UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

ANALES

DEL INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTETICAS

24

1971

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

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

A N A L E S

Del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas

ANALES
DEL INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTETICAS

24

1971

INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Director: JORGE O. GAZANEO

Secretario: HÉCTOR C. MORIXE

Al terminarse los trabajos que materializaron el presente volumen de **Anales,** el decano de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, por resolución 22.063, del 28 de abril de 1972, rubricada unánimemente por el Consejo Directivo en su reunión del 9 de mayo, cambió la designación con que se conociera, hasta ese momento, al Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas.

A partir de la fecha indicada, pasó a denominársele **Instituto de Arte Americano "Mario J. Buschiazzo",** como merecido homenaje que rinde al Director fundador del Instituto, la Facultad de Arquitectura y Urbanismo.

Este acontecimiento resulta coincidente con el cuarto de siglo de existencia de **Anales,** que completa con este tomo 24, el sexto volumen.
Se cierra así una etapa en la vida del Instituto, en la que el arquitecto Mario J. Buschiazzo afirmó la importancia de los estudios americanistas a escala internacional, dejó inventariado gran parte del patrimonio arquitectónico y, a través de sus obras de restauración en el extranjero, a escala urbana, trazó en nuestro medio las líneas generales de los nuevos enfoques "environmentalistas" que hacen a nuestra área de estudio específico aplicado.

Buschiazzo siempre exigió a quienes lo rodearon la lealtad profunda del comportamiento personal, al tiempo que alimentaba la revisión crítica, el cambio de enfoques, el intentar nuevos caminos. Dejó formar de este modo un grupo de discípulos —por edad casi sus hijos— sin que conocieran de su parte las presiones del dogma, sino el estímulo, la exigencia en el cumplimiento de la responsabilidad contraída y su siempre presente apoyo ante los resultados obtenidos.

Intuitivamente, en el campo pedagógico, fue también un pionero.

Tal la herencia intelectual que de Mario J. Buschiazzo recibimos. Debemos intentar, por el respeto que nos inspira y por coherencia con la formación recibida continuar su obra superando etapas.

Esa actividad pionera, esa acción sistemática en la exploración de archivos, registro y catalogación llevados a cabo por los maestros que trazaron los primeros rumbos en el área, ha de ser continuada, en nueva etapa, por quienes enfatizan la necesidad de una concepción de la arquitectura y del arte, más englobante y más crítica. Ya ese enfoque fue vislumbrado y aceptado por Buschiazzo. Las últimas ediciones de **Anales** por él dirigidas, ofrecieron ese matiz, que pretendemos ahondar más, conocedores de su permanente espíritu investigador, insatisfecho siempre por la tarea cumplida que, destacaba, nunca era definitiva.

Nuestra interpretación se ocupará menos de la "arquitectura" y del "arte" como entes autónomos, y profundizará en aquellas manifestaciones que definen el entorno construido del hombre —se consideren las mismas, "arte" o no—, vinculadas a todas las condicionantes de la historia general de la cultura y ubicadas en el contexto de la América actual.

Creemos que tal inserción para ser operativa, ha de interpretar el pasado en la continuidad del proceso histórico, clarificando la acción sobre el presente, tanto en el campo de los conceptos como en el de la acción sobre el medio físico.

Anales será importante instrumento para el intercambio de ideas, constituyéndose aún en campo de polémica. Los artículos del mismo Mario J. Buschiazzo, "El problema del arte mestizo", en **Anales** 22; de Damián Bayón, "Hacia un nuevo enfoque del arte colonial sudamericano", en **Anales** 23; y de José Xavier Martini, "Notas para una crítica de la arquitectura colonial argentina", en este **Anales** 24, significan un adelanto en tal sentido. Esperamos que así lo entiendan los estudiosos de la temática americana del continente y de Europa, y que sumen sus aportes a través de **Anales,** a los que se realizan en tal sentido en nuestro país.
Cada edición de **Anales** —partiendo del número 25, dedicado a Mario J. Buschiazzo— tendrá carácter monográfico, armándolo en torno a un tema central al que aporten autores de diversos países. Aparecerán los usuales artículos, resultado de investigaciones especializadas, y los capítulos de crítica bibliográfica y noticias varias.

Jorge O. Gazaneo
Director

NOTAS PARA UNA CRÍTICA DE LA ARQUITECTURA COLONIAL ARGENTINA

EN el medio siglo transcurrido desde que comenzaran los estudios sobre la arquitectura colonial argentina, con Kronfuss, Guido, y Noel, que hicieron conocer sus ideas precursoras allá por los años veintitantos, poco es lo que ha quedado sin investigar en esta materia. Es cierto que existen importantes lagunas en lo que a datos se refiere: ignoramos en muchos casos la cronología precisa de los monumentos, carecemos de noticias sobre los constructores, no conocemos las características de edificios desaparecidos. Pero pareciera, sin embargo, que el grueso de lo averiguable ya se averiguó; que en relación al monto de datos exhumados de los archivos, tanto en España como en América, lo que aún podría aparecer es exiguo. No descartamos la posibilidad que un golpe de fortuna produzca, en el momento menos esperado, algún documento de esos que constituyen el sueño de los historiadores, revelando, por ejemplo, detalles insospechados acerca de la Compañía de Salta, de las misiones guaraníes, o de la destruida arquitectura Guyana. Pero aún así, el panorama total cambiaría poco.

En realidad, cómo fue la arquitectura colonial argentina es algo que, mal que bien, ya conocemos.

La primera generación de estudiosos descubrió, maravillada, un mundo nuevo: no es de extrañar que se hayan librado a toda clase de ensoñaciones románticas, impulsados como estaban por el ardor de su nacionalismo hispanófilo.

La segunda generación se sustrajo de aquellas fantasías y puso todo su empeño en la búsqueda rigurosa del duro dato. Al cabo de un par de décadas, los Furlong, Buschiazzo, Torre Revello, habían terminado con la leyenda y descubierto la realidad, incomparablemente más compleja e interesante. Se cierra el ciclo de la

generación de los historiadores rigurosos, de los buscadores implacables del dato positivo, con la publicación de la *opera magna* del primero de los mencionados[1], y con la muerte del segundo.

En este momento se abre la tercera etapa, en la cual el acento deberá estar en la valoración global, en la crítica; en la interpretación de la arquitectura colonial, según quiere Bayón[2], a la luz de un contexto más amplio y como parte integrante de él. Los románticos tuvieron una concepción unitaria, englobante, pero ella no derivaba de la realidad sino de sus propias ilusiones; los científicos no se apartaron un ápice de la realidad positiva, pero tan se atuvieron a ella, tan fijaron su atención en el dato riguroso, que el sentido de la totalidad quedó fuera de su óptica. Ni unos ni otros, pues, nos proporcionan la visión crítica que permitiría comprender en profundidad la arquitectura colonial argentina, aunque debemos reconocer que en los segundos se vislumbraba más de un intento en esa dirección.

Debemos reconocer, también, que los juicios valorativos expresados hasta ahora, excepción hecha de las ingenuas y pocas consistentes loas cantadas por la primera generación, no son demasiados entusiastas con la arquitectura colonial argentina. Bayón sostiene que *en Sudamérica el arte colonial cuenta apenas con un puñado de obras maestras,* de donde es necesario concluir que en la Argentina no cuenta con ninguna. Si se acepta la primera afirmación, inobjetable en el razonamiento de su autor para quien lo importante son las *obras de arte verdaderamente superiores,* entonces la segunda es ineludible.

Kubler, menos terminante, dice que *la arquitectura colonial en la Argentina no es ornamentada ni abundante*[3], lo cual, dado el parco estilo en que está escrito su trabajo, no permite abrigar muchas dudas acerca de su pensamiento. Furlong, por su lado, habla de una *arquitectura modesta pero simpática,* fórmula que no deja de ser risueña colocada como subtítulo de su libro.

Más optimista parece Buschiazzo, al menos en cuanto a determinados

---

[1] GUILLERMO FURLONG, S. J., Historia social y cultural del Río de la Plata, 1586-1810, Buenos Aires, 1969.
[2] DAMIÁN BAYÓN, Hacia un nuevo enfoque del arte colonial sudamericano, ANALES del IAA, Buenos Aires, 1970.
[3] GEORGE KUBLER and MARTÍN SORIA, Art and architecture in Spain and Portugal and their American Dominions, 1500 to 1800, Harmondsworth, Middlesex, 1939.

ejemplos. De la Compañía de Córdoba afirma: *es un caso excepcional en la historia de la arquitectura, sin rival en América, y hasta me atrevo a decir que no conozco en el mundo un caso de abovedamiento total en madera que lo iguale en magnitud y belleza* [4]. Y analizando las iglesias de las reducciones guaraníes cree que *la idea de hacer con troncos de árboles todo el esqueleto soportante es un aporte interesantísimo, y acaso el mayor de los méritos de esa arquitectura*[5]. Pero si pensamos que ambas alabanzas se dirigen exclusivamente a ciertas características constructivas de los edificios nombrados, cuyo papel en la concepción arquitectónica total no menciona, podemos mostrarnos menos dispuestos a edificar nuestra valoración de la arquitectura colonial sobre aquellos juicios. Probablemente constituya mejor punto de partida su opinión acerca de la vivienda en el Paraguay: *no podemos hablar precisamente de arte al referirnos a estas viviendas, sino todo lo más de una artesanía pueblerina de modestos alcances [...] logrando soluciones simples, transparentes, frescas, apropiadas al clima y al régimen de vida* [6].

Por último, Kelemen remata magníficamente la cuestión *acotando que aunque los monumentos coloniales argentinos no tienen la originalidad que se encuentra en otros países hispanoamericanos, los estudiosos han investigado el tema con loable prolijidad*[7]. Indudablemente, su mérito consiste en haber puesto tanto empeño en estudiar algo insignificante.

Pero no es el contenido poco alentador de los pasajes citados lo que en realidad queremos subrayar, sino los supuestos en que se apoyan. Si nos detenemos un poco más en los juicios transcriptos, y en general en todos los intentos de valoración de la arquitectura iberoamericana, descubrimos que la actitud subyacente es la de estructurar la crítica con referencia a un modelo normativo derivado de la gran arquitectura europea. A lo largo de las distintas épocas de las culturas grecolatina y occidental, los estratos considerados superiores de la producción edilicia dieron nacimiento a un particular modelo de arquitectura, a una concepción teórica fundamental de la arquitectura, cuyos exponentes concretos son los

---

[4] MARIO J. BUSCHIAZZO, Historia de la arquitectura colonial en Iberoamérica, Buenos Aires, 1961.
[5] D. ANGULO IÑIGUEZ, *Historia del arte Hispanoamericano*, Barcelona, 1956.
[6] Ibídem.
[7] PÁL KELEMEN, *Baroque and Rococo in Latin America*, New York, 1951.

edificios pertenecientes a la tradición de la arquitectura culta de Occidente: la gran arquitectura europea.

Con toda naturalidad, los historiadores tomaron este modelo como la norma para seleccionar los ejemplos a incluir en sus tratados, lo mismo que para valorar comparativamente los monumentos elegidos. Es conocida la frase con que Pevsner comienza su célebre libro: *A bicycle shed is a building; Lincoln Cathedral is a piece of architecture.* Ella va derecho al meollo del asunto: solo ciertos edificios diseñados con una clara motivación estética *(with a view to aesthetic appeal)* merecen ser considerados arquitectura. Aquí, precisamente, está la esencia de la concepción fundamental arriba mencionada. Las cualidades estéticas, entendidas como cualidades plásticas, espaciales y significantes, constituyen en última instancia el patrón de medida de la arquitectura culta y, por extensión, de la arquitectura a secas. Todo lo demás es mera construcción *(building)* o, a lo sumo, exotismo. La arquitectura, antes que nada, es una de las bellas artes.

Como las aspiraciones estéticas de Occidente han variado considerablemente con el andar de los siglos, esta concepción fundamental no dio lugar a un solo modelo de arquitectura sino a toda una familia de ellos. Si tomamos las épocas que interesan al tema de este artículo, podríamos definir el modelo teórico de la arquitectura renacentista, de la manierista, de la barroca, de la rococó, de la neoclásica. Aún cabría encontrar variantes temporales, regionales o locales de cada uno de ellos, pero en todos se mantendría intacta la concepción fundamental.

La tarea de los historiadores de la arquitectura, hasta el presente, ha sido justamente poner de manifiesto las notas constitutivas de cada uno de estos modelos o submodelos, y mostrar como tomaban cuerpo en los monumentos concretos. Y todo marchaba sobre rieles mientras la concepción fundamental quedase incólume; pero a poco que ésta diese señales de cambio, el andamiaje teórico entraba en crisis. El ejemplo más claro de ello está constituido por los dolores de cabeza que ha ocasionado a los historiadores europeos la arquitectura española, cuya componente mudéjar, a veces tan preponderante, escapa a todas

luces al marco teórico de la arquitectura occidental con el cual se ha intentado abordarla.

Los intentos de crítica de la arquitectura colonial también han seguido estas líneas. Han tratado de adscribir las obras americanas a alguno de los modelos europeos, sobre todo al barroco; o si no han ensayado modificar el modelo para adaptarlo a las circunstancias americanas pero, por supuesto, manteniendo inalterada la concepción fundamental.

Los resultados, en último análisis, son decepcionantes. Uno admira el gran despliegue de erudición del cual hacen gala las críticas, se queda maravillado y perplejo ante comparaciones estilísticas que jamás hubiese imaginado, descubre genealogías o atribuciones ignotas, pero se va con la sensación que lo fundamental se le ha escapado. Es que con los modelos teóricos empleados sólo se consiguen comprender los detalles, pero se pierde el sentido de la totalidad, pues ella responde a otra concepción fundamental de la arquitectura. El modelo culto europeo, aún cuando no pueda ser ignorado a causa de los vínculos existentes entre América y Europa, deberá ser superado si se quiere una comprensión más profunda de los edificios coloniales.

Por de pronto, hay que admitir que al reducir la arquitectura a los límites de la concepción ilustrada europea es fijarle un campo excesivamente estrecho, geográfica, temporal y socialmente. Es reducirla a la producción de sólo algunas culturas privilegiadas, ubicadas en unos pocos países, abarcando un lapso bastante reducido de la historia; y ni siquiera a toda la producción de esas culturas, sino sólo a la correspondiente a los estratos sociales superiores[8].

La tarea que se abre ante la tercera generación de estudiosos de la arquitectura colonial comienza con la necesidad de definir un modelo teórico apto para explicar a ésta; para comprenderla como un todo estructurado y no como una suma de pormenores estilísticos o funcionales; para poner de manifiesto su *gestalt* propia y

---

[8] BERNARD RUDOFSKY, *Architecture without Architects*, Nueva York, 1964, dice que la historia de la arquitectura se ha reducido a poco más que *una antología de edificios de, por, y para los privilegiados las casas de verdaderos y falsos dioses, de príncipes mercaderes y príncipes de la sangre*.

distintiva. Un modelo aplicable tanto a los edificios más cercanos a la arquitectura europea, como las catedrales, cuanto a los otros, los edificios comunes que configuran el hábitat urbano y rural de la colonia. Un modelo que no conciba necesariamente a la arquitectura colonial como un producto provinciano; que no padezca de un complejo de inferioridad[9].

