa ponderación como retratista, dejando como legado las figuras de numerosos próceres[4] y personajes de la sociedad porteña[5].

Posteriormente instaló un taller de litografía, cuya producción es una de las más ricas de la iconografía argentina. En 1853 fundó la Revista del Plata, y en el primer número dio a conocer su proyecto de *Puerto de Buenos Aires* y posteriormente el del Teatro Colón que se levantó en la Plaza de Mayo en la actual ubicación del Banco de la Nación (1857).

Incursionó también en el campo literario y científico, estando sus trabajos signados por un alto sentido del rigor y la eficacia.

Su obra pictórica abarca un total de más de 800 trabajos, entre paisajes y retratos, destacándose del conjunto el *Album de Recuerdos del Río de la Plata* (1841).

Pellegrini falleció el 12 de octubre de 1875. Sus obras fueron recopiladas en dos grandes exposiciones, una en el 100° Aniversario de su nacimiento (1900) y otra en 1932. En ninguna de estas exposiciones se dieron a conocer obras anteriores a su llegada a Buenos Aires.

---

[3] PINASCO EDUARDO, *El puerto de Buenos Aires. Contribución al estudio de su historia.* Buenos Aires, 1942 (otros autores señalan a Larrea para esta misión).

[4] Pellegrini hizo también retratos de próceres del interior. Véase JOSÉ LUIS BUSANICHE, *Carlos E. Pellegrini en Santa Fe, 1830.* Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, 1944. Contiene retratos de Estanislao López y Pascual Echagüe.

[5] Véase JOSÉ ARTURO SCOTTO, *Notas biográficas,* 2da. Serie. 1912.

Estos dibujos, de los cuales forman parte los dos que publicamos, constituyen un conjunto de trece cuadros pertenecientes originalmente a un Album que, según referencias, fue adquirido en París por Ricardo Obrobsky. Fueron expuestos en 1940 en el Banco Municipal de Buenos Aires y su nómina completa comprende los siguientes temas:

En Italie
Porte de l'antique Norba
Vue prise a Porto d'Anzo
Cour du palais ducal a Venise
Venise. Galerie du palais ducal
Venise. Eglise de Ste. Marie des Miracles
Verzise.
Venise. Eglise des Frari.
La villa d'Este a Tivoli. Rome.
Vue interieure de la porte St. Paul. Rome.
Entrée du couvent de Casamara. Veroli.
Vue de l'accademie de France. Roma.
Capilla Serrana.

De ellos, sólo los dos que presentamos están realizados en sepia, según se desprende del Catálogo[6], y nueve del total llevan leyendas escritas en francés. (Uno de ellos *Vue de l' accademie de France)*[7]. Como se ve los temas abarcan un conjunto

[6] *Catálogo Exposición Carlos H. Pellegrini (1800-1875).* Acuarelas de Italia. Banco Municipal de Buenos Aires. 1940.
[7] El texto de este cuadro dice (traducido): *Vista de la Academia de Francia y de la Trinidad del monte, tornada desde el paseo del monte Pincio en Roma. El palacio y la villa de Médicis, fueron construidos por el cardenal Ricci de Montepulciano hacia el año 1550. Fueron embellecidos por Alejandro de Médicis (León XI). Habiéndose convertido en propiedad de Francia, la academia de bellas artes, fundada en Roma en 1666 por Luis XIV fue transportada allí.*

La iglesia de la Trinidad del monte, situada sobre el monte Pincio, fue fundada por Carlos VIII, rey de Francia, en 1494. Fue abandonada en 1789 y restaurada en 1816 por Luis XVIII. El obelisco fue erigido por Pío VI en 1789. Estuvo emplazado en el circo de Salustio. El monte Pincio no estaba comprendido entre las siete colinas y tenía en el origen el nombre de collis hortorum, jardines de

variado de lugares, fundamentalmente Venecia y Roma.

Podemos estimar que estos trabajos fueron realizados entre los años 1819 (mientras estudiaba en Turín) y 1821 (huida a Francia) o entre 1822, en que realizó viajes llamado por Mr. Nicollet, y 1825 en que se recibió de ingeniero. El catálogo de la exposición señala esta última fecha (1825), para la realización de un supuesto viaje a Italia, que no podemos certificar.

Estas dos obras revelan el *instinto de fidelidad descriptiva*[8] mostrando un carácter naturalista del tratamiento y una habilidad técnica destacada en la definición de los planos de composición.

Es interesante observar la transformación de la firma de Pellegrini: aquí aparece como C. H. P., mientras que en los primeros trabajos de Buenos Aires figura generalmente el apellido completo (C. H. Pellegrini).

A partir de fines de 1829 y comienzos de 1830 utiliza C. E. Pellegrini, transformando el Henri en Enrique, variando algo el tipo de trazo y agregando una pequeña rúbrica. Sólo en 1841 con motivo de la edición del conjunto de litografías de *Recuerdos del Río de la Plata,* vuelve a usar el C. H. Pellegrini con una rúbrica complicada y utilizando luego un sello.

En cuanto a la técnica de composición y dibujo de Pellegrini, vemos que algunas características se mantienen; por ejemplo en la *Vue de l' accademie de France* observamos que el apoyo principal de la figura se encuentra del lado izquierdo y se utiliza un primer plano como enmarcando el tema, tal cual sucede en varios de los trabajos posteriores: *Calle de la Catedral* (1831), *Interior de la Catedral* (1830), *San Francisco* (1841), *Santo Domingo* (1841), etc.[9].

Por otra parte los tratamientos de detalles, el sombreado de las cubiertas con trazos verticales cortos, la representación de las tejas, y el grafismo expresivo del arbusto, pueden ubicarse en otros casos: *El Saladero* (1830) y *Fiestas Mayas (1841).*

Salustio, Lucullus y Domiciano que lo ocuparon. Forma actualmente un bello paseo comenzado bajo la administración francesa y terminado bajo Pío VII.

[8] PAGANO JOSÉ LEÓN, *El Arte de los Argentinos.* Buenos Aires, 1937-1940.

[9] DEL CARRIL BONIFACIO, *Monumenta Iconographica.* Notas de Aníbal Aguirre Saravia. Buenos Aires, Emecé, 1964. Contiene la reproducción de los trabajos mencionados.

En el cuadro de la Capilla u Oratorio Serrano se utiliza también la evidencia de los planos por tonos de sombra y la precisión en la definición de las aristas. El tratamiento del muro con revoque saltado vuelve a ser utilizado, aunque sin tanto detalle en la *Iglesia de Santo Domingo* (1841).

Llama poderosamente la atención la representación del plano de la capilla, lo que implica la realización de un relevamiento (facilitado por la simplicidad de la obra), que es el primero y único que aparece en sus acuarelas.

Cierta diferencia podemos señalar en el hecho de que en ambas aguadas de Italia, el cielo es uniforme con un pequeño sombreado muy esfumado rodeando las figuras, mientras que en los trabajos de Buenos Aires es común el uso de nubes: *Recova nueva* (1829), *Catedral* (1829), *Aguatero* (1831), etc.

Interpreto, sin embargo, que siguen siendo válidas desde sus primeras obras las palabras de José L. Pagano: *Un dibujo sutil y móvil, sinuoso y vivo por su admirable ajuste expresivo, una línea absorbiéndose en la significación de su hondo sentido estructural: he ahí todo el secreto dominio de su capacidad comunicativa.*

Fig. 1. C. E. Pellegrini, Vue de l'accademie de France, Rome.

Fig. 2. C. E. Pellegrini, Capilla serrana.

El paradero del resto de los trabajos italianos es desconocido salvo el de la *Entrée du Couvent de Casamara, Veroli,* que obra en poder de Elsa Mayer Pellegrini de Lanfranco y otro en el de Hennette Figueroa de Figueroa.

Queda, de esta manera, abierta una nueva vía de investigación sobre la obra de Carlos Enrique Pellegrini, cuyo primer jalón puede ser esta modesta presentación de dos trabajos inéditos.

RAMÓN GUTIÉRREZ

RELACIONES DOCUMENTALES

La historia de la catedral de Córdoba es ya bien conocida, por lo menos en lo sustancial de sus obras. Sabemos documentadamente que se comenzó en 1677, sin mayores pretensiones, interviniendo como Obreros Mayores y a la vez improvisados alarifes el presbítero Gregorio Bazán de Pedraza, Andrés Jiménez de Lorca y Pedro de Torres. Más adelante, asumió la dirección de los trabajos el arquitecto granadino José González Merguete, quien amplió a tres el número de naves y probablemente alargó el presbiterio. Fallecido en 1710, le sucedieron el maestre de campo Domingo de Villamonte y fray Juan de Araeta, con mala suerte y poca pericia. Tras una serie de derrumbes parciales e interrupciones, intervino, por fin, el célebre arquitecto jesuita Andrés Blanqui, quien llevó a buen término *casi* todo el abovedamiento del templo, así como proyectó y dirigió las obras del pórtico.

Blanqui murió en 1740; un año antes había abandonado Córdoba, llamado por sus superiores para dirigir el convento de Santa Catalina, en Buenos Aires. Faltaba aún cerrar el crucero, es decir, construir la cúpula, obra que fue realizada por fray Vicente Muñoz, según consta en un divulgado plano conservado en el Archivo de Indias. En dicho diseño se dice que la catedral fue estrenada el 25 de mayo de 1758, y aún cuando en él figuran las dos torres, sabemos que cuando se realizó la ceremonia de inauguración sólo tenía una, inconclusa, amén de que la parte superior de las que definitivamente se hicieron no coincide con ese dibujo. Esa torre única e inconclusa, probablemente llegaría sólo hasta el arranque del segundo cuerpo, es decir, que le faltaría el último cubo y el chapitel.