No se vaya a creer que a nuestro juicio la arquitectura colonial ha sido hasta ahora subvalorada. Quizá haya sucedido todo lo contrario; quizá se la haya sobrevalorado. Pero lo que sí pensamos es que se la ha valorado mal; se la ha juzgado con referencia a un patrón que no es el suyo. Recién cuando la podamos criticar con sus propias reglas sabremos qué puntos calza. Y no sería sorprendente descubrir que, aún así, *Sudamérica sólo cuenta con un puñado de obras maestras*, y la Argentina con ninguna. Después de todo, las obras maestras nunca fueron abundantes en ninguna cultura. Pero entonces estaremos midiendo el rendimiento de la arquitectura colonial con la vara de sus propias aspiraciones.

El punto de partida para definir el modelo conceptual de la arquitectura colonial argentina reside en sustraerla del ámbito de las bellas artes.

Su motivación primordial no es estética; su finalidad no es la creación de formas. Los productos de la arquitectura colonial son más artefactos que obras de arte, por escandalosa que suene la afirmación. Se los podrían abordar, quizá, mediante el viejo concepto de arte del pensamiento escolástico, más apropiado para las artes útiles que para las bellas, y ciertamente libre del absoluto predominio de la finalidad estética que introdujo el Renacimiento. Esto no significa desconocer el valor visual de la arquitectura colonial sino relativizarlo; concebir los edificios coloniales como resultado de varias motivaciones, una de las cuales, y no la más importante, fue la creación de formas.

Aceptado esto ya nos hemos colocado a considerable distancia de la arquitectura culta europea posterior al Renacimiento, aquélla que es contemporánea

---

[9] ARNOLD HAUSER, *Philosophie der Kunstgeschichte*, traducido como *Introducción a la Historia del Arte*, Madrid, 1961. *El arte provinciano se halla siempre en una dependencia constante del arte de la gran ciudad y no puede librarse, por eso, de un cierto complejo de inferioridad*.

de la colonial y su precedente inmediato. Porque donde una buscaba la cualidad estética de la forma, la otra perseguía crear ambientes adecuados para la vida individual, colectiva. En un caso es la arquitectura concebida como bella arte; en el otro es la arquitectura concebida como hábitat del hombre y del grupo social. Dos modelos radicalmente diversos.

Sin embargo, la arquitectura colonial no está enteramente libre de la concepción culta. Por eso se tiñe a veces de notas pertenecientes a ésta, lo cual complica la crítica. Pero en muchas de sus manifestaciones, las más alejadas de la tradición central europea, se descubre con nitidez que se está ante un producto regido por otras leyes. Los historiadores emplean por lo corriente el concepto de arte popular para analizar tal situación, aunque por él entienden una obra de segundo orden, carente de los atributos del verdadero arte[10], con lo que se vuelve a infiltrar la misma actitud de juzgar los productos de la cultura colonial a la luz de un modelo normativo que le es extraño. No obstante, si se quitase del concepto de arte popular las connotaciones valorativas por las cuales ocuparía un lugar jerárquico menor que el arte culto, perteneciendo ambos al mismo género, y se lo considerase provisoriamente, de un modo puramente empírico, como un género diferente y no comparable con aquél, se habría dado un buen paso hacia la definición del modelo propio de la arquitectura colonial.

La arquitectura popular merece, pues, que la examinemos con mayor pausa, ya que muchas de sus características desempeñan relevante papel en la concepción básica de la arquitectura colonial, siendo además ésta, frecuentemente, pura manifestación del género popular. Y si bien el tema ha despertado cierto interés en los últimos años[11], el estudio teórico que revele su índole profunda todavía está por escribirse. Por eso hemos tomado prestado de otro campo una definición de trabajo: hablando de ciertas artesanías, Cortazar dice que son *fenómenos folklóricos y*

---

[10] Ibídem. *Arte estricto, elevado, auténtico (...) tiene poco que ver con el arte del pueblo, que apenas es algo más que juego y ornamento*. Lo que Hauser denomina arte del pueblo es cercano a lo que aquí entendemos por arte popular, a diferencia de lo que él llama con este último nombre. Pero de todos modos, su análisis nos parece inapropiado para la arquitectura, sobre todo para la colonial argentina, a causa entre otras razones, del papel que asigna al arte campesino.

[11] SIBYL MOHOLY-NAGY, *Native genius in anonymous architecture*, 1957; MYRON GOLDPINGER, *Villages in the Sun, London, 1969;* D. BRANCH, *Folk Architecture of the Eastern Mediterranean*, 1966.

por lo tanto expresiones culturales populares (propias de grupos de tipo "folk"), tradicionales, empíricas, de transmisión directa por la palabra y el ejemplo, de vigencia colectiva en la comunidad, anónimas en cuanto a sus inventores o creadores de variantes, típicamente regionales, y finalmente funcionales, vale decir, aptas para satisfacer necesidades en la vida del grupo humano en que se producen[12].

Pues bien, ésta es, ni más ni menos, la concepción de arquitectura popular que queremos señalar. Podría bien ser que en otros contextos culturales, por ejemplo en un medio industrial, se pudiesen reconocer otros modelos de arquitectura popular, de modo que nuestra definición sólo pretende tener validez en un entorno cultural limitado. Tampoco nos interesa enfatizar las características privativas de la arquitectura propiamente folklórica o de la etnográfica (es decir, de la producida por grupos folk o etnográficos), sino sólo indicar los rasgos generales de cierta arquitectura popular, también llamada anónima, natural[13], vernácula, sin arquitectos, etc., que pudiesen ayudar a entender la colonial. Y no olvidemos que Wright escribió: *The true basis for any serious study of the art of Architecture still lies in those indigenous, more humble buildings everywhere that are to architecture what folklore is to literature or folk song to music...*

Glosando la definición anterior es posible precisar más el concepto de arquitectura popular. Ella responde, ante todo, a las necesidades habitacionales del grupo social; o lo que es lo mismo, es fundamentalmente funcional respecto de la vida de la comunidad, pero entendiendo su función no sólo en cuanto a los requerimientos materiales de espacio y circulaciones, sino también en cuanto a la satisfacción emocional del grupo por medio de ámbitos apropiados a los distintos momentos de su vida social. El rasgo esencial de la arquitectura popular, que por ende constituye la medida de su calidad, es la creación de un hábitat satisfactorio.

Este objetivo primordial significa que la arquitectura popular no es creación individual sino colectiva: no es expresión de una personalidad sobresaliente sino

---

[12] AUGUSTO RAÚL CORTAZAR, *Artesanías: teoría y estímulo, en Catálogo de la Primera Exposición representativa de Artesanías Argentinas*, Buenos Aires, 1968.

[13] FRANCISCO DE APARICIO, *La vivienda natural en la provincia de Córdoba*, Buenos Aires, 1931, usa el término "natural" *en el sentido en que Ratzel lo aplicaba a los pueblos que están supeditados a la naturaleza.* Ver también ELENA M. CHIOZZA y CRISTINA C. M. DE APARICIO, *Vivienda rural*, en *La Argentina, suma de geografía, tomo VII, Buenos Aires, 1961.*

exteriorización del entender y sentir del grupo. Es más, a menudo autor y consumidor no se distinguen, pues no habiendo arquitectos o constructores profesionales, todo el mundo es, a la vez, lo uno y lo otro; en casos, la comunidad entera participa literalmente en cada nueva construcción. El producto es entonces anónimo y comunitario, obra cultural y no propuesta personal.

Por cierto, esta arquitectura popular es propia de una sociedad preindustrial, de tipo tradicional, ocupada casi exclusivamente en la agricultura o equivalente, preponderantemente rural, resistente al cambio, firmemente arraigada en su situación y sus creencias. De allí que la arquitectura sea estable en el tiempo o muy lentamente perfectible, porque estables son las necesidades que la originan. Como la lengua vernácula, que también deja traslucir la vida del grupo, patentiza los hábitos y las creencias de la gente, revela sus aspiraciones, la rodea y expresa en cada momento de su existencia.

No es prediseñada sino construida de modo directo, empírico, por prueba y error. No cabe distinguir entre proyecto y ejecución como dos momentos diferentes; existe un solo acto, el de construir de acuerdo con una tradición decantada en innumerables construcciones anteriores, levantadas para situaciones similares, con iguales medios. Por eso no depende de una tecnología sino simplemente de una técnica; no se basa en conocimientos sistemáticos acerca de la construcción sino en métodos artesanales aprendidos y transmitidos empíricamente, que pasaron a formar parte del acervo cultural del grupo.

Como la gente que la produce y la utiliza, está firmemente enraizada en la tierra; depende de materiales locales y de condiciones lugareñas, de la topografía y del clima. Es en consecuencia, netamente regional y condicionada por la naturaleza: por el suelo, los bosques, la temperatura, los vientos, las montañas, el sol, la lluvia.

Entendiendo por componente estética tanto la búsqueda de la perfección formal cuanto la comunicación de significados a cualquier nivel semántico, podemos decir que la arquitectura popular carece en muchos casos de componente estética y en otros, le reconoce a ésta un lugar enteramente subordinado; en

ninguno hace de ella el factor dominante. Esto requerirá ser más investigado, porque hasta donde sabemos, la situación es bastante variable en diferentes grupos culturales. No obstante, pareciera que se puede discernir una correlación positiva entre el grado de evolución social del grupo y la importancia de la componente estética en su arquitectura. Por de pronto, sólo en ciertas culturas muy evolucionadas, como la occidental, toma aquélla tal preponderancia que llega a subordinar implacablemente a todas otras motivaciones, en particular las funcionales, tecnológicas y económicas.

Pero en el Río de la Plata, tan marginado de la cultura europea, la arquitectura popular responde a la idiosincrasia de grupos periféricos, aislados, para los cuales las motivaciones estéticas casi no contaban. A lo sumo descubriremos ciertas tímidas manifestaciones ornamentales aquí y allá, como infiltradas extrañamente de otro mundo y colocadas con la mayor ingenuidad en estructuras que les resultan incongruentes. Lo cual no significa que la arquitectura popular carezca de interés plástico: en realidad sucede lo contrario. Por la simplicidad de su composición y lo ajustado de sus proporciones, la volumetría exterior de los edificios populares es siempre interesante y a veces excepcional. No así la calidad visual de sus espacios, que por lo corriente carecen de distinción y son el resultado mecánico, tanto interior como exteriormente, de la disposición de los volúmenes. Pero acertados o no, espacios y volúmenes no deben su configuración a imperativos estéticos; simplemente resultan como resultan de la respuesta tradicional, pretecnológica y colectiva a las necesidades sociales. Las motivaciones funcionales, encauzadas por la vía de un diseño empírico, conducen a la atractiva volumetría de los edificios populares, inadvertida casi siempre por sus mismos autores (prueba adicional de su desinterés estético).

No constituye pues, la arquitectura popular, una obra de arte en el sentido renacentista del término: una obra de arte imperecedera. Está más cerca de un objeto de consumo, que se usa, se modifica, se adapta, y se descarta, sin darle más valor que el utilitario de proveer ámbitos para habitar en todas las circunstancias de

la existencia. Y como en esta utilidad está su explicación última, la arquitectura popular no requiere para ser comprendida de una teoría ajena a las propias obras. Los edificios mismos contienen la medida de su perfección al ser legibles en ellos las circunstancias que dieron nacimiento a sus formas. Es el extremo opuesto, por ejemplo, a la arquitectura neoclásica, que requiere una teoría previa para dar a entender como llegaron formas griegas a edificios de 1800.

Puesto que la arquitectura popular depende estrechamente de las complejas y sutiles circunstancias de la vida social, no es susceptible de ser reducida a los términos de una explicación simplista. Un modelo cartesiano es tan inapropiado para comprenderla como lo es para entender al grupo social mismo; la claridad de un esquema mecanicista es una ilusoria aspiración si se intenta interpretar obras concebidas fundamentalmente para servir de marco a la existencia de la gente. Las obras populares responden a una concepción orgánica o estructuralista de la realidad, en la cual todos los factores intervinientes y sus relaciones forman un conjunto unitario, holístico, rico en facetas, fuertemente trabado. Por ello, las notas anteriormente señaladas no pueden tomarse una a una, aisladamente, sino a modo de manifestaciones distintas de un mismo objeto unitario y plurivalente, manifestaciones de un todo estructurado, de un microcosmos. Y este microcosmos, como dice Sibyl Moholy-Nagy, nos acerca a las mismas raíces de la arquitectura. Los edificios populares son *primitivos en el sentido literal del término, es decir no simples sino originales*[14]. Además, cuando alcanzan un alto nivel de perfección, son verdaderos *sistemas* técnico-humanos: la arquitectura y la gente forman un todo armónicamente interactuante[15].

Podemos, a la luz de lo anterior, considerar a la arquitectura popular como un género que responde a su modelo teórico particular, y prescindir, llegado el momento de criticar sus edificios, de la concepción culta europea, que al instante los descalificaría, .o al menos los relegaría condescendientemente a un limbo de realizaciones menores. Al mismo tiempo, podemos ver si este modelo nos ayuda a

---

[14] Op. cit.
[15] CHRISTOPHER ALEXANDER, *Sistemas que generan sistemas, en* 3 *Aspectos de Matemáticas y Diseño*, Barcelona, 1969.

comprender la arquitectura colonial.

Si dejamos de lado las obras coloniales claramente encuadradas en el género popular (como el grueso de la vivienda, infinidad de capillas, etc.), y nos centramos en los edificios más notorios de la producción colonial (como las catedrales, conventos, cabildos, etc.), podemos establecer, a modo de hipótesis de trabajo, que su arquitectura se rige por un modelo derivado del popular, alterado por la incorporación de notas provenientes de la concepción culta europea.

La diferencia más conspicua entre ambos modelos está en la dimensión estética, tanto en su aspecto de elaboración de las formas, como en el de significación de las mismas. Si ella está ausente de la arquitectura popular, y si por el contrario, tiene dictatorial preeminencia en las obras pertenecientes a la tradición culta europea, para los edificios coloniales es simplemente una motivación más, a la par de las otras, pero siempre subordinada a la obtención de un hábitat apropiado. En este sentido, la arquitectura colonial está a mitad de camino entre la popular y la culta.

La sobrevaloración de la dimensión estética ha hecho estrellarse a más de un intento de crítica de la arquitectura colonial, despeñándolo por la vía de la genealogía de las formas, escogida en la ilusoria convicción de tratarse de la cuestión crucial. El hermano Blanqui, como todo el mundo sabe, se copiaba del libro de Serlio; el anónimo autor de la portada de las Teresas, en Córdoba, como lo señaló Bonet Correa[16], se copió del padre Pozzo. Pero ¿qué importancia tiene? En esta arquitectura, las formas son lo adjetivo, la funcionalidad social e individual lo sustantivo. Centrar la crítica en lo formal es, como diría Bohigas[17], adjetivar la arquitectura colonial, omitir su sustantividad.

Sin duda, las formas coloniales provienen del vocabulario europeo, por la sencilla razón que la cultura de acá derivaba de la de allá. Poniendo bajo la lupa distintos pormenores de los edificios, saltan a la vista las semejanzas y las

[16] ANTONIO BONET CORREA, *El Padre Pozzo y la arquitectura argentina*, ANALES del IAA, 1970

[17] ORIOL BOHIGAS, *Contra una arquitectura adjetivada*, Barcelona, 1969. También podríamos decir que esta actitud importa *descodificar el mensaje de la arquitectura colonial según un código distinto al empleado por sus constructores*, lo que conduce a significados insospechados por éstos, en su mayor parte creados por el receptor del mensaje. Ver UMBERTO ECO, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona, 1968.

filiaciones; pero cobrando la suficiente distancia como para enfocar el todo, se torna evidente que el sentido general es distinto. Si las palabras son, en casos, idénticas, ya la sintaxis es diversa y, lo más importante, la semántica es otra. Por lo corriente, la crítica se ha deleitado en señalar cómo con vocablos corrientes la arquitectura colonial construía frases de estructura insólita; pero habría que avanzar un paso más: el fondo de la cuestión reside en que su significado no es el mismo que para la tradición culta. Sintácticamente considerado, el discurso es familiar, por más que evidencie inesperadas mutaciones; semánticamente tomado, apunta en otra dirección. Apunta a contenidos que ya no derivan de la arquitectura europea sino que están más próximos a la concepción popular.

Donde más claramente se puede analizar la dimensión estética de la arquitectura colonial argentina es en las iglesias más importantes, las catedrales, en primer lugar, y luego las iglesias de las órdenes mendicantes y de los jesuitas. No son objetos perfectos, creados para ser contemplados, como podía serlo un templo del Renacimiento, ni espectáculos teatrales para deslumbrar al visitante, como podía serlo uno barroco; aún cuando algo de lo último estuviese presente; son, ante todo, lugares para albergar las actividades religiosas, por lo que están, en su concepción, mucho más cerca de las iglesias medievales que de las renacentistas y posrenacentistas. Las características formales de los edificios quedan estrictamente encuadradas por las necesidades del culto público y privado, y de la evangelización; estructura, espacio y ornamentación responden estrictamente a la función del edificio, solo que es una función compleja en la que privan las componentes psicológicas y sociales por sobre las materiales. La dimensión estética no es pues autónoma, sino simplemente un medio, todo lo importante que se quiera, pero al fin un medio, para crear el ambiente, el *environment*, donde la sociedad colonial podía desarrollar plenamente una de las facetas de su existencia.

Así concebida la función estética, no es la elaboración de las formas lo importante sino su significado al servicio de la función, por lo que es inevitable

considerar la iglesia colonial, según sugiere Bayón, como un complejo *significante*[18], como un sistema de partes significantes que concurren a una finalidad común. De ahí que no se pueda, de ninguna manera, separar la fábrica del edificio, de ciertos objetos aparentemente accesorios, como retablos, púlpitos, sillerías, imágenes, cuadros, utensilios litúrgicos, etc., sobre los cuales recae buena parte de la función significante. Estéticamente considerada, pues, la iglesia colonial es un sistema significante, no autónomo sino regido por una finalidad social.

A parecida conclusión se llega analizando las iglesias desde un punto de vista puramente espacial. Hubo un momento cuando, bajo la influencia de Zevi, la crítica de la arquitectura realizaba verdaderas demostraciones de acrobacia intelectual para encontrar virtudes estéticas al espacio interior de los edificios, obrando, bajo la impresión que eran lo constitutivo de la arquitectura. Aplicadas a la arquitectura colonial, estas ideas prácticamente no condujeron a resultado alguno, como no fuese la pedante declaración que los edificios americanos eran mera copia de los europeos. Hoy la moda ha pasado, y existe la perspectiva suficiente como para ver que el punto débil de aquella crítica residía no tanto en su enfatización del espacio sino en su concepción simplista y unilateral del mismo, exclusivamente geométrico-estética. Sin duda, el espacio es una componente fundamental de la arquitectura colonial, pero no el espacio ingenuamente concebido como extensión vacía, sólo diferenciada por cualidades estéticas, sino el espacio como lugar de la vida social e individual, el espacio como hábitat[19]. Y en éste sentido el concepto de espacio arquitectónico coincide con el de la propia arquitectura que se deriva de nuestro modelo de la arquitectura colonial.

Posiblemente en los párrafos anteriores nos hayamos acercado a las diferencias últimas de los tres modelos de arquitectura que hemos mencionado: la

---

[18] Op. cit.

[19] En la filosofía y psicología actuales están las ideas de base como para construir una teoría del espacio arquitectónico, desde M. HEIDEGGER, *Bauen Wohnen Denken*, 1954, y su fundamental *Sein und Zeit*, en el cual escribió: *das Dasein ist räumlich* (la existencia es espacial), hasta J. PIAGET, *La psychologie de l'intélligence y La construction du réel chez l'enfant*. Tal tarea de llegar a la arquitectura partiendo del "espacio existencial" se puede encontrar en CHRISTIAN NORBERG-SCHULTZ, *Existence, Space and Architecture*, London, 1971, quien define el espacio arquitectónico como la *concretización de esquemas o imágenes ambientales que necesariamente forman parte de la existencia, es decir, la concretización del espacio existencial*.

arquitectura culta concebida como una de las bellas artes; la arquitectura popular como hábitat desprovisto de dimensión estética, y la arquitectura colonial como hábitat significante. Es cierto que esto constituye una simplificación hasta límites casi inadmisibles, pero precisamente por eso hemos hablado de modelos teóricos. Llevando las cosas hasta su extremo ideal, donde los caracteres distintivos aparecen con absoluta nitidez, es posible luego entender el mundo real, donde quedan desdibujados en infinitas posiciones intermedias.

Los puntos de coincidencia, o al menos de aproximación, entre los modelos popular y colonial residen en algunas notas señaladas al describir aquel. Como la popular, la arquitectura colonial es netamente regional, pero no depende tan absolutamente de las circunstancias naturales sino de su modificación por las culturas y economías regionales. Es en parte prediseñada y en parte construida de primera intención; es en pequeña medida tecnológica y en su grueso artesanal; es de lenta evolución, como corresponde a una sociedad tradicional. Es expresión colectiva antes que expresión individual, por lo que productor y consumidor, aún cuando se distingan, no se oponen: en los casos en que intervienen arquitectos o constructores profesionales, sus obras responden a las aspiraciones del grupo para el cual las producen.

Tales los lineamientos generales de un marco teórico. Además de precisar más exactamente sus alcances, queda por delante la crítica misma de los edificios, para la cual se requiere también una interpretación global de la sociedad colonial, ya fuese alguna de las existentes o una nueva. Recién entonces tendremos delante una valoración realista de la arquitectura colonial argentina.

JOSÉ XAVIER MARTINI

INGENIERO-ARQUITECTO JOSE DE BASSOLS EN TUCUMÁN (1908-1931)

José Jacinto Eloy de Bassols *(fig. 1)* nació en Palma de Mallorca en 1869. Fueron sus padres Isidro y Dolores Mendivil. Su familia era de Barcelona, aunque el apellido paterno parece original de Gerona. No sabemos que estudios cursó, pero actuó como ingeniero militar y en algún momento estuvo en Cuba. En los primeros años del siglo salió hacia Sudamérica; era la época de la gran emigración española: entre 1903 y 1905 se duplicó el número de pasajeros que salió de Barcelona rumbo a América[1] Llamado por un hermano jesuita que había emigrado primero, llegó a Montevideo y, al poco tiempo, casó con Amalia Marfetán, pasando de inmediato a Buenos Aires, de allí a Rosario y luego a Casilda para enseñar en la Escuela de Agricultura.

Finalmente llegó a Tucumán donde ejerció la docencia en la Escuela de Agricultura[2]. Hacia 1908 lo encontramos trabajando muy activamente como *ingeniero y arquitecto;* a partir de ese año alternó la docencia con la construcción de una importante cantidad de edificios privados en el casco céntrico de la ciudad, realizando desde obras insignificantes hasta varias mansiones importantes durante uno de los períodos dorados de Tucumán: 1910 a 1916.

Su espíritu progresista de empresario le hizo encarar la producción de edificios con apoyo financiero y de organización de obra: en 1908 tenía organizado el Banco Constructor de Tucumán o Banco Bola de Nieve (calle 9 de Julio, segunda cuadra) que subsistió[3] por lo menos hasta 1913 y que le sirvió para financiar las obras de muy bajo costo que proyectó y construyó; en 1913 levantó (en San Lorenzo 232) un gran corralón de su propiedad destinado a materiales de construcción.

---

[1] J. VICENS VIVES, *Historia de España y América*, tomo V, p. 28. Barcelona 1961.
[2] La Gaceta, Tucumán, 12 de agosto de 1931, p. 7.
[3] PAULINO RODRÍGUEZ MAQUINA, *Censo de la Capital de Tucumán 1913,* p. LV. Buenos Aires 1914

Sin embargo, a partir de 1915, dificultades económicas (que eran las de la provincia) lo colocaron en situación de vender varias propiedades, y simultáneamente su producción arquitectónica se redujo considerablemente.

En 1917 se creó la Escuela de Artes y Oficios de la Nación. José de Bassols fue su fundador y director durante más de trece años, hasta su muerte. En un escrito de 1920 dejó bien explícita su certeza acerca del porvenir industrial del país y, por consiguiente, de la correlativa importancia de la enseñanza técnica[4].

Hacia 1922 lo encontramos nuevamente activo en la construcción, pero el ritmo no es el mismo que el de la primera etapa; a pesar de ello aparecen proyectos y obras de envergadura pero de escasa significación. La última de ellas es de 1930.

Había actuado como experto para reparticiones públicas: Banco de la Provincia, Comisión Provincial Avaluadora y Junta de Irrigación. Por su condición de extranjero no participó activamente en política, pero su temperamento liberal lo hizo adherir al radicalismo; sus amigos del Café España, José Sortheix, Vicente Stagnetto y José Nicanor Posse, eran fervorosos militantes aunque no siempre coincidieron políticamente. Fue socio del Casal Catalá y del Club Social para el cual amplió la sede en 1914, construyendo el Salón de Baile.

Falleció el 11 de agosto de 1931 en su domicilio de Las Heras (hoy San Martín) 322.

Las 59 obras de su biblioteca que figuran en los ficheros de la Biblioteca Alberdi y que fueron donadas por su viuda en 1937, sugieren una preocupación más bien técnica que artística: es la biblioteca de un ingeniero civil antes que la de un arquitecto; sin embargo los indispensables "L'Ornato" de Garneri e "Il Progettista" de Andreani, de 1906, están acompañados por los sugestivos trabajos de Charles Lucas sobre viviendas de alquiler, el catálogo "Ville e Villette Moderne", editado por C. Crudo & C. de Torino, y la edición de Georges Hébert:

---

[4] *La creación de becas ha sido un gran aliciente y estímulo del Establecimiento. Ha llenado una necesidad porque hay que considerar que el mayor porcentaje de alumnos que asisten a estas Escuelas, es de la clase humilde, por existir todavía la tendencia, en todos aquellos que medianamente pueden, hacía las profesiones burocráticas, sin darse cuenta que el verdadero porvenir está en las industrias. Ing. JOSÉ DE BASSOLS, Memoria Escolar, 1920.* En "Cincuentenario 1917-1967" de la Escuela Nacional de Educación Técnica Nº 2. Tucumán, 1967.

“Arquitectura y Decoración en Sudamérica” que contiene una magnífica colección de obras académicas, casi todas argentinas; figuran: A. Christophersen, Delattre, Lanús y Hary, Mirate, Faure Dujarric y Prentice (este último aparentemente bastante consultado).

El ambiente

El lapso 1908-13, en que José de Bassols ejecuta sus obras más significativas, coincide con el período final de las administraciones liberales en la provincia de Tucumán, desempeñadas por el ingeniero Luis F. Nougués (1906-09) y los abogados José Frías Silva (1909-13) y Ernesto Padilla (1913-17), sucesivamente. Es la parte final y declinante de la “belle époque”, aunque muchos chispazos de prosperidad, muchas visitas presidenciales y la exaltación patriótica de los Dos Centenarios disimulara, a sus propios protagonistas, lo irreversible del proceso.

Demasiada literatura hay sobre ese punto, en los últimos años, como para intentar aquí una recreación circunscripta a Tucumán. En realidad, pueden trasladarse al fenómeno tucumano, sin mayores esfuerzos, las características que ese tiempo adquiriera en Buenos Aires. El gobierno estaba en manos de los sectores más acaudalados de la población, que lo ejercían sin más nubarrones que tal o cual gresca política “interpares” y, por tanto, susceptible de borrarse al poco tiempo. Por tradición de familia y afectos, Nougués era hombre de Roca, mientras Frías Silva y Padilla simpatizaban con el pellegrinismo, podría decirse intentando una filiación superficial. Pero ello no tuvo mayor importancia, en realidad, porque resultaba minúscula la diferencia frente al cúmulo de parentescos y amistades que unían férreamente sus estilos de vida, además, por supuesto, de su común pertenencia a la industria donde los abuelos hicieron de pioneros. En las cámaras legislativas, alternaban bancas de senadores o diputados los mismos de siempre. Ya se conocían desde niños, y cualquier disensión ocasional que pudiera apartarlos por

momentos, no resistía la confrontación con semejantes vínculos entrañables. Al despedir los restos de Alberto de Soldati, Juan B. Terán hablaría de "la sala *casi familiar* de los diputados de la Provincia". Y así era, en verdad: una larga familia de hombres de gobierno e industriales azucareros.

Vivían en sus grandes casas, llenos de hijos y de servidumbre. Repartían su jornada en el *full time* del ingenio, en tiempos de cosecha, y las tardes en las cámaras o el Club Social. Muy frecuentemente viajaban a Buenos Aires, y una vez en la vida, a Europa: podían así recorrer los lugares donde se fabricaba hasta el último de los detalles de sus viviendas. En la ciudad, conversaban por las tardes sentados en la retreta y, cuando el latigazo del verano se hacía demasiado fuerte, alzaban las familias y partían rumbo a Totoral, en Córdoba, mientras unos pocos iniciaban el dificultoso ascenso a Tafí del Valle, a San Pedro de Colalao, a sus quintas en las afueras o, los más poderosos, a Mar del Plata. En 1899, al fundar Villa Nougués el gobernador de ese apellido, se inauguró la refrescante posibilidad de la serranía, hasta entonces no hollada por el hombre, como refugio estival.

Hasta que se inaugura en 1914 la Universidad de Tucumán, el centro de vida intelectual de la ciudad es la Sociedad Sarmiento (1882), con su gran biblioteca y sus salones de actos, que se mostraban repletos en cada conferencia o recital. La Sociedad lanza también diversas publicaciones donde los jóvenes discurrían sobre las cosas de la vida, pergeñaban cuentos o poemas. Entre tanta papelería olvidable, refulge la "*Revista de Letras y Ciencias Sociales*", redactada por Ricardo Jaimes Freyre, Juan B. Terán y Julio López Mañán, donde aparecen firmas como Unamuno y Lugones (1904-07). Se forma allí la generación intelectual que integran los tres, más Juan Heller, Ernesto Padilla, Alberto Rougés, Miguel Lillo y pocos más, que dejara larga y fecunda huella. En un escalón más bajo que la Sociedad Sarmiento, el Colegio Nacional, la Escuela Normal y la Escuela Sarmiento son, también, una especie de Universidad. En sus cátedras figuran hombres ricos y expectables, y ser rector es un título de mayúscula importancia. Se cultiva la oratoria y el júbilo patriótico en grandes y chicos.

Los ciclos de crisis y prosperidad en la industria azucarera van definiendo sus júbilos o sus ceños fruncidos. Los problemas gremiales no agitan el horizonte, y son ya un distante recuerdo las huelgas de 1904 o los disturbios de la ley Machete, allá en los tiempos de don Lucas Córdoba. La ciudad va reemplazando velozmente su edificación antigua por cosas nuevas: el Cabildo, derribado en 1908, es un símbolo de la modernización que Nougués proclama, hablando de la necesidad de estímulos estéticos que hagan menos taciturno al tucumano.