Otro documento que dimos a conocer hace años (Documentos de Arte Argentino, publicados por la Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1941) dice terminantemente que *tiene dos hermosas y vistosas torres, aunque* no muy *altas.* Como ese testimonio está fechado a 7 de mayo de 1770, debe aceptarse que para ese

año o acaso antes, la catedral estaba completamente terminada. Carlos Luque Colombres ha sugerido (con fehaciente documentación y muy buenas razones) que posiblemente fue autor de la segunda torre y terminación de la primera, don José Rodríguez, *inteligente práctico en obras,* dueño que fue de la famosa Casa del Virrey Sobremonte, y muy probablemente su autor, hacia 1752.

Por esta rápida reseña puede verse que, en lo sustancial, poco podría agregarse a la historia de la famosa catedral cordobesa. No obstante, creemos de utilidad dar a conocer la carta del obispo José Gutiérrez y Zeballos, pues aclara mejor algunos aspectos de la construcción y certifica de modo indudable que en ella intervinieron indígenas, probablemente como peones de obra.

MARIO J. BUSCHIAZZO

Carta de Joseph Obispo de Cordova a Su Magestad = Da quenta a V. M. con testim° de un exorto al cavildo Secular en razón de una limosna para la obra de la Santa Igl^{a} Cath^{l} de tener hecho desde sus cimientos el portico y campanario y proseguir trabajando por la parte del Presbyterio y de haber pedido la dha limosna personalm^{te} acompañado de dos del cav^{do} y de lo que se juntó y q^{e} el Ecle° y clerecia cedieron las propinas de dos grados d M^{ro} q^{e} en el uno en q° se ha verificado importaron 147 ps 5 r^{s}, Y con otro testim° da asimismo quenta de la devoción y zelo con que el teniente Grl fomenta la dha obra en asegurarle Indios de mita y tener por escusados de salidas a la Guerra a todos los q^{e} intervienen en ella. Y pide y suplica a V. M. se sirba de dar las gracias al dho Tent^{e} Grl y al cav^{do} y vecindario y al cavildo Ecle° y clerecia = Su fha en Cordova del Tuc^{n} 10 Sepe 1739.

Señor

Con carta en duplicado de 12 de Abril del año proximo pasado de 38 di quenta a V. M. remitiendo testimonio de la cesion q^{e} el cavildo Seglar había hecho por 4 as de la renta del Hospital a favor de la fabrica de la Sta Ig^{la} del estado que ésta tenía y yo iba trabajando en ella y a ahora acompañan a este testimonio de un exorto al Ten^{te} Grl Mre de Campo D. Joseph de Palarza sobre Indios de mita p^{a} dha Santa obra y su resp^{ta} y de otro que despaché al cav^{do} en razón de una limosna y su formalidad en el modo de pedirla.

El dho Ten^{te} Grl me ha facilitado los Indios y me los da y asegura no sin pocas dificultades y embarazos q^{e} ellos causan y algunos sus encomenderos lo qual me es de mucho alivio sin embargo de que se les da de comer y paga su jornal por lo dificultoso q^{e} es sugetar a otro genero de gente libre al trabajo por lo varata q^{e} encuentran la vaca en la campaña y en todo se aplica con mucho zelo a atender a esta causa y a dar por escusados de salidas a los que intervienen en ella.

El cav^{do} nombro dos Diputados de su aiuntam^{to} para q^{e} me acompañasen a pedir la dha limosna y con ellos se ha hecho y juntado lo que consta de dho testim^{o} q^{e} reducido a plata a precios correspondientes importará de 700 a 800 p^{s} q^{e} para el estado a q^{e} esta reducida la ciudad por las guerras continuas del enemigo, seca, langosta y otras epidemias, es mas de lo q^{e} yo esperaba, habiendo hecho primero exemplar el cav^{do} Ecle^{o} y clerecia que por el gremio de la Unibersidad cedieron las propinas de dos grados de Maestro q^{e} habiendose verificado en el uno importaron 147 p^{s} y r^{s} en plata y aunq^{e} he despachado el mismo exorto a las demas ciudades todavia por la mucha distancia no he tenido respuesta y tampoco en los partidos de campaña se ha hecho nada y yo juzgo que todo será muy poco faltando mi presencia y la vista del adelantam^{to} de la obra q^{e} es lo q^{e} excita la devocion y el animo de suerte que se admira como milagrosa. Pero enq^{to} a pedir alguna capilla no ha habido quien hable palabra por que todos se ban a los comb^{tos} y el enterrarse en la Parroquia se tiene a cosa de menos valer lo q^{e} ha tenido su origen sin duda de no haberla habido

60 a^{s} ha q^{e} se cayo la que lo era.

Acabado el Portico qe solo le falta unas piramides de piedra que se le han de poner por remate y no se ha podido traer de 14 leguas en donde está sacada, se está trabajando en la parte de Presbyterio y sacristia y aunqe las experiencias me hacen conocer q^{e} en obras tales engañan mucho las esperanzas espero en Dios q^{e} en dos as con poca diferencia he de acabar esta por lo q^{e} toca a lo material de ella.

Ser solo para los m^{s} gastos q^{e} necesita y despues de haberlos hecho dos as sobre los crecidos empeños contraidos en la Red^{on} de los Villellas de cuya ultima fundacion a quatro leguas de esta Ciu^{d} doi quenta con diligencias y otra de esta fha me precisó al extremo de dha limosna y estar la venta del obpdo tan atenuada q^{e} no sufraga a una ordinaria manutencion por las hostilidades del enemigo y epidemias expresadas. Y habiendose manifestado el cavdo y vecindad con mucha devotion y deseo a dha obra y el dho Ten^{te} Grl D. Joseph de Palanza con el zelo y aplicon que llebo expresado suplico rendidamente a V. M. se digne manifestarles de ello su Real agrado y particularm^{te} de que se tenga por escusada de las salidas a la Guerra a la gente q^{e} depende de dha obra, como tantas veces lo ha hecho V. M. dignandose de dar gracias por la misma causa a estos (2) Vezinos en las R^{s} Cedulas citadas y copiadas en el dho exorto y cav^{do} y yo me lo prometo assi del catholico zelo de V. M. de q^{e} todos se animaran guando no sea a contribuir con algo a facilitar q^{e} no se opongan los embarazos que se suelen ofrecer q^{e} con esto solo guando no sea mas estaré yo muy consolado y me será de mucho alibio. N. S. g^{e} la Catho^{ca} R^{l} Persona de V. M. m^{s} a^{s} para bien de sus Reynos como la xtiandad ha menester. Corda del Tucn y Sepe 10 de 1739 = Joseph Obpo de Gorda (rubricado).

(Al dorso se lee) Cons^{o} de 9 de mayo de 1740 = Pase al Sr Fiscal con antecedentes si los hubiere (rubricado) = Respon^{da} en carta de este Prelado de 12 de Abril de 738 = Viene aqui otra carta de dho obispo de 12 de Abril de 738 sobre el mismo asumpto que estava en poder de D^{n} Blas Benitez desde Sepb^{e} del año proximo pasado la qual bolvió sin despachar en 13 del press^{te} mes y año.

No S.

Testimonio al exorto del cabildo Secular de Gorda por el obpo en razon de una limosna p^{a} la obra de la Sta Igl^{a} y de la forma con que se pidio la dha limosna y lo que se junto y de lo q^{e} el cav^{do} Ecl^{o} y Clerecia cedieron para dha obra = Cord^{a} y año de 1739.

Nos ……...

Yo martin de Purmendí Not^{o} Ecle° y prosecretario de cámara de su S^{a} Ill^{a} el obispo mi S^{r} certifico doy fee y verdadero testimo q^{e} a propuesta que hizo el M. R. P. R^{or} de la Unibersidad de esta ciu^{d} por insign^{on} de Su SS^{a} Illma los Doctores y Maestros de Cayos Ecle^{o} y Clerecia que componen el gremio de dha Unibersidad hicieron gracia de las propinas de dos grados de M^{ro} para la obra de la Sta Igl^{a} Cath^{l} y en el uno importaron las propinas ciento quarenta y siete pesos y cinco rea^{s} y q^{e} esto se executo unos días antes q^{e} se librasse y despachase el exorto de arriba sobre la limosna al cav^{do} Seglar y de Mandato de su SS^{a} Illm^{a} el obpo mi S^{r} doy el presente y en fee de ello lo firmé = Martin de Purmendí prosecret^{o} (rubricado)

Certific^{n} de q^{e} el Cav^{do} Ecle° y Clerecia cedió las propinas de dos grados a la obra de la Sta Igl^{a}.