Máximo Etchecopar es acaso el único que describió con cierta minuciosidad los ámbitos familiares de la *ruling class* en el Tucumán de los años diez, tan impregnado de las cosas de Europa: *Libros, modas femeninas y el gusto predominante en el aderezo de casas y mobiliario hablaban de Francia, y hacían nombres familiares diversos de la Ciudad Luz.*

Por lo demás, todo Tucumán es entrañablemente francés. En sus ámbitos han sido recibidos con los brazos abiertos (y emparentado fácilmente con las niñas de la sociedad tradicional) multitud de inmigrantes galos, especialmente del país vasco: Rougés, Nougués, Bascary, Berho, Lacavera, Fagalde. En Tucumán, Amadeo Jacques y Paul Groussac (que permaneció diez años) han adquirido la nombradía que los lanzará, triunfantes, a Buenos Aires. En 1900, una congregación de *montagnards,* los misioneros de la Inmaculada Concepción (Lourdistas), ha abierto el Colegio del Sagrado Corazón, donde se educará toda la juventud pudiente de su tiempo, con sacerdotes franceses cuyo primer plantel a duras penas se hace entender en castellano. Por cierto que allí se canta la Marsellesa; tener simpatías por el Imperio Austro-húngaro significa (en 1914) el más fulminante anatema y se celebra con júbilo el 14 de julio. Francia se extiende también a Villa Nougués, donde la fiesta patronal es el día de Lourdes, donde las bibliotecas de las casas que empiezan a decorar las lomas se abarrotan de libros franceses.

Señala Etchecopar que se vivía *entonces poco más o menos como se había vivido veinte, cuarenta, cincuenta años antes,* según los *usos y costumbres de una sociedad tradicional con fuertes resabios coloniales.* Y esta modalidad se reflejaba en todo, pudiéndose captar

hasta en la vida de un niño. Porque *únicamente eran atendidos dos tipos o dos conjuntos de hechos o aconteceres: los propios de la ciudad y del vecindario, y los alejados, lejanísimos, de Europa (Francia, sobre todo), la Europa de la primera guerra mundial. En casa de mis abuelos paternos, mis primos mayores, que andaban entonces por los quince años, disputaban hasta secárseles la boca acerca de batallas, jefes y proezas bélico-heroicas de la contienda celebérrima, que se sabían ellos con pelos y señales ....*[5].

La última de las administraciones liberales, a cargo de Ernesto E. Padilla, ya debió capear muestras más inquietantes del problema económico planteado por la guerra europea. Pero con los "vales de tesorería" y los fuegos artificiales del Centenario, pudo pasar el clavo ardiendo a las manos inexpertas de Juan Bautista Bascary (1917), el primer gobernador radical. Era un solterón divertido, tan brillante en los clubes como inepto para manejar la cosa política, enriquecido como consignatario de azúcar. El abrirá a las masas populares la puerta de la Casa de Gobierno y las Cámaras.

El ambiente urbano

Los momentos de mayor empuje constructivo de de Bassols fueron los del Tucumán que había recibido los coletazos de la euforia porteña del Centenario de 1810, y se preparaba para festejar sus propios Centenarios: el de septiembre de 1812 y el de julio de 1816.

Entre ambas fechas se realizó, en la ciudad, el censo de 1913 que nos proporciona una magnífica radiografía de aquella época. Había en Tucumán, por entonces, 4 arquitectos, todos argentinos; 80 ingenieros (51 extranjeros: 15 italianos, 10 ingleses, 9 franceses, 6 alemanes, 5 españoles...); 114 constructores (65 extranjeros: 40 italianos, 18 españoles...); 1739 albañiles (350 extranjeros: 169 italianos, 151 españoles...). La ciudad contaba con 15.000 viviendas (menos del 1 %

[5] Cfr. MÁXIMO ETCHECOPAR, *Historia de una afición a leer*. Eudeba, Buenos Aires, 1969.

de más de un piso) para 88.000 habitantes. El crecimiento del número de viviendas entre 1909 y 1913 había sido de más del 35 % [6].

El aspecto general de la ciudad había variado poco desde el modelo virreinal: las viviendas habían alterado sus frentes lisos, apenas señalados con portales y ventanas enrejadas, y rematados por tejados aparentes, reemplazándolos por ordenamientos italianizantes de sabor renacentista, terminados con balaustradas que ocultaban terrazas. Las culminaciones de la silueta urbana, como siempre, estaban proporcionadas por los edificios públicos: sobre la plaza, la torre del Cabildo y la fachada de San Francisco se levantaban más de veinte metros, las torres de la Catedral a casi treinta; a menos de doscientos metros de la plaza asomaban otras dos iglesias de considerable magnitud: Santo Domingo y La Merced. El resto de las necesidades públicas se desenvolvía en edificios de poca monta que no se diferenciaban gran cosa de una vivienda común, o incluso ocupaban un local que originalmente había estado destinado a casa-habitación.

La transformación urbana que produjo la generación del 1880 en Tucumán, más que edilicia había sido legal y de equipamiento: creación de la Municipalidad, pavimentación del centro, provisión de aguas corrientes, concesión de líneas de tranvías y, en la periferia de entonces, el magnífico trazado de los bulevares a los que hoy se suele llamar *las cuatro avenidas*, cuyo primer proyecto data de 1877.

Pero durante los primeros cinco años de estadía de de Bassols en Tucumán 1908-1913 se construyeron edificios sumamente importantes que cambiaron la fisonomía de la ciudad. Además de gran cantidad de obras privadas se edificaron: la Casa de Gobierno, de Domingo Selva; el Seminario Diocesano, de Pelsmacker; el conjunto del Teatro San Martín, Hotel y Casino, de Hugé y Colmegna; el Teatro Alberdi, de Virgilio Belzoni; el Colegio Nacional; las casas de los Bancos Nación, Español, Francés y Municipal; también es de este lapso el proyecto del Parque Centenario, hoy 9 de julio. El conjunto de todas estas obras introdujo la generalización de la idea del edificio civil o del espacio urbano en gran escala,

[6] PAULINO RODRÍGUEZ MARQUINA, *Censo de la Capital*... pp. 26, 40, 47.

juntamente con la arquitectura *académica* y el *art nouveau.* Buena parte de los creadores de esta arquitectura fueron extranjeros; algunos de ellos se habían radicado permanentemente en Tucumán, otros vinieron para el proyecto o la realización de la obra o, más frecuentemente, enviaron, sencillamente, los planos desde Buenos Aires; José de Bassols fue de los primeros.

Para completar la imagen diremos que el mismo año en que de Bassols inició su actividad arquitectónica, circuló el primer automóvil en Tucumán.

Los clientes de de Bassols

Los clientes de José de Bassols se reclutan entre los más representativo de la *ruling class.* Sin duda él interpreta lo que quieren, sabe darles el contorno habitacional que "hay que tener" en ese momento. Veamos quiénes eran algunos de los que buscaron los servicios de de Bassols.

LUIS F. NOUGUÉS (1871-1915) es acaso la expresión más respetable y austera del roquismo. Graduado de ingeniero en Buenos Aires (1895) se hizo cargo inmediatamente de la administración del ingenio familiar, San Pablo, que bajo su mano avanzó firmemente. La política lo tentó hacia 1904 y encabezó un partido nuevo, la *Unión Popular* que, más tarde, unido con su ex adversario el "luquismo", lo llevaría por unanimidad a la gobernación de Tucumán (1906-09). Fue también diputado y senador, animador de la renovación de los plantíos cañeros de la provincia y fundador de Villa Nougués (1899). Estaba casado con doña Julia Etchecopar, hija de un francés, don Máximo Etchecopar, que acompañó a Amadeo Jacques en sus correrías por Santiago del Estero, en carácter de alumno. Nougués dejó recuerdo de espíritu progresista, unido a la bonhomía, serenidad y firmeza de

carácter[7].

Su hermano JUAN CARLOS (1871-1942), abogado, colabora con Luis F. en la dirección de las empresas familiares y actúa largamente en la política de la Unión Popular, como concejal, diputado, senador o constituyente. Es mi hombre de mundo, apuesto, elegante, viajero. En Buenos Aires, llama la atención su rumboso tren de vida, el cuello de piel de sus sobretodos, la cantidad de habitaciones del Plaza donde aloja a sus hijos, uno de los cuales (Juan Luis) será más tarde gobernador de Tucumán. Sus casas de Tucumán y de Villa Nougués son centros de grandes fiestas: recibe magníficamente en compañía de su esposa, doña Elvira Padilla Avila, de la familia propietaria del ingenio Mercedes.

SOFÍA NEWTON HUIDOBRO (1888) que vive actualmente en Tucumán, fue la esposa de Raúl Colombres (1884-1920), médico y político de brillante actuación, muerto repentinamente cuando su nombre sonaba indiscutido, entre los liberales, para la candidatura a gobernador. Doña Sofía vivió prácticamente toda su vida al lado de su tío, Pedro Ruiz de Huidobro (1855-1929), innumerables veces legislador provincial, presidente del Senado, diputado nacional y constituyente, uno de los médicos más antiguos de la ciudad y conspicuo representante de la tradición argentina del interior. En su casa de Raco, Marco Avellaneda, el "mártir de Metán", pasó la última noche de su vida, en el trágico camino hacia el norte después de la batalla de Famaillá, en 1841. Hace pocos meses, una entrevista periodística recogió valiosos testimonios de doña Sofía sobre el Raco de sus mocedades[8].

EUDORO AVELLANEDA (1879-1961), nieto del "mártir de Metán", y sobrino carnal del presidente Avellaneda, se graduó de abogado en Buenos Aires (1903). Desde joven tuvo participación saliente en los negocios azucareros familiares, nucleados en la firma Avellaneda y Terán, propietaria de los ingenios Los Ralos y,

---

[7] Nos hemos ocupado de la vida de este distinguido tucumano en CARLOS PÁEZ DE LA TORRE (h.), *Luis F. Nougués, 1871-1915; aportes para su biografía*, Buenos Aires, 1971

[8] Cfr. SOFÍA NEWTON DE COLOMBRES, *Cuando viajar a Raco era una aventura*, en La Gaceta, Tucumán, 13 de enero de 1971.

posteriormente, Santa Lucía. Fue diputado, constituyente de 1907, interventor en la Municipalidad de Tucumán (1914-16), ministro de gobierno de Ernesto Padilla. También desempeñó las presidencias del Jockey Club de Tucumán, del Centro Azucarero Regional y, hasta su muerte, de los directorios de Los Ralos y Santa Lucía. Bajo su administración, el Jockey Club inauguró el Hipódromo de Tucumán. Era primo hermano del ingeniero Luis F. Nougués.

Otro de los clientes de de Bassols, JULIO J. CAINZO (1880-1950), era hermano político del doctor Avellaneda, por su matrimonio con una hermana suya, doña Delfina Avellaneda. Cainzo integró el primer plantel de la Compañía Azucarera Santa Lucía (1907) y fue director de Avellaneda y Terán S. A.

JOSÉ C. POSSE (+1942) fue una figura importante de la política tucumana, cuyo Partido Demócrata Nacional lo encumbró, más de una vez, a bancas de diputado y senador a la Legislatura. Hombre acaudalado, era suya la magnífica estancia de Potrero de las Tablas, enclavada en el vergel cercano a la Quebrada de Lules. Era hermano de Nicanor Posse, tan recordado en los cronicones porteños de César Viale, incansable propulsor de la aviación en Tucumán durante los primeros años del siglo.

José C. Posse casó con doña Gabriela Terán, una de las hijas de aquel Manuel Terán en cuya casa de “Las Ciénagas” pasó Paul Groussac más de una vacación. Evocaría esa hospitalidad al dedicarle su “Congreso de Tucumán”.

En cuanto a JOSÉ GRACIANO SORTHEIX (1873-1954), un tucumano graduado de ingeniero en París, si bien no pertenecía al áureo círculo de la sociedad tradicional, rápidamente lo habilitaron para su ingreso tanto su matrimonio con una aristócrata santafesina, doña Encarnación Escalante Echagüe, como el relieve que adquirió como profesional, como político y como universitario. Fue senador provincial, contador general de la provincia, ministro de Hacienda del gobierno

Bascary (1918-19), presidente de la Caja Popular de Ahorros y gobernador de Tucumán por la UCR (1928-30). De 1942 al 43 fue rector de la Universidad Nacional de Tucumán; posteriormente dirigió el Instituto de Investigaciones Económicas, actuando extensamente en la Fundación Lillo. De gran versación en las matemáticas, es clásico su "Tratado de cálculo infinitesimal". Hombre de notable caudal económico, con vastos intereses en la campaña y los negocios azucareros; en sus últimos años la UNT lo distinguió con el doctorado "honoris causa".

También fue conspicuo militante del radicalismo el sastre EULOGIO TORRES (+1930) que vino exiliado a Tucumán en 1891 tras larga tarea conspirativa desarrollada en Córdoba a las órdenes del líder irigoyenista Pedro C. Molinas, desde 1889. Actuó en la revolución del 93 contra Próspero García, en las fuerzas acantonadas en la penitenciaría. Senador a la Legislatura en varias oportunidades, ejerció el Poder Ejecutivo en ausencia de Juan Bautista Bascary, por largos interinatos. Fue igualmente vocal del directorio del Banco de la Nación, así como vocal y presidente del Banco de la Provincia de Tucumán. A ello habría que agregar sus múltiples cargos partidarios en la UCR, donde ocupó, inclusive, la vicepresidencia del Comité Nacional.

Para terminar estas fichas (que sólo intentan una brevísima ubicación del personaje) debe mentarse al médico ONOFRE HERRERA (1878-1956) un pintoresco ser que, a su diploma de médico en la Universidad de Buenos Aires y su larga práctica en los medios rurales, agregaba un exótico "doctorado" de la Universidad de París y otro (no menos) de "médico legista", recibido en el "Institut de Médicine Legale et de Psychiatrie" de la Ciudad Luz, ambos fechados en 1920. Estos diplomas eran reproducidos en páginas enteras de los diarios y revistas donde Herrera se publicitaba a sí mismo y a su "policlínico" ("abierto día y noche") de Las Heras 218. Nadie lo tomó demasiado en serio. Era famoso en los comentarios

de su tiempo, el aviso donde, de pie junto a un avión, anunciaba: “Vuelo a donde me llamen...”.

Tales fueron algunos de los personajes de Tucumán que recabaron los servicios de José de Bassols. Como puede advertirse, sus nombres ocuparon sitio de importancia en la sociedad, o en la política, o en la economía de su tiempo (o en los tres terrenos simultáneamente).

La arquitectura modernista. 1908-1911

José de Bassols firmó sus proyectos, en los planos y en varias fachadas, colocando debajo de su nombre: *Ingeniero, arquitecto (fig. 2).* Es perfectamente posible que sus estudios de ingeniero militar lo habilitaran como tal y que el aditamento de arquitecto, indicara más una vocación o una actividad que estudios específicos. (Los cuatro arquitectos argentinos que figuran en el censo de 1913 son harto dudosos para el Tucumán de entonces).

Para 1908, cuando de Bassols comenzó a actuar, su lenguaje arquitectónico, expresado en las fachadas de sus primeras obras, era netamente *modernista;* y usamos este término porque seguramente es el mismo término que él usó para calificar su arquitectura de entonces[9]. Pero no se trata de un modernismo catalán a la manera de Gaudí, Puig o Domenech, sino de una variante más internacional, más ligada a los recursos decorativos de la Escuela de Glasgow o de la Secesión Vienesa. En este sentido, la analogía es evidente con el argentino Julián Jaime García Núñez (vuelto de Barcelona en 1903 y que actuó en Buenos Aires hasta 1931) en *cuyas obras la temática figurativa del secesionismo vienés aparece claramente, así como el uso de bien acusadas y policromas formas cupulares*[10]. Ambos parecen coincidir más que con los maestros

[9] “Banco Constructor de Tucumán”. Construcción modernista de un piso..., en PAULINO RODRÍGUEZ MARQUINA, *Censo de la Capital...*, p. LV.
[10] MARIO J. BUSCHIAZZO, *Art Nouveau en Buenos Aires*, Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes, p. 34, Buenos Aires.

catalanes, con alguno de sus discípulos, por ejemplo, el valenciano Demetrio Ribes (1877-1921), quien fue, casi por los mismos años que García Núñez, alumno de Domenech en la Escuela de Arquitectura de Barcelona [11]. La similitud del diseño y la casi sincronía de obras como la Estación de Ferrocarriles del Norte de Valencia, de Ribes, y el Hospital Español de Buenos Aires, de García Núñez, con las modestas fachadas que levanta de Bassols en Tucumán entre 1908 y 1911, apuntan hacia una fuente común.

A esta altura de la investigación de la arquitectura de Tucumán, parece evidente que fue mérito de de Bassols introducir el *modernismo* en Tucumán casi al mismo tiempo que se producía la eclosión del estilo en Buenos Aires y Valencia; en los tres casos con unos diez a doce años de retraso respecto de la fecha convencional (1893) de iniciación del fenómeno *Art Nouveau Jugendstil Sezessionstil Stile floreale Escuela de Glasgow - Modernismo,* en los centros artísticos europeos[12]. Sin embargo, dos obras aisladas comparten el mérito por su carácter de pioneras. La primera, que ya existía en 1908, fue residencia de Sixto Terán; se trata de una casa *chorizo* de una sola planta que posee la más rica y ortodoxa fachada *Art Nouveau* de la ciudad[13]. La segunda es la Casa de Gobierno de Domingo Selva (1908-1910); académica y anti-académica a la vez, une un planteo general académico y el famoso motivo paladiano, con una fantástica cúpula achatada, originales versiones de los órdenes clásicos, y geometrías y mascarones *floreale.* Pero estas dos obras, a pesar de su importancia, no crearon escuela en el paisaje urbano de Tucumán.

La arquitectura de de Bassols está hecha de superficies planas, de perímetro geométricos muy movidos en recuadros que encierran la riquísima ornamentación vegetal, cuadrados, líneas verticales agrupadas frecuentemente de a tres, sobresaliendo la del centro y trabadas por horizontales muy breves; incluye el tema de los círculos de distintos tamaños concéntricos o tangentes, el de tres cuadrados superpuestos, la utilización de piezas cerámicas de revestimiento formando

[11] EMILIO GIMÉNEZ, TOMÁS LLORENS, *La imagen de la ciudad, Valencia*. En HOGAR y Arquitectura, Nº 86, enero-febrero 1970, pp. 13-144.
[12] VITTORIO GREGOTTI, *L'Art Nouveau*. En L'Arte Moderna, nº 91, vol. XI, p. 8, Milano, 1967.
[13] Reproducida en MARIO J. BUSCHIAZZO, *La arquitectura en la República Argentina 1810-1930*, p. 32, Buenos Aires, 1966.

ajedrezados o reticulados, los vanos terminados por arcos rebajados, la ruptura del remate horizontal del pretil de la azotea con los más variados recortes, curvas y festones, la gran ventana circular fragmentada verticalmente en tres partes, etc. *(fig. 3).* Este lenguaje constituyó un vocabulario que, desarticulado y vuelto a armar, permitió posteriormente a constructores más o menos anónimos resolver sus problemas ornamentales, inspirándose en estos modelos o recurriendo (quizá) a fuentes gráficas contemporáneas.

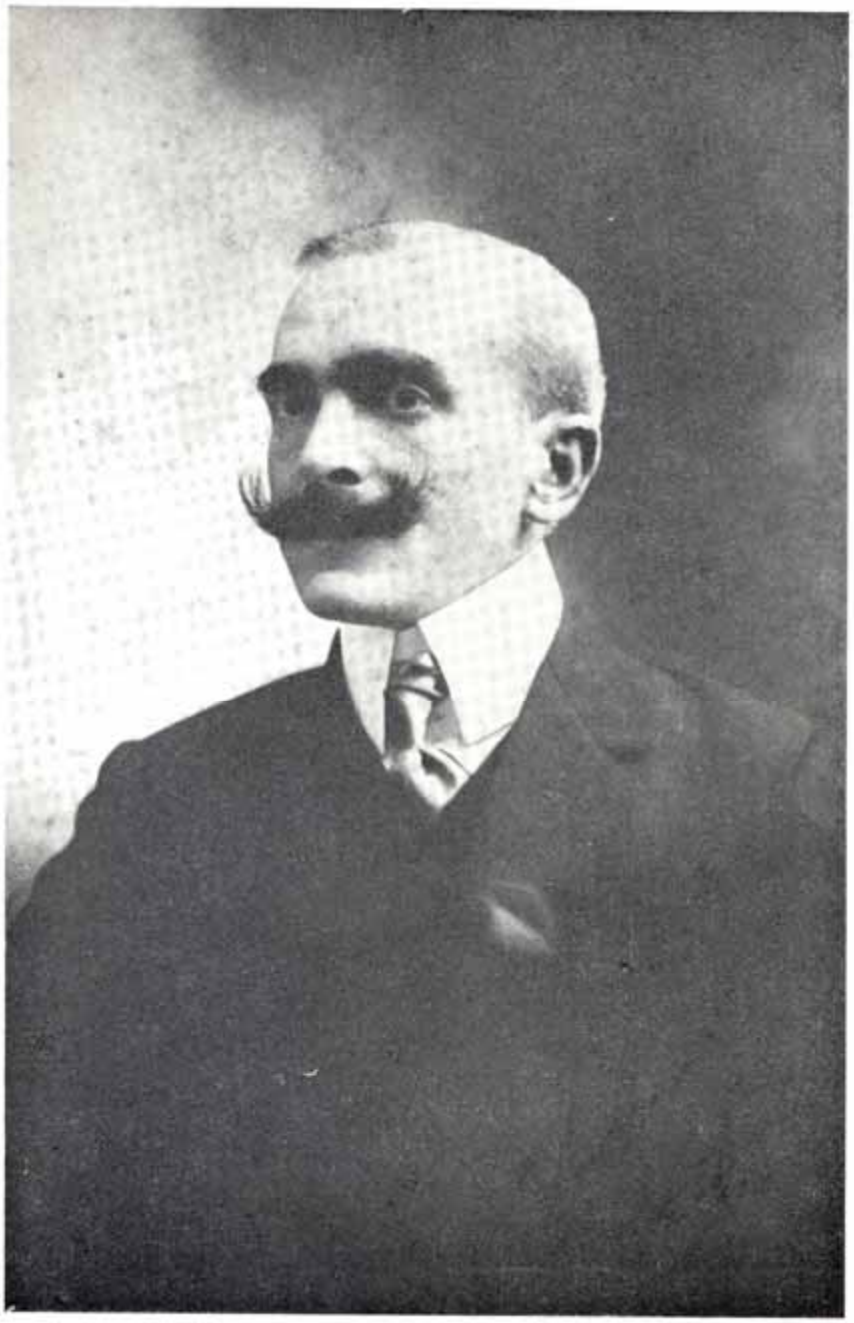

Fig. 1. El ingeniero arquitecto José de Bassols (1869-1931).

Fig. 2. Inscripción en la obra de Mendoza 108.

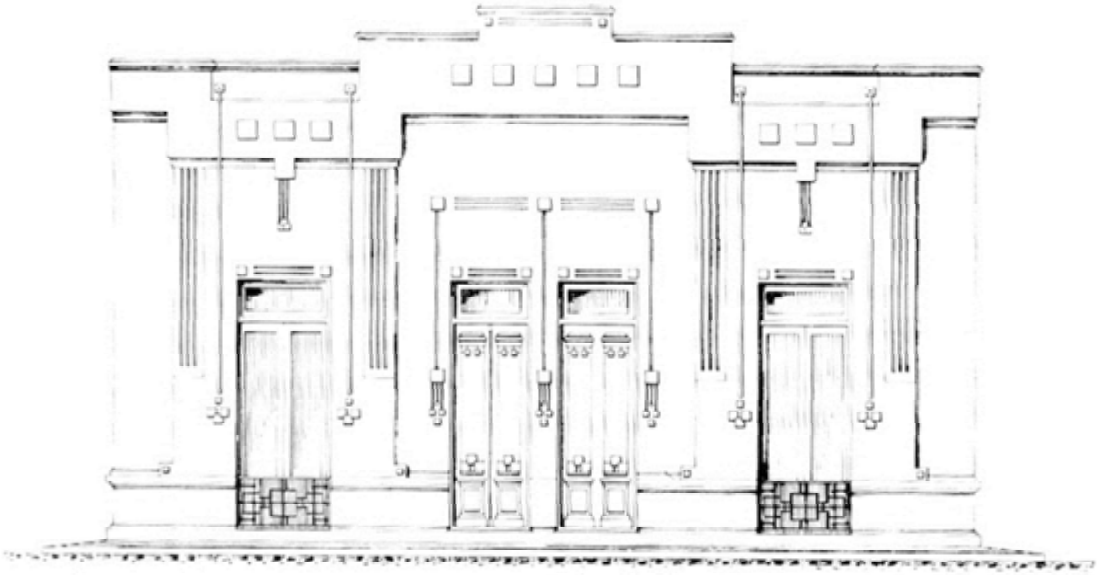

Fig. 3. Moreno 170.

Fig. 4. Mendoza 108.

Fig. 5. 25 de Mayo 487.

Fig. 6. 24 de Septiembre 732.

Fig. 7. 24 de Septiembre 486. Casa del Ing. Luis F. Nougués.

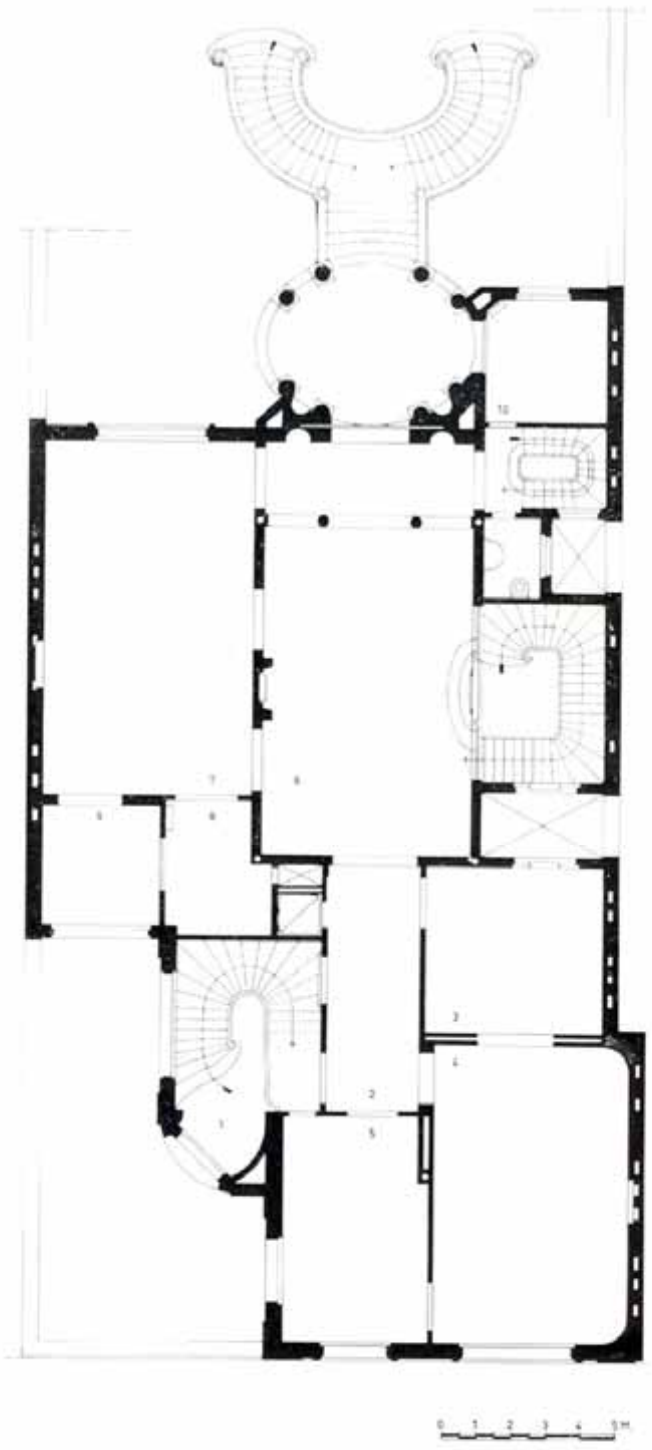

Fig. 8. 24 de Septiembre 486. Casa del Ing. Luis F. Nougués.

1. *Acceso*
2. *Antichambre*
3. *Antesala*
4. *Sala*
5. *Escritorio*
6. *Hall*
7. *Comedor*
8. *Office*
9. *Jardín d'Hiver*
10. *Despensa o fumoir*

Fig. 9. Casa de Julio J. Cainzo.

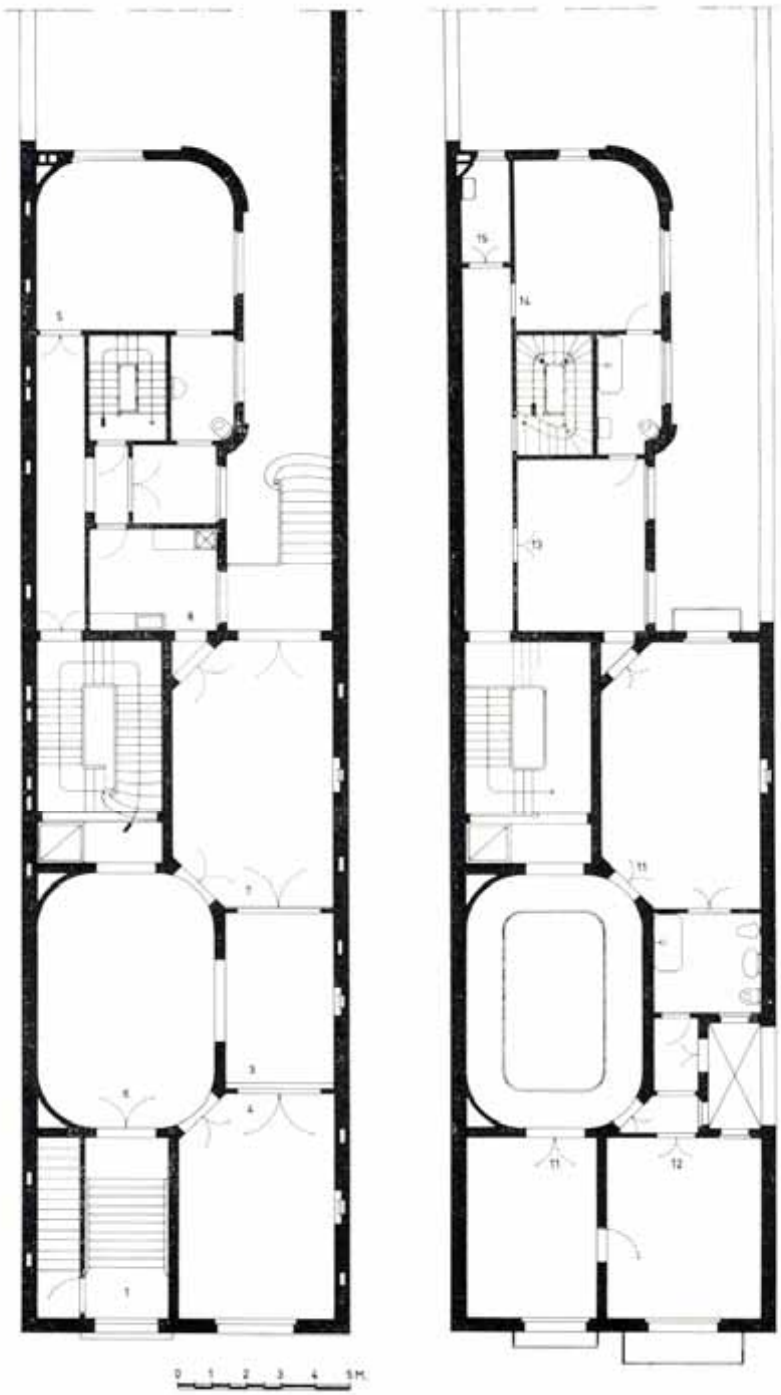

Fig. 10. Laprida, 1º cuadra. Casa de Julio J. Cainzo.