ARCHIVO GENERAL DE INDIAS, Sevilla. Secretaria del Perú, Eclesiástico, Audiencia de Charcas = Cartas y expedientes del Obispo de Cordova del Tucuman, años 1700 a 1760. 76-4-47

En el número 128, año XI, de la revista Estudios, el Padre Carlos Leonhardt S. J. publicó un artículo sobre uno de los imagineros que mayor actuación tuvo en nuestro país en la época colonial. Algunos de los juicios del Padre Leonhardt han sido hoy descartados, como por ejemplo la atribución al Hermano Schmidt de la ejecución de la talla del famoso púlpito de la Catedral de Jujuy. Tiene errores de información (o acaso de imprenta), como el lugar de nacimiento del tallista, que fue Mindelheim, o que el templo de la Compañía, en Salta, lucía sus dos torres al tiempo que escribió el artículo (1922), cuando es sabido que tuvo una enorme espadaña y fue demolido en 1910.

Pese a esas fallas, el trabajo del Padre Leonhardt dio a conocer obras fundamentales del tallista jesuita, basándose en documentos del Archivo General de la Nación y en las Cartas Anuas. Sabido es que la consulta de estas últimas no es fácil, excepto las correspondientes a los años 1609-1614 y 1615-1637, publicadas por la Facultad de Filosofía y Letras. Además, la rareza de la publicación donde apareció el artículo que reproducimos, justifica su reedición.

LA DIRECCIÓN

UN ESCULTOR Y ARQUITECTO COLONIAL

JOSÉ SCHMIDT, S. J.- 1690-1752

Fue en julio de 1717 que llegó a Buenos Aires un atlético joven de rubia cabellera y azulados ojos, tan robusto y fornido como noble, sencillo y candoroso. Sólo contaba veintisiete años de edad y hacía apenas un año que había ingresado en la Compañía de Jesús.

José Schmidt había nacido en la vetusta Allindelheim, pequeña población de Baviera, el 17 de febrero de 1690, y allí mismo, según parece, había cursado sus primeros estudios y adquirido las primeras nociones en el arte de la escultura y de la arquitectura que tanto le habían de servir en las lejanas tierras del Río de la Plata.

Fue él uno de los once jesuitas bávaros que llegaron a nuestro país en la magna expedición de 1717, compuesta de sesenta individuos y de la que formaban parte hombres tan conspicuos como los santos misioneros Julián Lizardi, José Pons y Sebastián Schmidt, el médico y naturalista Segismundo Asperger, el arquitecto José Klausner, el egregio historiador Pedro Lozano y el prudente y reposado Bernardo Nusdorffer, una de las más grandes personalidades que tuvo la Compañía de Jesús en América.

El mismo año de su llegada a Buenos Aires pasó nuestro joven José Schmidt a Córdoba de Tucumán donde terminó su noviciado y se incorporó formalmente en la religión el 23 de febrero de 1719.

Poco después, tal vez en ese mismo año de 1719, partió a la ciudad de Salta *para edificar el templo del Colegio, el que construyó con ímprobo trabajo, aunque con grandísimo placer, pues preparaba una morada para su Dios. Como era carpintero y ebanista adornó dicho templo con retablos y lo enriqueció con pinturas y adornos hechos por él mismo*[1]. Este templo con sus dos torres y esbelta cúpula aún existe y todavía puede apreciarse la labor y el

[1] *Cartas Anuas,* Archivo del Colegio del Salvador.

trabajo que suponen sus antiguos adornos y severa ornamentación.

Al mismo tiempo que se ocupaba Schmidt en enriquecer artísticamente el templo de Salta contribuyó también al adorno del de Jujuy, actualmente convertido en iglesia matriz, y bajo cuyas bóvedas bendijo Belgrano la primera bandera patria en el segundo aniversario del 25 de Mayo. Allí se halla el histórico púlpito desde el cual pronunció el canónigo Gorriti, en aquella misma ocasión, una de sus más elocuentes oraciones.

¿Será obra de Schmidt el tan celebrado y justamente elogiado púlpito? -No lo podemos asegurar pero parece muy probable, ya que era él el ebanista más insigne que había entonces en territorio argentino y sabemos además que cooperó en la ornamentación de dicho templo. A constamos ser suyo el célebre púlpito, tendríamos que declarar a Schmidt como autor de una de las obras artísticas más valiosas que existen en nuestra patria.

Habiendo terminado de construir y de adornar el templo de Salta, partió Schmidt a las Misiones añaden las *Anuas de 1750-1756,* aunque no precisan el año ni la época de dicha traslación. Debió ser, sin embargo, entre 1729 y 1730. En Salta se hallaba aún cuando hizo la visita al colegio de dicha ciudad el R. P. Lorenzo Rillo, pues en su *Memorial,* que lleva la fecha de 5 de marzo de 1729, se leen las líneas siguientes: *En caso de que V. R.* (esto es el Procurador Carlos Rechberg) *se ausente de la ciudad, podrá dejar las llaves y encargos de su oficio al Hermano Schmidt, avisando antes al P. Rector*[2].

En un *Ajuste de cuentas...* correspondiente al año 1732 se leen algunos rubros referentes al viaje de Schmidt:

Ítem 56 *pesos por el flete del H. Schmidt hasta Tucumán.*

Ítem 36 pesos de un toldo que llevó dicho H. Schmidt,[3] por los que se colige que debió ser en dicho año 1732, o en el anterior, que pasó de Salta a las Misiones.

En 1733 se hallaba Schmidt en las Misiones y estaba ubicado en el Real de Santa Bárbara, dedicado por completo a los trabajos de carpintería y ebanistería.

---

[2] Archivo Nacional (B. A.), *Memorial del R. P. Rillo,* 5 de marzo de 1729.

[3] Archivo Nacional (B. A.), *Ajuste de Cuentas,* 25 de abril de 1732. Todos los documentos del Archivo Nacional de Buenos Aires se hallan en la sección Colonial y en los legajos rotulados *Compañía de Jesús.* Dado el excelente orden que reina en dicho Archivo basta la fecha de un documento para hallar rápidamente el mismo.

Con fecha 27 de marzo y desde Candelaria escribía el H. Francisco Leoni al H. Ibarlucea, residente en Córdoba, y entre otras cosas le decía: *su estante para la Librería* [o Biblioteca] *de ese Colegio de Córdoba se hace en el Real de Santa Bárbara con la asistencia del Hermano José Schmidt. Por eso saldrá cosa buena, que quizá y sin quizá, no habrá cosa semejante en todo este Reino: pues por su adorno de molduras, florames, hasta cabezas de Angeles, y columnas con sus capiteles, parece un retablo. Dichos estantes se acabarán este mes y luego emprenderá la mesa y los asientos, y todo estará hecho con primor. La conducción para este colegio será lo más pronto que fuese posible. La semana pasada estuve en el Real y fuí a ver la obra. Es, como digo, cosa buena. Los carpinteros serán como treinta o treinta y seis*[4].

El 11 de agosto de 1735, encontrándose en la Candelaria el P. Provincial, Jaime Aguilar, se tuvo una consulta *en la que entraron los PP. Nusdorffer* [Superior], *Pablo Restivo, Lorenzo Dafee, Manuel Querini, el Hermano Schmidt y el P. Secretario* [Gabriel Novat]. *Propuso su Reverencia el P. Superior (añade* el texto de la consulta) *cómo había determinado enviar a la Residencia* [o sea San Telmo, en la ciudad de Buenos Aires] *al H. José Schmidt, más sin madera nada podría hacer [en* la obra que se le confiaba de construir la nueva iglesia]. *Por lo cual preguntó su Reverenda si se podían sacar palos [madera] de los montes, especialmente de los de Corpus, sin pagar más que el trabajo de los Indios?-El P. Superior dijo que aquí siempre se había usado pagar los palos que se sacan de los montes de otros Pueblos*[5].

No nos dice el citado documento si la madera fue o no comprada, pero por otros documentos nos consta que un año más tarde estaba el H. Schmidt en camino para Buenos Aires llevando consigo todo un cargamento de madera y con el encargo de terminar la construcción de la Iglesia y Residencia de Belén o San Telmo.

Ignoramos el estado en que se hallaban las obras de esta Iglesia y Colegio cuando entró el H. Schmidt a continuarlas, pero no debían estar muy adelantadas. *Basta* recordar que en 28 de diciembre de 1734 se discutieron los planos y se

---

[4] Archivo Nacional (B. A.), *Carta del H. Leoni,* 27 de marzo de 1733. Según se colige de esta misma carta había Schmidt escrito una relación de su viaje desde Salta a las Misiones. Parece que Schmidt la envió al P. Tomás Verle, éste la remitió al H. Leoni y éste, a su vez, la envió al H. Ibarlucea, residente en Alta Gracia. Tal vez existe esta relación en algún archivo de Córdoba.

[5] *Libro de Consultas,* fol. 41, sección Mss., Biblioteca Nacional de Buenos Aires.

aceptaron los que había hecho el Hermano Blanqui. Tal vez este arquitecto comenzó la construcción a principios de 1735 y por causas que ignoramos se trató de ayudarle enviándole al efecto a otro célebre arquitecto colonial, el Hermano Primoli. En 27 de julio de ese año hubo consulta de Provincia *y propuso su Reverencia* [el Provincial, P. Jaime de Aguilar] *si se podía enviar al Hermano Primoli para que asistiese a la obra de la Iglesia de la Residencia de Buenos Aires, por desearlo así los fundadores y estar por ahora ocioso y sin poder trabajar en la Iglesia de San Miguel, más con condición de que volviese a proseguir dicha Iglesia... Los Padres consultores juzgaron que sí, y así lo determinó su Reverencia el P. Provincial.*

¿Intervino Primoli en las obras de Belén? - Creemos que no y estamos casi ciertos que se decidió después reemplazarle por el H. Schmidt. La "Consulta" del 27 de julio sólo alude al primero, pero debió haber algún inconveniente y un mes más tarde, el 11 de agosto, se determinó (como hemos recordado antes) enviar a San Telmo el arquitecto alemán. Además debemos recordar que las *Anuas* le atribuyen a Schmidt todo el mérito de haber construido y adornado la Iglesia de San Telmo. *Se le encargó* (escriben) *el naciente colegio de Belén y él se consagró por entero a su construcción* y *adorno... de suerte que pudo dejar casi acabado lo que había recibido apenas comenzado*[6].