1. *Acceso*
2. *Antichambre*
3. *Antesala*
4. *Sala*
5. *Escritorio*
6. *Hall*
7. *Comedor*
8. *Office*
9. *Jardin d'Hiver*
10. *Despensa o fumoir*
11. *Dormitorio*
12. *Cuarto de vestir*
13. *Ropero*
14. *Servicio*
15. *Sink*

Fig. 11. Nueve viviendas en Córdoba y Balcarce.

Lo cierto es que las muchas obras modernistas de de Bassols, que abarcan el período 1908-1910, son las primeras y las mejores. Pueden citarse: 3 viviendas para Sofía Newton Huidobro en la calle Mendoza 108-120 *(fig. 4);* vivienda en 25 de mayo 487 *(fig.* 5); *Banco La Bola de Nieve* y dos viviendas de su propiedad, en 9 de Julio 138; local de negocio en 24 de septiembre 732-740 *(fig. 6);* y de no segura autoría, 2 viviendas en Jujuy 53-55. De todas estas casas nada nuevo puede decirse respecto de la descripción que hace Buschiazzo de la casa *chorizo*[14]. A pesar de todo, una preocupación higiénica, que es fama fue uno de los *leit-motif* de de Bassols, lo llevó a disponer en una de las viviendas de la calle Mendoza 108 tres *baños y WC* ocupando un total de 26,70 m^2, superficie desusada para una casa de una sola planta con cuatro dormitorios y uno de servicio. Esto ocurría en Tucumán, en 1908, en tanto que poco tiempo antes, en 1894, en Francia, se hacía referencias respecto del WC y se decía que todavía se *encuentran repugnancias rutinarias a tolerar en la casa este accesorio indispensable*[15].

La arquitectura académica. 1911-1931

En 1911, de Bassols, actuando como constructor, fue precipitado a ponerse en contacto con la arquitectura académica que en ese entonces era la que resolvía las necesidades de las grandes residencias porteñas. En efecto, Luis F. Nougués, uno de los dueños de la industria azucarera San Pablo, gobernador de la provincia entre 1906 y 1909, ingeniero, graduado en Buenos Aires en 1895[16], encargó su residencia a *Lanús,* sin duda Eduardo María Lanús, quien egresó de la misma facultad que Nougués tres años más tarde, viajó luego a completar sus estudios en la Ecole de

[14] MARIO J. BUSCHIAZZO, *La arquitectura...,* op. cit., p. 19.
[15] JULIEN GAUDET, *Elements et théorie de L' Architecture,* tomo II, p. 62, París, 1894.
[16] CARLOS PÁEZ DE LA TORRE (h), *Luis F. Nougués, 1871-1915. Aportes para su biografía,* pp. 15, 34, 71 y 14, Buenos Aires, 1971.

Beaux Arts de París y, a su vuelta en 1902, formó sociedad con Pablo Hary [17].

De Bassols fue encargado de la presentación de los planos municipales en 1911. En ellos no aparece más que su firma como constructor. Referida al proyecto existe una interesante carta firmada por Ambrosio Romero sobrino segundo de Nougués, fechada en julio de 1910 en la que, desde Buenos Aires, le transmite consideraciones de Lanús sobre el proyecto que seria definitivo [18] *(fig. 7)* .

La mansión de Luis F. Nougués en 24 de septiembre 486, frente a la plaza, inauguró un nuevo modo de vivir en Tucumán; el contraste fue tan grande que hasta el mismo Nougués que había proyectado, siendo todavía estudiante, la magnífica casa del Ingenio San Pablo, debió ser convencido de que su residencia en la ciudad podía prescindir del zaguán tradicional. Se trata de un volumen compacto entre medianeras, recortado en su perímetro para lograr convenientemente acceso, ventilación e iluminación, reemplazando el tradicional patio central por huecos de aire y luz, y fragmentando la clásica fachada uniforme a lo largo de la línea municipal *(fig. 8).* Las diversas necesidades de la familia se resolvieron con más de 1.300 m^2 de superficie cubierta distribuidos en cuatro plantas, estratificando así, verticalmente, las distintas zonas funcionales que, hasta entonces, se organizaban alrededor de patios sucesivos. El nuevo partido arquitectónico obligó a un mayor oficio para coordinar los distintos espacios, especialmente en lo que se refiere a circulaciones verticales y columnas de sanitarios.

Otra novedad para el Tucumán de entonces lo constituyó el acceso planteado en función del automóvil, lo que indirectamente provocó la aparición de espacios exteriores de consideración; al frente la pequeña vereda interior entre la reja y las entradas y, al fondo, el jardín desde el cual se asciende por escalera de doble rampa hasta el pórtico oval. En algún momento posterior, sobre las terrazas previstas en el proyecto, se agregó la mansarda que hoy vemos, y que no responde a ninguna necesidad espacial.

---

[17] RAMÓN GUTIÉRREZ y otros, *Nómina de arquitectos, ingenieros y constructores correspondientes al período 1880-1930*, en *La arquitectura del Liberalismo en la Argentina*, p. 235, Buenos Aires, 1968

[18] Carta de Ambrosio Romero a Luis F. Nougués, fechada el 4 de julio de 1910. Pertenece al archivo de Luis F. Nougués, propiedad de Luis F. Helguera.

La calidad extraordinaria de los materiales, artefactos e instalaciones, que hoy todavía puede advertirse, fue resultado de seleccionar de entre lo mejor que podía conseguirse en el extranjero. La tecnología de entonces y la habilidad de de Bassols le permitió montar en la terraza, sobre el hall en doble altura, una claraboya deslizante sobre rieles y traccionada por un motor. En esta obra, y en la que por la misma fecha construyó para Eudoro Avellaneda en la calle Las Heras (hoy San Martín) 319, de Bassols se estrenó como experto en estructuras de hierro, material permanente de sus estructuras resistentes hasta su última obra. No experimentó con hormigón armado.

La mansión de Eudoro Avellaneda aparece tan anónima en sus planos como la de Nougués; no sabemos, en este caso, quién la diseñó, pero es seguro que no fue de Bassols porque figura sólo como constructor; por otra parte no parece probable que sea del estudio de Lanús y Hary por sus flojedades de distribución. En 1924, ya con bastante experiencia, de Bassols proyectó y realizó en la misma casa de la calle Las Heras una complicada ampliación que incluyó nuevo acceso, entrepisos, corrección de fachada, etc.

En 1913 de Bassols proyectó su primera obra académica. Se trata de la casa para Julio J. Cainzo. Este cliente era cuñado de Eudoro Avellaneda; quizá ello explique la fidelidad sorprendente del proyecto a los planos de la obra anterior; cabe pensar en un posible pedido explícito de imitación. Las dos casas se parecen enormemente, aunque debe decirse a favor de de Bassols que teniendo que lidiar con un lote aún más estrecho que el de Avellaneda (9 metros de frente) resuelve el mismo partido mucho más racionalmente, logrando un mejor funcionamiento general, en particular en las zonas de servicio, reduciendo circulaciones y orientando mejor algunos ambientes; es la diferencia que va entre un proyecto mediocre y uno bueno. En la fachada aparece asimismo la inspiración de la obra anterior, y otra vez hay que felicitarse de los cambios que le introduce de Bassols, todos tendiente a lograr una mayor unidad en el conjunto. En esta obra también se muestra evidente el agregado posterior de la mansarda, que se complica con mayor

euforia decorativa que la de la casa del Ing. Nougués *(figs. 9 y 10).*

Estas tres mansiones encuadran perfectamente dentro de la tipología del *petit hotel* de inspiración académica francesa que, por aquellos años, era el modelo acabado de vivienda de la sociedad porteña [1919]. Ellas hicieron escuela en Tucumán hasta 1930.

A partir de esos años se constituyó el nuevo lenguaje arquitectónico de de Bassols que, casi al mismo tiempo que a las obras mencionadas, lo aplicó a otras obras menores entre 1912 y 1915, haciéndole oscilar desde variantes muy elaboradas hasta simplificaciones sobrias y retenidas. En esta nueva etapa estilística de Tucumán, de Bassols también resultó entonces un introductor, aunque haya comenzado construyendo proyectos ajenos.

Su obra posterior, reiniciada hacia 1924 con la reforma de la casa de Eudoro Avellaneda y la residencia y consultorio de Onofre J. Herrera, adhirió casi sin excepciones a la variante sobria, desapareciendo las mansardas, las formas curvas, las ventanas ovales. Se verificó aquí también la depuración general que sufrió el academicismo francés en la Argentina desde 1915[20].

En 1927 realizó en Córdoba y Balcarce un interesante conjunto de viviendas para la Caja Popular de Ahorros de la Provincia. Son nueve viviendas en una sola planta, seis de ellas de distribución idéntica; sin embargo de Bassols, en un evidente intento de hacer desaparecer esa identidad soslayó lo que podría haber resultado repetición de fachadas uniformes, mediante el *camouflage* que el eclecticismo le permitió: no hay dos fachadas iguales y para lograr la clara distinción, diseñó puertas y ventanas muy disímiles y aprovechó la versatilidad de la argamasa para romper con el riguroso academicismo, intercalando escudos nobiliarios, arcos apuntados, conopiales y mixtilíneos, vitrales, mascarones, pilastras cajeadas, etc. Su insólito manierismo obtuvo el resultado buscado: logró un conjunto en el que las partes se integran y se diferencian a la vez *(fig. 11).*

---

[19] JOSÉ XAVIER MARTINI y JOSÉ MARÍA PEÑA, *La ornamentación en la arquitectura de Buenos Aires, 1900-1940,* p. 29, Buenos Aires, 1967.
[20] JOSÉ XAVIER MARTINI..., op. Cit., p. 26.

Los proyectos de sus últimos años, que incluyeron viviendas para tres de sus amigos: la de José Sortheix en Laprida 246, la de Eulogio Torres en Laprida 115 y la de José Posse en 25 de mayo 518, lo muestran en una línea sin variantes fundamentales.

El eclecticismo, demostrado con ingeniosa intención en las viviendas colectivas de Córdoba y Balcarce, asomará nuevamente en un proyecto anglo-paladiano para Julio Santillán que data de 1929, y en su última obra, la casa de José Posse (hoy Juzgado Federal) que tras una fachada académica esconde un patio andaluz.

De esta obra se conservan completos el pliego de condiciones y especificaciones, cómputos métricos y presupuesto, todo ello realizado con ejemplar escrupulosidad, lo que nos agrega una faceta más de la personalidad de José de Bassols, excelente constructor, buen arquitecto por momentos, y en dos oportunidades, 1908 y 1911-13, introductor en Tucumán de dos corrientes arquitectónicas que dejaron su huella decisiva en la ciudad actual.

ALBERTO NICOLINI Y CARLOS PÁEZ DE LA TORRE (h)

EL PABELLÓN DE LOS LAGOS

EN 1885 nada quedaba del trazado que efectuara Rosas en los terrenos de Palermo; sólo su casa siguió en pie hasta 1899, en que fue demolida. Hoy puede verse en el lugar que ocupara, la estatua de Sarmiento, obra de Rodín.

El Parque de Palermo diseñado a la manera del Bois de Boulogne se transformó en el lugar obligado de paseo de los porteños. Su nuevo diseño respondía indiscutiblemente a la modalidad imperante entonces en París, impuesta por las urbanizaciones programadas por el Barón Haussmann.

En el Censo Municipal del año 1887, en la página 116, del primer tomo, dice: *Es a Buenos Aires lo que el Central Park es a Nueva York, el Bois de Boulogne a París o el Hyde Park a Londres, un pintoresco y saludable lugar de recreo, de distinción y de higiene.*

Las posibilidades económicas y el desarrollo edilicio de Buenos Aires, si bien eran considerables, distaban mucho del de la Ciudad Luz. Los bosques para ese entonces quedaban en las afueras de la ciudad y llegar a ellos significaba un viaje relativamente largo con la consiguiente pérdida de tiempo.

Si consideramos que los medios de locomoción habituales eran los coches a caballo o el tranvía, resulta natural aceptar que mucha gente decidiera almorzar en el lugar. Esto en su momento ocasionó problemas ya que, en muchos casos, para realizarlo encendían fuego con el consiguiente peligro para los árboles; por este motivo lo último fue terminantemente prohibido.

La necesidad de un lugar donde se pudiere comer o beber alguna cosa era pues indispensable. La Municipalidad había otorgado algunas concesiones que no habían prosperado; tal es el caso del Pabellón de las Palmeras que se hallaba detenido en su construcción por falta de fondos desde el P de mayo de 1887.

Esto lo sabemos por una nota municipal del 8 de agosto del mismo año[1].

[1] Archivo del Museo de la Ciudad.

El ministro Eduardo Wilde recibe un pedido firmado por R**.** Roche, el 12 de diciembre de 1887, en el cual se solicitaba autorización para instalar un restaurante Casino, etc. *Como los que existen en Francia, en Bélgica, en Aix-les-Bains, en Ludrón, en Ostende, etc.;* sería por supuesto de gran lujo y poseería, *salón de lectura, de conversación, de concierto y juegos diversos,* el funcionamiento del restaurante y su control estaría muy bien organizado según explicaba su promotor, ya que *la entrada no sería permitida más que a las personas decentes y que puedan justificar su identidad para lo cual se entregaría a los concurrentes tarjetas mensuales u otros justificativos...*

El pedido fue denegado por medio de una nota a Roche en la cual se le aclaraba que el parque era un bien público y no era posible ni correcto prohibir el acceso a nadie. Se dejaba bien en claro, además, que ya existían dos concesiones acordadas, una a Juan Hansen y otra a A. M. Mayer.

Los años pasaron y Palermo creció en encanto afianzándose cada vez más en el gusto popular. Pasar largas horas en "el Parque" era casi una necesidad con la que se había de cumplir; esta atracción no era ya solo diurna, la noche tenía su encanto y *las avenidas de Palermo, inundadas de luz por la reverberación lunar de los arcos voltaicos, desbordarán de concurrencia en coche, a caballo, a pié o en la invasora y rauda bicicleta*[2].

A pesar del éxito mencionado, no había aún en las cercanías un lugar en que pudiesen las familias comer y beber con la comodidad requerida. Sólo podría citarse el café de Hansen que, por su fama, no era precisamente familiar.

En 1899 se levanta por fin el Pabellón de los Lagos,... *después de las oposiciones que tiene toda buena idea, porque los competidores y los favoritos no han vencido con sus propuestas en la citación pública, se firmó el contrato de Concesión del restaurant, en el que se han invertido más de 150.000 pesos* [3].

El edificio fue encargado al arquitecto Le Vacher, autor de las galerías Bon Marché (hoy llamadas Pacífico), en el año 1891, como así también del edificio aún existente en la esquina sud-oeste de las calles Callao y Sarmiento, entre otros.

Si bien para los antes citados siguió las líneas del "estilo" Segundo Imperio, el

[2] Revista Caras y Caretas, diciembre de 1899.
[3] Memoria Municipal, 1898-1901. Página 32.

caso particular de una confitería en los lagos era un desafío para el eclecticismo de que hacían gala los arquitectos de la época.

Le Vacher se decidió por una liviana estructura de hierro y una planta que aprovechara al máximo las posibilidades que ofrecía el tema.

El aspecto exterior era una disparatada combinación "indomusulmana", muy de acuerdo al espíritu fin de siglo que hacía recordar en parte al Pabellón Real de Brighton. Tenía esa característica desaprensión de la época, que utilizaba y mezclaba con libertad total, los modernos sistemas constructivos con románticos exotismos.

Un pabellón central de forma octogonal que medía en su parte medía 19 metros, servía de arranque a dos galerías curvas de 5,20 metros de ancho terminadas en sendos pabellones, también octogonales, de 8 metros de diámetro.

Las galerías abrazaban a la gran terraza que, sobreelevada seis escalones del nivel de la vereda, dominaba a la avenida. En ella se instalaban las mesas y las sillas.

Detrás del octógono central se ubicaron los toilettes, las cocinas y demás dependencias secundarias. A la izquierda del Pabellón y paralelo al lago se planeó un teatro que nunca llegó a concretarse.

La estructura de hierro y las finas columnas de la carpintería, también de hierro, hicieron posible la colocación de un continuo ventanal de vidrios traslúcidos y de color.

El gran edificio del Hotel que se está levantando en Palermo, constará de baños de natación, una completa instalación de juegos diversos y una cocina bien dirigida.

La construcción se calcula que costará $ 200.000y pasará a poder de la Municipalidad, sin costo alguno, al cabo de 20 años.

Los jardines del Paseo, la proximidad de los lagos y del río y el activo movimiento de tranways y de trenes en esa parte de la ciudad, aseguran al establecimiento una gran afluencia de concurrentes[4].

El Pabellón de los Lagos, como era de esperar, se transformó en el lugar de

[4] Caras y Caretas, 9 de diciembre de 1899.

moda y en sus salones alternaron los banquetes y las fiestas de beneficencia con los paseantes cotidianos.

En las noches de Palermo, profusamente iluminado, brillaba como una inmensa alhaja, dando una nota alegre y pintoresca en el más francés de los parques de la ciudad.

Su indiscutible carácter de época no fue suficiente mérito para impedir su desaparición y fue demolido en 1929. Años más tarde se inauguró en el lugar donde estuvo emplazado el Pabellón de los Lagos, el Patio Andaluz, que aún subsiste.

JOSÉ MARÍA PEÑA

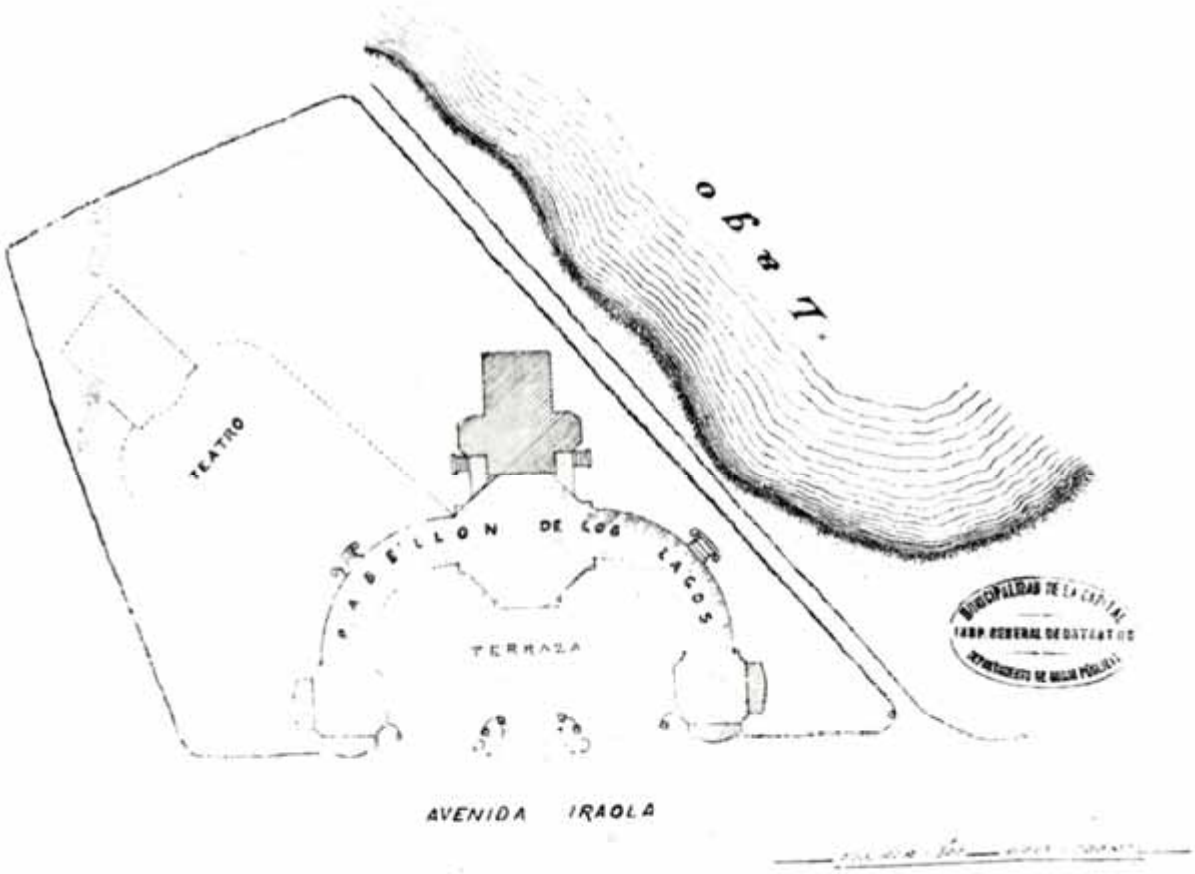

Fig. 1. Planta general de ubicación, con la zona reservada al teatro que nunca se construyó.

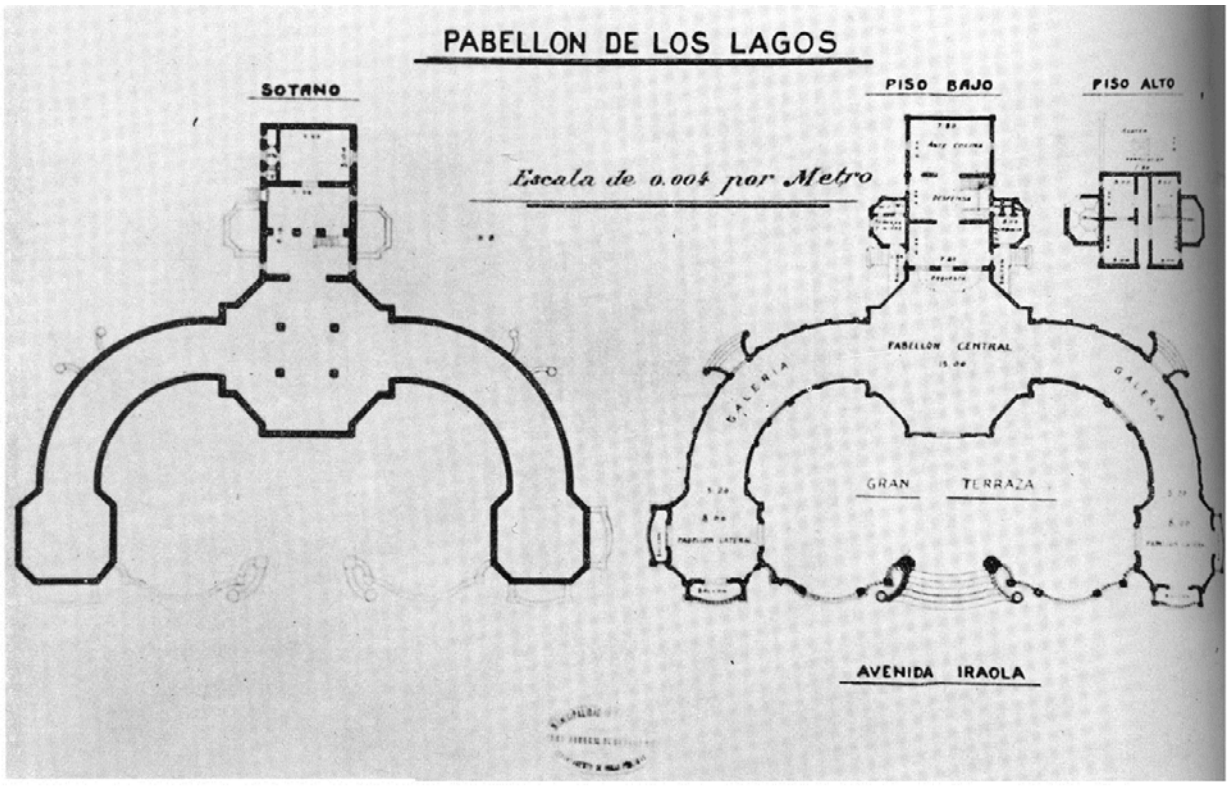

Fig. 2. Planta principal y planta del sótano.

Fig. 3. Proyecto original del Arquitecto Levacher.
Fotografía del Archivo Gráfico de la Nación.

Fig. 4. Pabellón de los Lagos, vista general del frente en la que se puede comprobar el curioso aspecto entre chinesco y musulmán que presenta la construcción. El edificio se encuentra sobreelevado nueve escalones del nivel de la calle y precedido por una amplia terraza en la que se colocaban mesas.

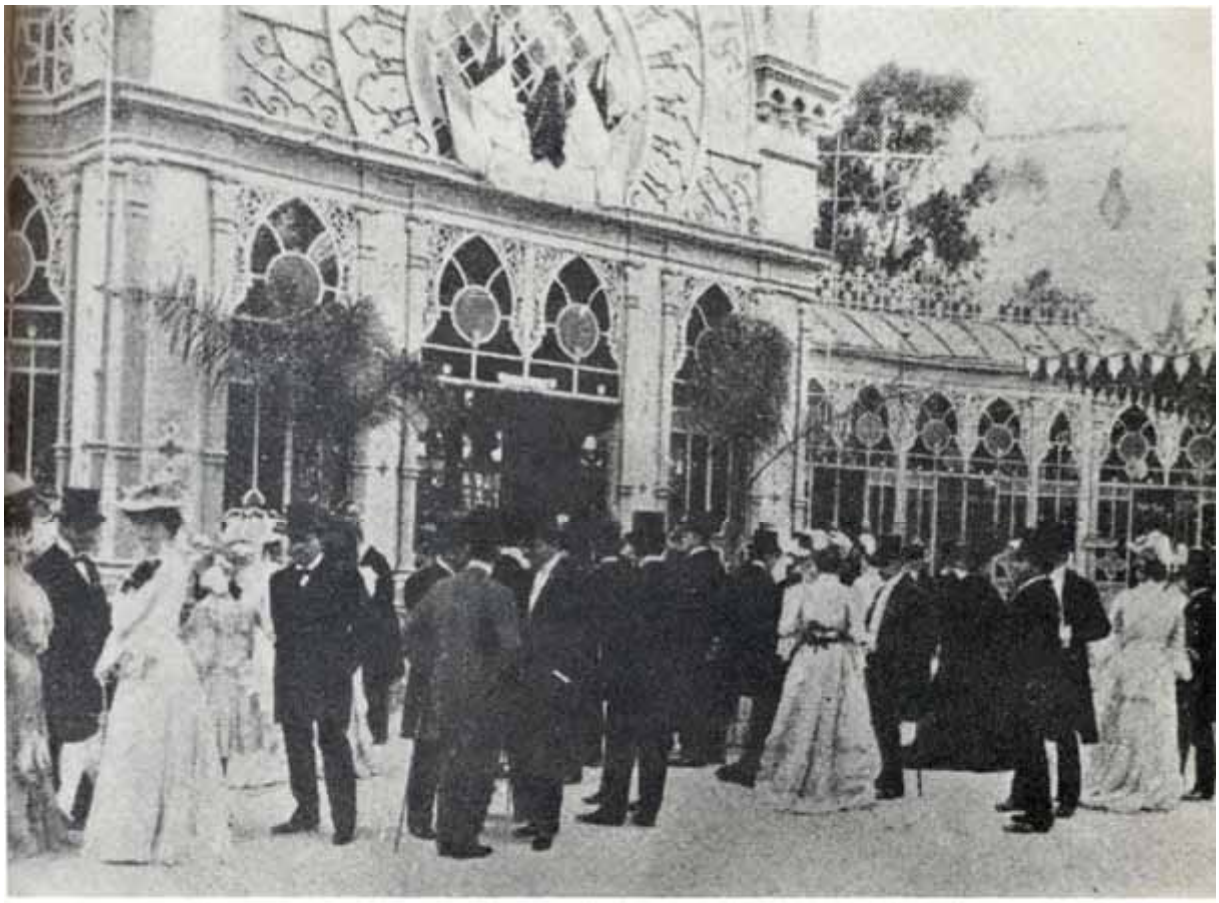

Fig. 5. Pabellón de los Lagos, vista de la terraza y parte del frente. La carpintería permite distinguir con claridad los vidrios de color y los traslúcidos. El hierro se utiliza estructuralmente y, además, de manera ornamental en el frente y la cresteria. La fotografía ha sido tomada aproximadamente en 1905.