En marzo de 1736 estaban las nuevas obras bastante adelantadas, según se colige del *Memorial* que a 3 de marzo de dicho año, escribió el P. Provincial, Jaime de Aguilar al P. Procurador de Misiones, Rafael Genestar[7], en el que le decía que *la obra del Hospicio de Belén está en tal estado que no se puede suspender sin notable reparo y sentimiento de los fundadores: por esto asistirá V.* R. *con la plata que fuere menester, hasta que se enteren* [o integren] *los 14 U* [mil] *pesos que dió el fundador. Del vale que dió el P. Superior de Misiones* [Bernardo Nusdorffer] *para dicha obra, se reservarán 800 o un U* [mil] *pesos para pagar a los indios que trajeron los palos, y para satisfacer los demás gastos que hubiere hecho el H. Schmidt...*

En otro memorial del mismo Provincial escrito un día más tarde que el antes

---

[6] *"Nascenti Bethlemitico collegio datus, in illud aedificandum, ornandumque totus incubuit, eo ardore... ut quod nascens susceperit, paene reliquerit absolutum". Anuas* de 1750-1756. Archivo del Salvador.

[7] Archivo Nacional (B. A.), *Memorial del 3 de marzo de 1736*. Véase además *Libro de consultas,* Biblioteca Nacional, folio 108.

citado, se ordena que *en estando levantado todo lo que pertenece a la Iglesia a la medida de lo que está levantado hoy, se interrumpirá la Iglesia, y se hará el primer patio de nuestra vivienda... El cimiento será de ladrillo y barro y teja, dándole algún poco de alto, para que por los tirantes se pueda poner algún reparo contra el calor* y *frío. Y esta obra se revocará con cal, como se suele. La portería estará como la del colegio, junto a la puerta o portada de la Iglesia, y la plazuela solo tendrá lo que la frente de la Iglesia, y la parte que cae al poniente. En lo demás se seguirá la planta* [o planos] ...*Acabado esto se volverá con fervor a la obra de la iglesia. La cal, dándola el colegio al precio moderado, no se comprará de otra parte: y a cuenta de la cal se podrá dar al Colegio algunas tablas o palos, que necesita, trayendo Nuestro Señor con bien al Hermano Schmidt con la madera. Dicho H. Schmidt viene para el Hospicio, correrá con las maderas, si se hubiere de vender algo; pero la plata toda estará únicamente en mano del P. Superior y Procurador...*[8].

El 8 de enero de 1737 estaba Schmidt por comenzar su viaje a Buenos Aires, según se colige de una carta del P. Francisco Cani al P. Genestar[9]; *y* un mes más tarde debía de hallarse en Buenos Aires y al frente de la comenzada construcción *de* San Telmo. No podemos precisar hasta qué fecha estuvo trabajando en las obras del nuevo templo y edificio, pero allí se encontraba aún en 1742, aunque es cierto que entre 1737 y el citado año se ocupó en varias otras obras, además de las de San Telmo.

Las *Anuas de 1735-1743* recuerdan que en ese período enriquecióse la Iglesia de San Ignacio, en Buenos Aires, con un *nuevo altar mayor, dorado todo él,* obra indudablemente del H. Schmidt quien lo había trabajado, años antes, en el pueblo de San Juan, de donde se trajo. Además ocupóse el H. Schmidt en otra obra arquitectónica según se colige de un Memorial del Provincial Antonio Machoni, quien en 8 de agosto de 1740 ordenaba que *se procurara reedificar la casa que tiene el Hospicio en la plaza principal de esta ciudad; y el H. José Schmidt procurará con los carpinteros necesarios toda la madera necesaria para ella, y todo lo que se ha de hacer de tablas, como puertas y otras cosas.* Ignoramos a qué edificio de la Plaza principal, o sea, de la actual Plaza de Mayo, aluden estas frases.

---

[8] Archivo Nacional (B. A.), *Memorial del 4 de marzo de 1736.*
[9] Archivo Nacional (B. A.), *Carta del 8 de enero de 1737.*

En 1742 hallábase Schmidt en San Telmo y se ocupaba en la escultura, según el *Catálogo*[10] de dicho año, pero no podemos precisar las obras que salieron de su oficina fuera de las que anteriormente hemos recordado. Ya en esta época había decaído notablemente su salud, de suerte que el mencionado Catálogo nos informa de que sus *fuerzas físicas eran medianas* y las *Anuas de 1750-1756* nos dicen que a pesar de haber sido siempre un buen atleta, sintióse quebrantado por las enfermedades que contrajo en las Misiones del Paraguay. *Certe Schmidtus, qui in primis robustus erat, ex labore incommodisque, praesertimque ex uda statione, perditam inde in urbem Boni Aeris, quo jussus est descendere, valetudinem ex portavit.*

Su plácida y religiosa muerte ocurrió en enero de 1752, cuando contaba 62 años de edad, de los cuales había pasado 35 en territorio argentino. Las *Anuas* al consignar su necrología nos dicen que fue *un modelo de sencillez, de mansedumbre y de laboriosidad un verdadero jesuita, habiendo hasta aprovechado la forzada ociosidad que le proporcionaron sus enfermedades, en los últimos años de su vida, para ofrecer a todos un acabado ejemplar de todas las virtudes*[11].

CARLOS LEONHARDT

[10] Archivo Nacional (B. A.), *Catalogo de 1752.*
[11] *Cartas Anuas* de 1750-1756. Archivo del Salvador.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

SIDNEY DAVID MARKMAN, *Colonial Architecture of Antigua Guatemala,* Philadelphia 1966. Edición de la American Philosophical Society, 226 páginas de texto + 104 pág. ill. con 214 grabados + 8 pp. índices y colofón, in 4° mayor.

Este magnífico libro (sin duda una de las más importantes contribuciones al estudio del arte americano en los últimos años) es el resultado de una labor comenzada en 1950 por el autor, gracias al apoyo de la Universidad de Duke, en la que dicta Historia del Arte, y proseguida ininterrumpidamente con la generosidad de la benemérita Sociedad Filosófica Americana, más una beca Fullbright. Sólo la conjunción de tales instituciones y la perseverancia del profesor Markman podían llevar a cabo tarea tan exhaustiva, en la que todo ha sido analizado con una minuciosidad que asombra.

La obra está dividida en tres partes fundamentales: la primera relativa a los antecedentes históricos de la ciudad y los materiales y procedimientos empleados en su erección; la segunda analiza los elementos que a juicio del autor definen el *estilo antigüeño*, y la tercera estudia cada monumento por separado, agrupándolos por períodos cronológicos e incluyendo en un último capítulo los edificios desaparecidos o reconstruidos. A través de tan prolija discriminación se evidencia el propósito del autor de darnos una cronología exactísima y fidedigna, eliminando aquellos monumentos cuyas fechas sean dudosas o cuyas alteraciones les resten valor documental. Es por tal razón que no aparecen en este libro casas tan conocidas como la de *los leones,* o la de Dorothy Hughes Popenoe, indiscutidamente bellísimas, pero de escasa autenticidad. Desde luego, en la extensa nómina de edificios analizados, el predominio de los templos y conventos es abrumador; como ejemplos de arquitectura civil sólo se estudian las fuentes y cajas de agua, el

Ayuntamiento, la Universidad de San Carlos y el Palacio de los Capitanes Generales.

Desde las primeras páginas de introducción es evidente la preocupación del profesor Markman por documentar datos y procedimientos para definir lo que él *llama estilo antigüeño.* Si bien una simple comparación cuantitativa con los monumentos de México y Perú muestra la relativa pobreza de los de la Capitanía General de Guatemala, los cuarenta y cinco templos de Antigua ofrecen elementos tan típicos y distintos que juzgándolos con criterio formalista y objetivo hay que admitir que tienen ciertas características regionales. Bien dice el autor que *esto no implica que el estilo antigüeño sea algo aparte y diferente del tronco principal de la arquitectura hispánica en el Nuevo Mundo, sino que indica en qué plano debe considerárselo como una de las partes integrantes de la tradición hispánica vista como un todo,* agregando más adelante que *el problema de las conexiones estilísticas entre la arquitectura de Antigua y la del mundo hispánico requiere un estudio especial.*

Luego de analizar detenidamente los materiales y métodos de construcción, el autor aborda el tema siempre candente de la contribución indígena. A través de documentados censos y apreciaciones de cronistas llega a la conclusión de que la participación de indígenas no tuvo la importancia que es notoria en México y Perú, aunque no debe descartarse. Abundan en cambio los ejemplos de intervención de mestizos y negros.

Si la apreciación que hace el historiador García Peláez es exacta, de los ochenta maestros alarifes que había en 1604 en Antigua, sólo treinta eran españoles y el resto negros o mulatos. Es realmente interesante esta intervención racial, tan importante que el gremio de plateros tuvo que modificar sus Ordenanzas en 1776, admitiendo a negros, mestizos y mulatos por ser los mejores artífices.

En los capítulos V y VI Markman da una completa nómina de arquitectos, maestros de obras y alarifes que trabajaron en Guatemala y América Central, con un total de setenta y uno, de los cuales sólo quince eran realmente arquitectos, cuarenta y cuatro maestros de obras y doce aficionados. Esta nómina está muy bien documentada; por supuesto, los nombres sobresalientes son los conocidos de

Martín de Andújar, Juan Bautista Antonelli, Luis Díez de Navarro y Marcos Ibáñez.

Las plantas de los templos *antigüeños* eran por lo general de nave única, larga y estrecha, con coro y sotocoro a los pies. En algunos casos (como San Cristóbal Amatitlan y San Antonio Aguas Calientes) hubo atrios con capillas-posas en los ángulos. Fue frecuente el uso de plataformas bastante elevadas, que llamaban *lonjas,* sobre las cuales se levantaban los templos.

Las fachadas fueron objeto de esmero y muy especial tratamiento. La nave, es decir, la realidad del templo en sí, poco les preocupó y Markman dice claramente que, con techo de madera o de bóveda, no pasó de ser una larga caja o paralelepípedo sin mayor interés. Todos los esfuerzos se concentraron en las fachadas, que suelen ser una pantalla antepuesta al cuerpo del templo sin mayor relación con éste. Ejemplo típico es

La Merced, cuyo esquema de fachada con puerta única parece indicar un templo de una sola nave, cuando en realidad tiene tres. Domina el tema de la fachada-retablo, lo que es fácilmente explicable porque según documenta Markman, en muchos casos los improvisados arquitectos eran ensambladores o retablistas. Vemos así repetirse lo que sucedió con frecuencia en el Cuzco.

El capítulo XI es tal vez el más interesante desde que se aleja de las descripciones puramente objetivas para entrar en los análisis conceptuales con propósitos de llegar a definir *el estilo antigüeño.* Para ello Markman comienza por apoyarse en una cronología sólidamente documentada, que le permite comprobar las diferencias con los modelos coetáneos españoles, las creaciones extrañas e ilógicas producto de la falta de experiencia o de habilidad artesanal, o las desconcertantes supervivencias de formas coloniales hasta el siglo XIX y aun el XX. Esto último se debe a la frecuencia de destrozos por terremotos, que obligó a reparaciones en las que el más aguzado crítico puede extraviar su apreciación por la notable persistencia de técnicas y materiales a lo largo de varias centurias.

Sobre el indigenismo de la arquitectura guatemalteca el autor cree que no debe insistirse, pues a diferencia de lo que sucedió en México o el Alto Perú, los

documentos de los gremios parecerían probar que no hubo mayor intervención de los indios. A diferencia de Wethey y Neumeyer, que ven la mano indígena en el primitivismo del diseño geométrico simplificado, Markman lo atribuye a la impericia de los alarifes españoles, mulatos o negros.

El carácter rudimentario y el estado ruinoso de los edificios hasta 1650 obliga a dejarlos de lado, coincidiendo en esto Markman con lo que ya habían observado Kubler y Soria *(Art and Architecture in Spain and Portugal and their American dominios,* pág. 83). Pero a partir de esa fecha hasta la destrucción de Antigua por el terrible terremoto de 1773, el autor del libro que reseñamos distingue cuatro períodos. Cronológicamente los clasifica en las siguientes etapas: de mediados del XVII hasta la obra de la Catedral; de 1680 hasta el destructor temblor de 1717; una tercera en la que realmente florece un estilo regional, que llega hasta el temblor de 1751; y finalmente una prolongación del estilo nativo que se rompe bruscamente cuando en 1773 la ciudad es destruida y abandonada.

Para determinar las características de estos cuatro períodos, el autor comienza insistiendo en que no debe incurrirse en el error de vincular los ejemplos guatemaltecos con estilos peninsulares cuya cronología suele ser totalmente diversa. Ya Mc Andrew *(The Relationship of Mexican Architecture to Europe: Problems in the field of Colonial Studies)* hizo notar este frecuente error. En realidad, si hay una constante, un denominador común, se encuentra en el mudejarismo sevillano, manifiesto en las plantas, en la decoración, en el uso de artesonado en la nave y bóveda en la capilla mayor o presbiterio, en los arcos mixtilíneos. No obstante todas estas ligaduras con lo sevillano, Markman ve una cierta separación, casi una creación antigüeña en las fachadas-retablo, que en Guatemala llegan a ser totales, cubriendo íntegramente la fachada con prescindencia del cuerpo del templo y relacionándose más bien con el altar mayor.

En cuanto a la difundida creencia de que a medida que pasaba el tiempo se iba engrosando los muros y bajando la altura de los edificios como un medio de protección contra los temblores, dando lugar al llamado *earthquake baroque* o barroco

de los temblores (PÁL KELEMEN: *Baroque and Rococó in Latin America,* pág. 122), Markman no cree *en* ella, apoyándose en la cronología de muchos de los edificios estudiados y en lejanos antecedentes sevillanos en los que se usaron esas formas achaparradas y pesadas sin que mediase el justificativo de los terremotos.

La parte tercera y última del libro está dedicada al estudio de cada monumento, con un análisis exhaustivo de los antecedentes históricos, la morfología, los nombres de los arquitectos y alarifes, y fundamentalmente la documentación de la, cronología, base sobre la cual ha apoyado Markman su estudio. Los monumentos están agrupados de acuerdo a los cuatro períodos ya mencionados, caracterizados respectivamente por la sobriedad de la fachada-retablo, un mayor enriquecimiento en el segundo período, el uso de las *pilastras no arquitectónicas y* el gran desarrollo de la fachada-retablo en el tercero, y la persistencia del *extravagante estilo decorativo en* el breve período que media entre el temblor de 1751 y el de 1773, que puso fin a Antigua. Los principales edificios civiles estudiados por Markman corresponden a este último período, y son el Palacio de los Capitanes Generales y la Universidad de San Carlos. El otro edificio civil analizado es el Ayuntamiento, *que* corresponde al tercer período.

Con respecto al curioso claustro circular de Las Capuchinas, Markman disiente de lo sostenido por José de Mesa y Teresa Gisbert *(El edificio circular de Capuchinas en Antigua, Guatemala,* Anales del Instituto de Arte Americano, n° 16, año 1962), pues no hay documentos que prueben la existencia de casas públicas de baños en aquella época y lugar.

Este excelente libro se cierra con una extensa bibliografía, un catálogo de los documentos citados y estudiados, y finalmente 214 ilustraciones muy bien impresas en offset.

MARIO J. BUSCHIAZZO

JOHN MCANDREW, *The open-air churches of sixteenth-century Mexico. Atrios, posas, open chapels and other studies,* Harvard University Press, Cambridge (Massachusets), 1965, pp. XXXI + 748, 341 5 mapas *.

Desde mucho tiempo se ha estado esperando un libro de McAndrew sobre arquitectura de México. Escrito con la precisión del conocimiento y la urbanidad del viajero, el libro que ahora sale no es sólo un estudio metódico, sino es ante todo un libro. Es decir, presenta una suma de observaciones y experiencias que, pese a su rigor científico, no eclipsan la personalidad del autor.

Bajo el modesto subtítulo del volumen: *Atrios, posas, capillas abiertas y otros estudios* se esconde un tratado completo sobre la arquitectura mexicana del siglo XVI, que a casi veinte años de distancia de la obra standard (KUBLER: *Mexican architecture of the sixteenth century,* Yale University, 1948) vuelve a examinar los problemas del trasplante del arte cristiano al Nuevo Mundo. En efecto, si exceptuamos algunos temas no desarrollados por McAndrew, tales como la arquitectura civil y la pintura mural, el libro está orientado visiblemente en el de Kubler, incluso en su método. Resulta algo así como un enorme comentario crítico a la obra anterior, que desde luego envuelve a toda la literatura pertinente.

Los primeros capítulos familiarizan al lector con los múltiples problemas de la colonización, de la aculturación y de la actividad misionera, es decir, resumen objetivamente el estado actual de nuestros conocimientos, amenizando la lectura con largas citas, sacadas de documentos y crónicas coetáneas.

A través de todo el libro el autor extrema algo un simpático partidismo en favor de México. Por circunspecto que se muestre en otras cuestiones, tratándose de México, McAndrew suspende su reserva. Así nos habla de Carlos V deseoso de embarcarse para América (p. 5), de hospitales indios superiores a los españoles (p. 622), de la pavana exportada de México a Europa (p. 367); (consta que ya en 1508 las hubo *alla veneziana y alla ferrarese*[1]). Más aún, sorprende una curiosa ceguedad al

* Esta nota bibliográfica fue escrita por el Dr. Palm para ser publicada en el n° *18* de ANALES. Por un lamentable error fue omitida. Lo hacemos ahora, no sólo para rectificar dicha falta sino también porque consideramos que su alto

fenómeno del *topos*. No hagamos el recuento ante cuantos países el respectivo viajero exclama su: *il ne se peult veoir ung plus beau* (p. 113), o cuantas veces el plano en cuadrícula recibe los siempre iguales elogios, ya sea antes del descubrimiento de México (en Santo Domingo), ya sea después. En otras palabras: el *topos* no puede probar la verdad (por verdad que sea la verdad).

Un capítulo sobre la planificación de las nuevas ciudades encabeza la discusión de los problemas estrictamente arquitectónicos. McAndrew ofrece una nueva teoría para explicar el plano típico de la ciudad novohispana, definido por la combinación de tres elementos: la plaza rectangular, incorporada sistemáticamente en el centro de la ciudad, la iglesia que domina la plaza, el damero ocupado por las casas. Tal integración se daría primero en México. Más aún, la posición de la iglesia precedida por un amplio atrio y colocada al fondo de la plaza se debería al modelo prehispánico de pirámide y patio. He aquí una interpretación ingeniosa que, al relegar a un puesto de mera prehistoria de América los distintos antecedentes europeos, postula el origen americano y específicamente mexicano del urbanismo colonial. El esquema ideal de un centro ceremonial precolombino, modificado por la arquitectura cristiana, suplanta así el modelo de las *villes neuves* y de las *bastidas* del sudoeste de Francia (con su damero sin amurallar, centrado en una iglesia fortificada), esa fórmula medieval matizada por las teorías del Renacimiento italiano, que Kubler había creído reconocer en la ciudad de ultramar.

Con posterioridad al libro de Kubler los estudios de urbanismo español, desatendidos por mucho tiempo, demostraron la difusión de *villas nuevas y bastidas* por España. La aplicación en ultramar de este plano tradicional de la Reconquista parecía así un hecho fuera de discusión y firmemente integrado en el proceso de la colonización, que proyecta la Baja Edad Media al Nuevo Mundo. McAndrew se opone a esa derivación, propuesta por ANGULO (ya en 1945), TORRES BALBÁS (1951) y quien escribe (1955), argumentando que los textos coetáneos mexicanos dejan de mencionar tal ascendencia. La conclusión *ex silentio,* siempre dudosa, lo es

---

valor no ha perdido actualidad.

[1] LAWRENCE MOE, S. V., *en Die Musik in Geschichte und Gegenwart,* vol. X, 1962, página 974.

más frente a una tradición establecida.

En cambio, McAndrew vuelve a avanzar el argumento que, tratándose de fundaciones nuevas, el damero se ofrece como la forma más práctica de organizar la traza de una ciudad. Al explicar el urbanismo del Nuevo Mundo cristiano la batalla entre tradicionalistas y prácticos empieza casi con la misma introducción del plano en cuadrícula. No voy a añadir otro argumento sino este: en su época arcaica tanto Europa como Asia están llenas de ciudades fundadas que, pese a lo aparentemente simple del esquema, no lo emplean. El plano, según veo, no surge por consideraciones prácticas, sino por razones *cosmotécnicas*[2], y luego, en la época cristiana, se difunde apoyado en la autoridad de Roma.

Como vehículo de esa difusión en la Baja Edad Media figuran los escritos de Santo Tomás. (La difusión es mucho menos ocasional de lo que supone McAndrew. Trazados medievales de ese tipo se han ido identificando en las más distintas partes de Italia, en las costas de Dalmacia, en el Este de Europa colonizado por *alemanes, en* Francia, en Inglaterra, en España desde el Levante hasta la frontera con Portugal). Mientras tanto la autoridad de Santo Tomás (reclamada ya en un trabajo que debe haber escapado a la atención del autor)[3] parece limitarse a preceptos generales de urbanismo. Lo vuelven a confirmar las sorprendentes concordancias entre las respectivas *Leyes de Indias y De regimine principum,* constatadas recientemente[4]. Por lo demás, la teoría del Santo, al igual que la práctica *de* los constructores medievales, se basan en una misma fuente: el manual de Vegecio, es decir, en la tradición romana.

En otro lugar (p. 112) el autor concede que en las nuevas ciudades mexicanas el damero como tal habrá de interpretarse como un elemento europeo (sin excluir del todo la problemática influencia de las *chinampas* aztecas que rodearon Tenochtitlan). En cambio, la configuración de plaza e iglesia le parece visiblemente inspirada en los grandes complejos de arquitectura prehispánica. Decisiva en este

---

[2] Resultado de un coloquio organizado en la Universidad de Heidelberg; sin publicar.

[3] S. LANG, *Sull'origine della disposizione a scacchiera nelle citta medievali in Inghilterra, Francia e Germania,* Palladio, n. s. V, Roma, 1955, fasc. 3-4, pp. 97 squ.

[4] GABRIEL GUARDA O. S. B., *Santo Tomás de Aquino y las fuentes del urbanismo indiano,* Academia Chilena *de* la Historia. Santiago, 1965.

respecto es para el autor la posición peculiar de la iglesia, elevada sobre la plaza.

Si bien en general la estrechez de las ciudades europeas no favoreció semejantes desarrollos, no es cierto que en los años anteriores a la conquista de México tal disposición haya sido tan excepcional como pretende McAndrew, quien sólo menciona dos casos aislados: las catedrales de Santiago de Compostela y de Trani. Por lo pronto existe una tradición italiana, a la cual se deben tanto las catedrales románicas de Civita Castellana y de Terracina como las góticas de Orvieto y de Siena. Otras iglesias sobre plataformas, como las del antiguo centro de Florencia [5] (que sólo se demolieron en el siglo pasado), hacen pensar que el número de instancias fuera bastante mayor. Más importante me parece el sumo ejemplo cristiano: la basílica constantina de San Pedro, elevada sobre su majestuosa gradería. Tal acceso es un elemento que forma parte de la imagen de Roma, divulgada también mediante xilografías como las del *Liber Chronicarum* de Hartmann Schedel, impreso en 1493, que circuló ya a fines del mismo siglo en una edición pirata.

Vuelto a descubrir Vitruvio, su autoridad permite a Alberti formular aquel programa del templo *more romano,* es decir, de la iglesia construida sobre una plataforma, que luego pondrá en práctica en San Andrés y en San Sebastián de Mantua[6]: entre las iglesias que en el último tercio del siglo XV siguen ese modelo se encuentran justamente las iglesias romanas de los dominicos y de los agustinos, Santa María del Popolo y San Agustín. La misma disposición acusan la catedral de Turín, San Bernardino en Perugia, San Agustín en Montepulciano. Aun si no se toma en consideración la práctica toscana y sus irradiaciones más allá de los Apeninos, el modelo del templo apostólico y la renovada autoridad de Vitruvio bastan para explicar las preferencias observadas en México, en un momento cuando la enseñanza de Vitruvio ya penetra de lleno en España.

Lo nuevo en el programa urbanístico mexicano, no me parece, pues, ni la construcción sobre una plataforma ni tampoco la posición de la iglesia al fondo de

---

[5] Debo esta indicación a Walter Paatz; cf. WALTER UND ELISABETH PAATZ, *Die Kirchen von Florenz,* Frankfurt, 1940-54, vol. I, p. 50 (San Andrea, 1304?); vol. III, p. 165 (Santa Maria in Campidoglio, 1362-1370); vol. IV, p. 613 (San Pier Buonconsiglio, llamado San Pier *in palco* de Foro, 1275).

[6] RUDOLF WITTKOWER, *Architectural principles in the age of humanism.* Londres, 1962, pp. 47 squ.

una plaza. En Europa las órdenes mendicantes habían buscado para sus construcciones la periferia de las ciudades e incluso terrenos extramuros. Con el rápido crecimiento de la población tales sitios pronto se integran en los ensanches urbanos y ya en el siglo XV presentan aquella relación entre iglesia y plaza que McAndrew reivindica para México. Tal desarrollo se estudia fácilmente en una de las iglesias mayores de los franciscanos, en *Santa Croce* de Florencia, que desde su gradería domina una vastísima plaza rectangular. En México esa configuración orgánica ocupará luego el centro de la traza... también porque la nueva ciudad nace en función a la iglesia.

Semejantes consideraciones se imponen ante la reaparición del atrio, *sin paralelo cierto en España o en otra parte de Europa,* según el autor. Estoy muy de acuerdo con McAndrew en pensar que es una fórmula elaborada en América la combinación específica de atrio y posas, con la iglesia sobre plataforma y al fondo de una plaza que sea el centro de la ciudad. Los elementos son europeos. Tampoco es así que en América la integración de posas y atrio quede limitada a México, como afirma McAndrew. José de Mesa y Teresa Gisbert la estudiaron en Bolivia[7]; Arbeláez Camacho en Colombia[8]; quien escribe la identificó últimamente en Nicaragua, en la iglesia de Subtiava en las afueras de León. El mismo autor admite la existencia de capillas abiertas en Guatemala.

McAndrew se opone a aceptar antecedentes europeos del atrio en México. La palabra atrio no se da en las fuentes hasta principios del siglo XVII, siendo rara también en lo sucesivo. La sustitución de la palabra atrio por la de patio no me parece indicar sino una preferencia por la voz popular en lugar de la culta, sin que esto implique un desconocimiento del fenómeno como tal. En última instancia sólo un análisis completo del vocabulario pudiera decidir sobre la formación del lenguaje de tales documentos.

---

[7] JOSÉ DE MESA Y TERESA GISBERT, *Iglesias con atrio y posas en Bolivia,* Anales de la Academia Nacional de Ciencias, La Paz, 1961, cuaderno 1. Sobre unas capillas abiertas recién identificadas en Bolivia y en el Perú, cf. IDEM: *La capilla abierta de Copacabana,* en Anales del Instituto de Arte Americano, n° 15, pp. 103 squ, 1962.

[8] El trabajo no me ha sido accesible. Cito según la reseña del libro de PEDRO ROJAS, *Historia general del arte mexicano,* publicada por M. J. Buschiazzo, en Anales del Instituto de Arte Americano, n° 17, p. 118, 1964.

Otro argumento en contra de una transmisión es para el autor el hecho de que los constructores difícilmente recordarían atrios europeos, ya obsoletos por entonces (pp. 232 squ.). No me convence. Atrio y compás no fueron nada excepcionales en la iglesia medieval y sólo se reducen con la creciente falta de espacio de la ciudad amurallada. Aún así, descuella a primera vista la autonomía de los grandes complejos eclesiásticos dentro del plano de la ciudad a fines de la Edad Media. Cuando la expansión a ultramar vuelve a ofrecer condiciones comparables a las de la Alta Edad Media, ya en las Antillas tanto la iglesia de los dominicos[9] como la catedral de Santo Domingo vuelven a tener atrio, aunque desde luego sin posas.

Curiosamente McAndrew rechaza un antecedente que estuvo bien a la vista en las ciudades del sur de España. Me refiero a los antiguos patios de mezquita transformados en atrio. Sabemos que en distintas ocasiones sirvieron de lugar para predicar sermones y para adoctrinar a los niños. Para McAndrew no llenan la condición arquitectónica de antecedentes, puesto que en México los atrios en general se construyen ... sin las arquerías, que rodean tales patios en España (p. 236). Por razones idénticas McAndrew se niega a admitir una derivación del atrio paleocristiano, dotado de arquerías y además de una fuente central para las abluciones (en el lugar que en México ocupa la cruz).

El formalismo extremo de tales razonamientos se apoya en una teoría funcional del autor. Los atrios paleocristianos y medievales no son sino un lugar preparatorio. Además son el sitio de catecúmenos y penitentes. Dicho con las palabras del autor: están más bien destinados a excluir de la iglesia (p. 229). En cambio el atrio mexicano hace las veces de una iglesia, e incluso así se llama ocasionalmente en textos de la época. La distinción es algo retórica. En verdad, el atrio siempre fue la antesala descubierta de la iglesia, es decir un lugar de pasaje, intermedio entre la calle y el interior consagrado del templo cristiano. En Andalucía ya anticipa una parte de las funciones que tendrá en ultramar. Al asumir el papel de nave de una iglesia, formaliza una función de emergencia, que en determinadas

[9] Aprovecho la ocasión para corregir un error. Los dominicos no son la orden que llega primera a Santo Domingo (p. 35). Sólo llegan en 1510, mientras los franciscanos se establecen en 1500 y 1502.

ocasiones había tocado a las plazas y a los mercados en Europa, e incluso en otras partes de América, como bien ha demostrado Buschiazzo[10].

El atrio mexicano no sólo se distingue por su tamaño, por sus muros relativamente bajos, aunque almenados, sino por sus posas, es decir, las capillas integradas en sus cuatro esquinas. Esta disposición *standard,* que McAndrew con razón refiere al antecedente de los claustros conventuales con sus cuatro altares procesionales (p. 285), en el esquema general de su interpretación vuelve a figurar como un reflejo más de los recintos ceremoniales aztecas, con sus capillas esquineras, máxime que en algunas instancias, ambos, atrio y *teocali,* a lo largo de su cerca ostentan una especie de camino procesional, en la arquitectura prehispánica marcado por árboles, en la hispánica sea por árboles sea por un muro interior.

Morfológicamente la posa acusa su derivación del altar-ciborio, con su techo piramidal. McAndrew cita algunos antecedentes españoles aislados, tanto los tabernáculos románicos de Santiago de Compostela y de Soria, como ya fuera de las iglesias, al aire libre, los baldaquines de los calvarios de Valencia y de Noya (Galicia). Por lo pronto son mucho más frecuentes de lo que sospecha el autor. Los hay desde Barcelona hasta Portugal. En la sola Galicia se ha reunido una lista de unos cuarenta de ellos[11]. Algunos, con el típico retraso del románico en Galicia, aún están construyéndose en el siglo XV. Luego el tipo ya adquiere proporciones monumentales (por ejemplo, el *Humilladero* de Guadalupe, la Cruz del Campo en Sevilla. En México la serie continúa con el Calvario de Cuernavaca). La tradición sigue viva hasta el momento de la Conquista. La hipótesis de McAndrew, que trata de conectar con los caballeros de San Juan en Soria su trasplante al Nuevo Mundo, tendrá que ser abandonada ante tal difusión por la península.

La segunda parte del libro está dedicada a las capillas abiertas. Desde que en 1927 Toussaint introdujo el término, sustituyéndole al de *capillas de indios, el tema* ha sido tratado no menos de diez veces por García Granados (1935 y 1948),

---

[10] MARIO J. BUSCHIAZZO, *Las capillas abiertas para Indios,* Lasso, Buenos Aires, noviembre 1939, reimpreso en *Estudios de arquitectura colonial hispano-americana.* Buenos Aires, 1944.

[11] XOSE FILGEIRA VALVERDE Y XOSE R. FERNÁNDEZ OSEA, *O baldaquino en Galicia,* Arquivos do Seminario do estudos galegos, v, Santiago de Compostela, 1930, pp. 95-142.

Buschiazzo (1939), Angulo Iñiguez (1916), Kubler (1948), de la Maza (1959), Rojas (1963), y en cuanto a sus antecedentes en el Viejo Mundo por Torres Balbás (1948), Palm (1953), Bonet Correa (1963), además de numerosos trabajos que enfocaron uno u otro monumento particular del grupo mexicano, empezando por los varios artículos del mismo Toussaint.

Indudablemente el más completo de los estudios es el presente libro con su excelente documentación gráfica que incluye gran número de nuevos planos, croquis y reconstrucciones. García Granados había clasificado los monumentos según un criterio esencialmente topológico (capillas altas, intermedias, bajas), Kubler había preferido un ordenamiento tipológico (capillas sin paredes laterales; mero presbiterio; capillas altas). McAndrew empieza por distinguir claramente entre los tipos experimentales de la fase inicial (San José de los Naturales en la ciudad de México; Tlaxcala; Cuernavaca) y los que favorece el desarrollo posterior. Está ganando así una perspectiva cronológica, sin necesidad de recurrir a un análisis estilístico, poco productivo en unas construcciones, cuya mayoría se fecha en los cuarenta años entre 1540 y 1580, seguida por unos pocos ejemplos que llegan hasta principios del siglo XVII. En cuanto al núcleo principal de los monumentos se establecen dos clases: capillas de una única unidad espacial *(single cell)* y capillas de pórtico. Una ulterior subdivisión distingue capillas integradas en la fachada del convento; adosadas a las fachadas sea del convento, sea de la iglesia; construcciones independientes al lado de la iglesia; capillas altas. Eliminando las construcciones de emergencia que son las ramadas de Yucatán, es decir el tipo sin paredes laterales, y reduciéndolos a su presbiterio, interpretado lógicamente como *single cell,* McAndrew funde hábilmente las categorías de sus predecesores. En un capítulo aparte se discuten los casos atípicos: Cuilapan y Patzcuaro.

A diferencia de atrio, posa, organización de la plaza y trazado en cuadrícula, la capilla abierta en el Viejo Mundo no parece tener sino antecedentes arquitectónicos menores. Sin embargo existe una tradición de construcciones de emergencia y existen los distintos ensayos de los primeros tiempos de la Iglesia, eliminados en el

proceso de la consolidación urbana. Lo poco que se ha conservado o que se pueda reconstruir corresponde a tres de las categorías establecidas por McAndrew. En primera línea no faltan iglesias de flanco abierto que, al igual que las enramadas de América, evidencian un carácter de emergencia. Trátase de soluciones arquitectónicas que vuelven a emplearse esporádicamente hasta la Baja Edad Media (Or *San Michele* en Florencia) o que incluso se conservan hasta el siglo XVII *(Santa María della Pinta* en Palermo). También se da el tipo de las construcciones adosadas, representado en el Viejo Mundo por la *Capella di Piazza* en Siena, que en su estado primitivo se integra formalmente en la serie de los humilladeros y calvarios monumentales. El tercer grupo está formado por las capillas altas, es decir galerías y balcones integrados en las fachadas de edificios eclesiásticos, o en construcciones adosadas a ellos. Pertenece a esta clase *de* monumentos (arquitectónicamente los más ricos y los más variados) también el baldaquín de *Nuestra Señora del Populo* en Baeza, incorporado recientemente en este contexto[12].

McAndrew borra de la lista de antecedentes a tales balcones, al igual que a las iglesias de flanco abierto. Ambos elementos acusan el mismo carácter provisional. Otra vez parte de la función. Elimina así tanto los siempre más numerosos balcones, que en la Baja Edad Media sirven para la exposición de reliquias, como las distintas *loggias* de bendición, no destinadas a cobijar un oficiante de misa. Tampoco se toman en consideración aquellas galerías que efectivamente estuvieron dotadas de un altar (Bonet acaba de aportar algunos ejemplos españoles bastante significativos). Les falta la congregación fija y el servicio regular. Si se aplica en serio este criterio, dejan de pertenecer a la arquitectura religiosa una buena parte de las iglesias de peregrinación, las capillas conmemorativas y, en fin, toda iglesia que no sea o conventual o parroquia. Aparte el hecho de que en varios casos europeos esté documentado el servicio diario, no puede construirse una diferencia de principio entre el servicio diario y el semanal de ciertas iglesias de mercado. Admitiendo que se trate de soluciones de emergencia, son precisamente ellas que han hecho escuela

[12] ANTONIO BONET CORREA, *Antecedentes españoles de las capillas abiertas hispanoamericanas*, Revista de Indias, Madrid, 1963, n^{08} 91-92, pp. 269-280.

en México y en otras partes de América.

Ante la nueva realidad de México, con sus enormes masas de indios cristianizados ya o por cristianizar, los arquitectos de los mendicantes reaccionan con un extraordinario ímpetu creativo. Desarrollan unos tipos arquitectónicos, en los cuales cuajan tanto sus experiencias de misioneros en las ciudades, como el general afán medieval por el espectáculo religioso. Al igual que otras fórmulas nacidas de unas circunstancias especiales, tal arquitectura carece de una solución de continuidad. Ya medio siglo después de creadas, las capillas abiertas están anticuadas ante la situación "normalizada" del siglo XVII. En el Sur de América, la compenetración cristiana del Imperio incaico en general vuelve a limitarse a las fórmulas más modestas de la Baja Edad Media. Había fracasado la esperanza de convertir a América en un continente gobernado por religiosos. Calificando las capillas abiertas como *la más dramática novedad arquitectónica en suelo americano antes de aparecer el rascacielos* (p. VII), McAndrew ve en el conjunto de atrio, posas y capilla la adaptación cristiana de modelos prehispánicos. Será más prudente subrayar la convergencia *entre antiguos tipos arquitectónicos mediterráneos y costumbres mexicanas,* como propuso recientemente Kubler[13].

Interesa particularmente la discusión de aquellos tipos de capillas que pertenecen a la primera etapa, a la fase *de* los ensayos. La capilla de San José de los Naturales en la Ciudad de México y sus imitaciones, la Capilla Real de Cholula y las de Jilotepec y Etztatlán, suelen interpretarse como una especie de mezquitas trasladadas a América. Así las ve ya una descripción de 1630 de la Capilla Real de Cholula (es decir, cuando esa aún no ostentaba sus cúpulas orientalizantes). Examinando detenidamente el proceso evolutivo de San José, tal como lo presenta el autor, se advierte que la semejanza sólo puede ser el resultado de adiciones sucesivas. Por lo menos la primera intención no fue la de construir una iglesia-mezquita. Esto no quita que las transformaciones posteriores puedan haberse inspirado en una de las mezquitas andaluzas adaptadas al culto cristiano. La

[13] *Essays in pre-columbian art and archeology by Samuel Lothrop and others,* Hardvard University Press, 1961, p. 21.

asimilación seria puramente estética.

En cuanto a Cuilapan, McAndrew duda de que la curiosa basílica torreada sea una capilla abierta. Sus flancos perforados más bien habrían de interpretarse como una protección contra el calor excesivo. El autor ha observado esa misma disposición en otras dos iglesias dominicas de la región. En principio esto no excluiría que la iglesia haya servido de capilla abierta. Efectivamente existen atrio, cruz y posas, que McAndrew propone referir a otra hipotética capilla abierta, localizada al fondo del patio, es decir, al norte de la Iglesia mayor sin terminar. La dificultad de ver al oficiante es uno de los argumentos principales que McAndrew opone a la asociación de la iglesia menor con una capilla abierta. Pero la misma dificultad debía presentarse en varias de las iglesias medievales de ese tipo, sí son correctas las reconstrucciones. Incluso en México no todas las capillas abiertas garantizan que se pueda ver la mesa del altar. La primitiva capilla de Tlaxcala, al final de su rampa, sólo permite una vista estrictamente frontal, al igual que la de Izamal (Yucatán), que resulta ser toda una iglesia con su nave, abierta de par en par. En Cuernavaca y en Teposcolula entre los feligreses y la vista del altar se interponen unos enormes contrafuertes. Los púlpitos y el altar de la hermosa capilla de Tlalmanalco no debían ser visibles sino a un número reducido de asistentes. Lo mismo vale para los atrios terrazados de Huejotla, Tepeapulco, Ocuituco. En Cuilapan evidentemente hubo unos cambios decisivos en el programa de construcciones. Pese a la fina hipótesis de McAndrew el caso queda sin resolver.

La más antigua capilla abierta, conservada aún, es la de Tlaxcala. McAndrew le ha dedicado unas observaciones agudas. Desde que el autor visitó ésta y otras capillas, la Dirección de Monumentos Coloniales del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México ha emprendido una vasta campaña de restauraciones a través de todo el país que permite apreciar mejor también las capillas de Tlaxcala y la de Tizatlan que, como tipo, depende de ella, (una tercera capilla, que McAndrew ha añadido a ese grupo, es la de Apasco). En Tlaxcala ante todo se ha vuelto a abrir aquel cuerpo semihexagonal que se proyecta hacia afuera,

hacia la comunidad, y que caracteriza ese tipo de capilla-presbiterio. Tratando de demostrar que ha sido reemplazado por otro el arreglo original al fondo de una rampa, por ser poco apto para grandes masas de feligreses, el autor ha descubierto unos muros al norte de la iglesia conventual, muy posterior, que parecen indicar la existencia de una capilla abierta en ese lugar. Visto que rampa, posas, torre exenta y la hipotética segunda capilla abierta marcan una misma orientación, diferente de iglesia y convento, se pueden distinguir dos etapas de construcción, (una semejante diferencia de los ejes de capilla abierta e iglesia conventual se observa, por ejemplo, en Cholula).

El autor supone que el entero complejo conventual de Tlaxcala ocupa una plataforma prehispánica, tal como sucede en Izamal y en Huejotla. Es lo más probable. Sólo unas excavaciones pueden darnos seguridad al respecto. McAndrew cuenta en total 16 atrios emplazados en lo alto de construcciones precolombinas. Son estos casos, los de los patios terrazados y comunicados por escaleras, los que parecen sugerir más visiblemente una influencia prehispánica. ¿Adaptación o convergencia? ¿Adaptación intencional o acondicionamiento por el sitio concreto del monumento prehispánico destruido? La configuración por sí sola no nos informará. Su significado siempre depende del contexto. La pregunta por formular ha de ser pues: ¿qué vieron los indios?, ¿qué vieron los españoles del siglo xvi? Es una pregunta que va dirigida a los documentos. Por lo demás, ¿quién nos dice que una forma deba pertenecer a una sola tradición?

ERWIN WALTER PALM

Universidad de Heidelberg

INDICE

Francisco Stastny:

La pintura en Sudamérica de 1910 a 1945…….7

Mario J. Buschiazzo:

Los orígenes del neoclasicismo en Buenos Aires …….36

Pál Kelemen:

El barroco americano y la semántica de importación ……. 55

José de Mesa y Teresa Gisbert:

Arte precolombino en Bolivia ……62

Alberto S. J. de Paula:

Una modificación del diseño urbano porteño proyectada en 1875……..101

Josefina Plá:

Las artes plásticas en el Paraguay ……...111

Ramón Gutiérrez:

Primeros trabajos de Carlos Enrique Pellegrini …….……138

Relaciones Documentales ……...…….146

Notas Bibliográficas ……...…….158

ANALES, nº 18,
se terminó de imprimir
en los talleres gráficos de
Domingo E. Taladriz,
San Juan 3875, Buenos Aires,
el 15 de junio
de 1967.

PUBLICACIONES APARECIDAS

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

Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, n° 1, año 1948; nº 2, año 1949; nº 3, año 1950; nº 4, año 1951; n° 5, año 1952; nº 6, año 1953; nº 7, año 1954; n9 8, año 1955; n9 9, año 1956; n° 10, año 1957; n9 11, año 1958; nº 12, año 1959; nº 13, año 1960; n° 14, año 1961; nº 15, año 1962; nº 16, año 1963; nº 17, año 1964; nº 18, año 1965; n° 19, año 1966.

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 Catalana.* 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.

JUAN PABLO BONTA: *Eladio Dieste.* 1963.

INSTITUTO DE ARTE AMERICANO: *La arquitectura del Estado de Buenos Aires (1853-1862).* 1964.

FEDERICO F. ORTIZ: *S. E. P. R. A.* 1964.

INSTITUTO DE ARTE AMERICANO: *La arquitectura en Buenos Aires (1850- 1880).* 1965.

MARCELO A. TRABUCCO: *Mario Roberto Alvarez.* 1965.

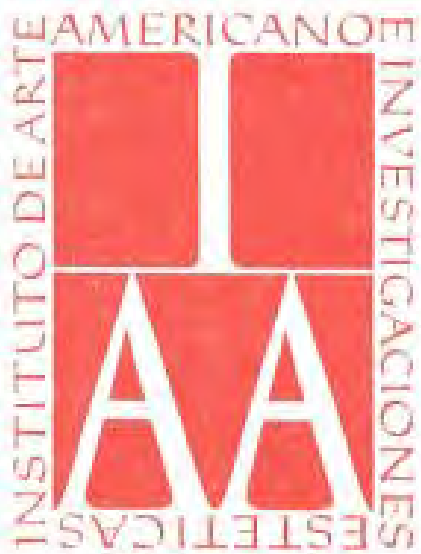
RAFAEL E. J. IGLESIA: *Eero Saarinen.* 1966.

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