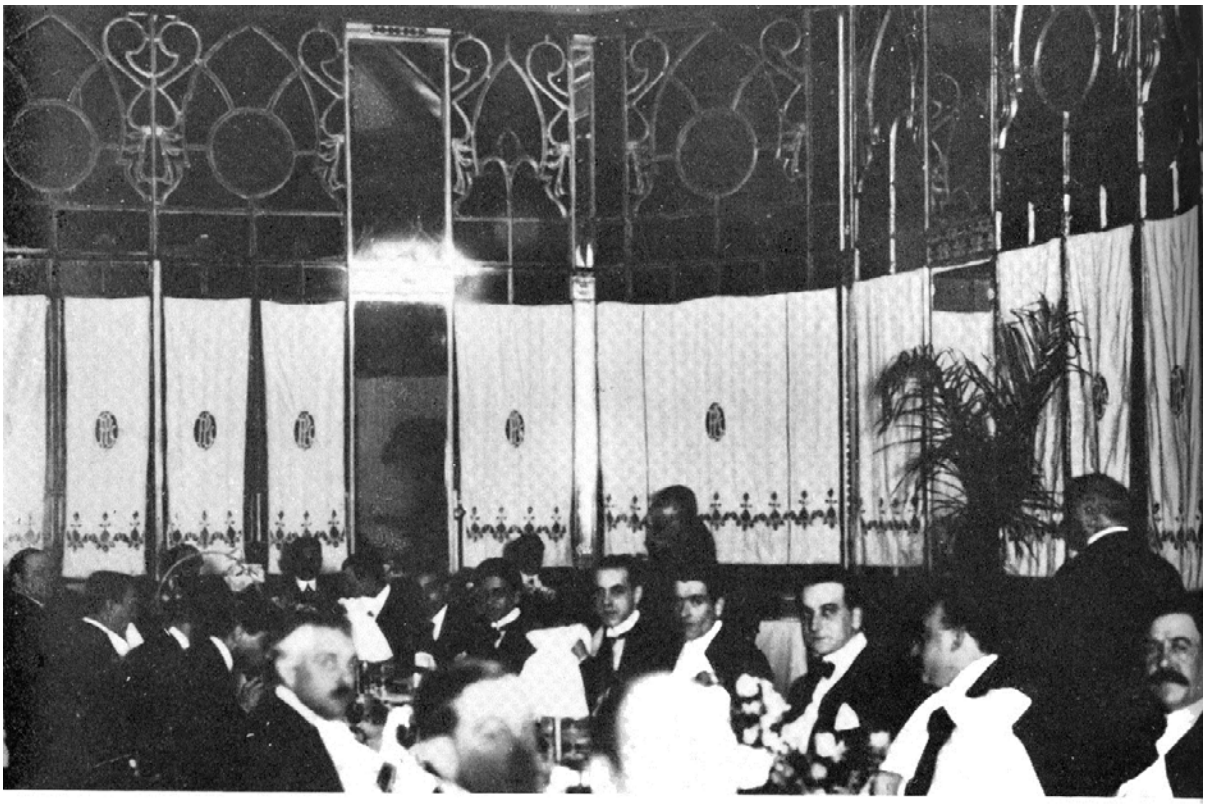

Fig. 6. Pabellón de los Lagos, vista interior de una de las alas laterales en un banquete nocturno. Ventanales de hierro y cristal alternan rítmicamente con paños de espejo enmarcados por finas varillas de bronce. Cortinas de hilo con iniciales y guardas bordadas creaban el clima intimista que requería la ocasión.

LAS CASAS DE LOS GOBERNADORES EN EL PARAGUAY

Pocos son los edificios públicos del Paraguay de los cuales se tengan noticias precisas que permitan reconstruir su evolución. A excepción de los templos de Asunción y de las misiones jesuíticas, y algunas referencias fragmentarias sobre otros edificios religiosos, aún están por develarse a fondo las alternativas y etapas del desarrollo urbano y arquitectónico del Paraguay[1].

De los edificios públicos de carácter oficial, menos aún es lo que se conoce. La precariedad de los mismos determinada por sistemas constructivos que obligaban a una permanente reposición, hace que de la mayoría de ellos no queden huellas testimoniales de importancia.

Felizmente no ha sido éste el caso de las Casas de los Gobernadores del Paraguay cuya evolución en los siglos XVII y XVIII nos es posible conocer a través de documentación conservada en el Archivo General de Indias[2].

Las residencias de los gobernadores en el siglo XVI

Como antecedentes inmediatos del edificio que vamos a analizar, cabe citar justamente las residencias de Domingo Martínez de Irala y de Alvar Núñez Cabeza de Vaca. La de Irala, primer edificio de Asunción que se cubrió con tejas, fue aparentemente destruida en el incendio del 4 de febrero del año 1543, que asoló la ciudad quedando en pie solamente 60 casas.

Mejor suerte corrió la importante construcción efectuada por órdenes de

[1] En este sentido cabe señalar que *La arquitectura en el Paraguay*, de JUAN GIURIA, publicado por el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, en 1950, es el único intento global que conocemos para abordar este tema.
[2] El autor ha realizado investigaciones sobre arquitectura y urbanismo en el Virreinato del Río de la Plata, mediante una beca del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la Argentina

Alvar Núñez Cabeza de Vaca. Según varios autores estaba ubicada en la Plaza Mayor de la Ciudad y contaba con torreones a manera de fortaleza [3].

Aparentemente el autor del diseño y director de las obras fue el maestro albañil Juan Rodríguez, a quien ayudaron en la empresa los maestros carpinteros Miguel Gocera, Francisco y Hernando Brenciano y Pedro López de Aviega, que tuvieran serios problemas para cobrar la retribución de su trabajo [4].

Este edificio fue realizado como morada particular para Alvar Núñez Cabeza de Vaca, pero luego de *su extrañamiento fue rematado en nombre de la Real Hacienda*, según afirma Lafuente Machain, y probablemente ocupado por alguno de los sucesivos gobernadores. Era habitual, sin embargo, la utilización del sistema, de antigua tradición, de que el funcionario recién llegado reclamara para su uso la mejor casa del vecindario, la que le era cedida en alquiler, lo que originó serios problemas, como se relatará más adelante.

Por otra parte recién comenzado el siglo XVII la ciudad de Asunción vería erigirse a través de la infatigable labor de Hernandarias su Cabildo y Cárcel (1604) y el Hospital de San Sebastián (1607), quedando la realización de las Casas de Gobernadores para una etapa posterior.

Las Casas del Rey

Como bien señala Rafael Eladio Velázquez, desde el gobierno de Gregorio Henostrosa los gobernadores habitaron unas casas de propiedad de la corona ubicadas en la Plaza Mayor[5].

Estas casas, cubiertas de teja, fueron realizadas por el maestro de campo don Diego de Escobar Osorio que fuera gobernador de la provincia y a quien en el

---

[3] RICARDO DE LA FUENTE MACHAIN, *La Asunción de Antaño*. Emecé. Buenos Aires,1943.
[4] J. NATALICIO GONZÁLEZ, *Proceso y formación de la Cultura Paraguaya*. Buenos Aires, 1948.
[5] RAFAEL ELADIO VELÁZQUEZ, *El Paraguay en 1811*. Asunción, 1962. Separata de *La República del Paraguay en su Sesquicentenario*

juicio de Residencia que le sustanció su sucesor, el gobernador Henostrosa, se las *adjudicó a su Majestad por haber hallado que el susodicho las había edificado contra las Células y Premáticas* [sic] *de su Majestad* [6].

El oficial de la Real Hacienda, Juan Delgado, tomó posesión de las mismas el 6 de julio de 1648 encontrándose con la sorpresa que las tenía ocupadas el obispo Fray Bernardino de Cárdenas, *quien contradijo la dicha posesión diciendo que las tenía por multas que había hechado al dicho Gobernador Don Gregorio Henostrosa.*

El pleito, en el que también tomó parte doña Ana de Vera quien decía que dichas casas se habían hecho a su costa, duró más de un año hasta que *habiendo entrado el Maestre de Campo Sebastián de León y Zárate a esta ciudad por Gobernador de esta Provincia el 1 de octubre de 1649 se apoderó de las dichas casas quitándolas del dicho señor Obispo quien las tenía ocupadas.* Posteriormente el rey confirmará a su gobernador en el uso de las mismas.

A partir del ingreso de estas casas a la real corona, los oficiales de la Real Hacienda tuvieron serios problemas para cobrar los alquileres a los inquilinos, tanto gobernadores como quienes no lo eran. En los primeros años residieron en ellas Gregorio de Henostrosa (1650), el capellán Isidro de Villafañe (1651) y el canónigo de la catedral Juan Biscayno de Agüero (1652). Este último ofreció una renta baja *por estar estas casas damnificadas y sin cerco alguno,* lo que motivó que al año siguiente el gobernador las hubiese *cercado de tapias y mejorado las dichas casas* con la intención aparente de hacer en ellas una Casa de Recogidas, idea que sólo quedó en proyecto, pues el mismo año 1653 las ocupó el gobernador don Cristóbal de Garay, quien las tuvo en uso hasta 1656[7].

Posteriormente pasó a residir en estas Casas del Rey el gobernador eclesiástico de la provincia, don Adrián Cornejo, quien las ocupó por el tiempo de ocho años, quedando el edificio en estado deplorable. Debido a esto en el año 1664, y bajo la dirección del maestro Jerónimo Pabón, una mita de ocho indios cortó maderas y

[6] Archivo General de Indias. (AGI). Sección II. Contaduría. Legajo 1885. A partir de la presente, los textos citados provenientes de documentos se modernizarán en la ortografía.
[7] AGI. Sección II. Contaduría. Legajo 1885. Cuentas de las Reales Casas. Tesorero Juan de Avendaño. 10 de octubre de 1659.

paja para la cocina y otras habitaciones de la casa.

En años sucesivos las casas fueron arrendadas al oidor de la audiencia de Buenos Aires Pedro de Rojas y Luna, al contador Pedro de Ocampo y al capitán Martín de Orué y Zárate.

Esta multiplicación de inquilinos no favoreció sin duda a la eficiente conservación del edificio que ya a fines del siglo XVII amenazaba ruina. El uso por parte de los gobernadores era intermitente, ocupándolo algunos, y otros, ya comenzado el siglo XVIII, retornaron a la antigua costumbre de requerir casas de vecinos.

Buena prueba de ello es el expediente iniciado el 20 de agosto de 1726 por el gobernador Martín Barúa quien manifestaba al rey que *en esta ciudad no hay Casas destinadas al hospicio de los señores Gobernadores de esta Provincia, como se tiene en las demás de estos Reinos, motivo por que sus antecesores, algunos de ellos han incomodado a algunos vecinos de las suyas para sus habitaciones y otros precisados de la necesidad y por no desacomodarse a dichos vecinos han morado en las casas que llaman de su Majestad, muy antiguas, sujetándose a pagar los alquileres anuales de los cinco cuartos de que se componen y con la pensión de aliñarlas y ponerlas con decencia.*

Detalla también Barúa como eran utilizadas últimamente para almacén y como estaban sin *cercado ni puerta a la calle, ni oficina alguna sino todo al descubierto*, por lo cual decidió encarar su reedificación para hacer allí su residencia.

Según se desprende del peritaje y tasación realizada por las *personas inteligentes y juramentadas* del regidor perpetuo Martín de Chavarri y don Andrés Benítez estas refacciones estaban compuestas de *cuatro lances de casa que se han hecho, el uno para cocina y tres para la gente de servicio y otro más que se ha hecho para caballeriza*. Se había compuesto el cerco de tapia con su puerta *y su chapitel de teja*, todo lo cual se valoraba en 725 pesos, por los cuales Barúa pedía reconocimiento al rey mientras viviera en esta casa[8].

[8] AGI. Sección V. Audiencia de Charcas. Legajo 217. Nota del gobernador Martín.

Sin embargo tales reparaciones, que como vemos afectaban esencialmente a las *oficinas de servicio*, sólo prolongarían poco más de una década la vida útil del edificio que, al finalizar el año 1742, estaba en ruinas luego de ser utilizado más de un siglo.

Las Casas de los Gobernadores del Paraguay

A fines del año 1766 el gobernador Carlos Morphy informaba a los jueces y oficiales de la Real Contaduría de Buenos Aires sobre *la ruina de las Casas de Su Majestad en esta ciudad en que moraban los señores Gobernadores pagando los alquileres y al mismo tiempo sirviendo algunas de las piezas de Almacénes para la Hacienda de Su Majestad y que a la sazón se experimenta mayor urgencia de dichas casas por haberse aumentado la plata acuñada que se remite para la compra de tabaco torcido y en donde guardarse esta* [9].

De manera ejecutiva dispone la nominación de personas capacitadas *para que reduciendo la obra a solamente lo preciso la avalúen*. Tal nombramiento recayó en el sargento mayor Sebastián de León y Zárate y en Antonio Martínez de Viana, *el primero con la experiencia de las fábricas que ha hecho y el segundo con la inteligencia de la Arquitectura. Se forma así el proyecto para la morada de los Srs. Gobernadores, Almacenes de la Real Hacienda y Depósito de Plata*, remitiéndose el plano a las Reales Cajas conjuntamente con un presupuesto que totalizaba la suma de 11.000 pesos.

Un detalle sumamente curioso es que, no circulando habitualmente moneda en el Paraguay, el valor estimado del presupuesto debió ser convertido por el tesorero Juan Bautista Goiri a su equivalente en géneros del país o de Castilla[10].

---

[9] AGI. Sección V. Audiencia de Buenos Aires. Legajo 214. Carta del gobernador Carlos Morphy, del 13 de diciembre de 1766.

[10] AGI. Ídem. Minuta de los efectos que se necesitan para sufragar el costo de la erección de las Casas de Almacenes que deberán servir para guardar y conservar bien acondicionadas las haciendas pertenecientes al Real Erario de S. M. como para habitación de los Srs. Gobernadores de esta Provincia. Entre los efectos se señalaban, por ejemplo, lienzo grueso de Misiones, cordellate de Córdoba, ponchos cordobeses, piezas de Bretaña, barcia de Castilla, sombreros de Braga, cordobanes, piezas de sempiternas, sargas, sedas de distintos colores, cuchillos, pañuelos de China, pernos, hachas, barrenos, cepillos, compases, acero de Venecia, formones, gubias, medias de hombre y de mujer, piezas de coleta listada y a flores, camellón de tabla encarnado y azul, etc. Más la cantidad de 1.000 pesos de plata acuñada para comprar las reses que servirán para el consumo de la gente obrera pues los hacendados requerían plata y no frutos. Informe de Juan Bautista Goiri oficial real en Asunción del 22 de diciembre de 1766.

Este mismo funcionario da su aprobación a la gestión haciendo notar que con esta inversión se ahorraba el alquiler de los almacenes y al *mismo tiempo moran en ellas con alguna decencia los Gobernadores que andan buscando casas siempre, y es con el cargo y pensión de pagar los alquileres con los cuales con el tiempo se vienen a devengar los gastos impendidos*. Expresaba también su preocupación por *tener la plata en las Casas del Cabildo debiéndose mantener en Casas más fuertes*.

El expediente, remitido desde Buenos Aires al Consejo de Indias el 28 de abril de 1767, tropieza con la rigidez formalista del fiscal quien señala la carencia de opinión del gobernador de Buenos Aires quien *por ser éste Superintendente de la Real Hacienda y la del Paraguay le está subordinada*. Más aún, el Consejo de Indias determina que el gobernador de Buenos Aires disponga un nuevo peritaje y tasación de las obras necesarias, criterio que sustenta el rey en su Real Orden del 7 de enero de 1768[11].

Esto retrotraía el expediente a sus inicios y mientras tanto en el Paraguay la situación apremiaba, lo que lleva en 1769 a que el gobernador Morphy escriba recordando *que por causa de la total ruina y desolación que en años pasados padeció la Casa de Real Hacienda y Gobierno que habla en esta ciudad, andaban en el día los efectos, haberes y caudales de S. M. dispersos en almacenes y depósitos ajenos. [...] Vuestros Gobernadores por un lado viviendo en casas de particulares con incomodidad de sus dueños, señalando que por la casa en que actualmente vivo pago de alquiler al año 300 pesos. Los Gobernadores mis antecesores, vivían en la de Vuestra Majestad que se pretende ahora reedificar en el mismo sitio, hasta que se arruinó en el año 1742, desde cuya época habitaron y se prosigue viviendo en casas ajenas hasta el presente tiempo*.

Con la idea de dar un corte definitivo al asunto, Morphy propone que los gobernadores vayan haciendo en las mismas casas los reparos y refacciones necesarios y que para verificar su buen estado *un sujeto práctico las revise antes de terminar cada quinquenio de Gobierno*. Estima que de esta forma hasta un siglo después de construidas no se deberían rehacer, proponiendo que los gobernadores que las

[11] AGI. Ídem. Informe del fiscal, del 26 de octubre de 1767, y Real Orden del 7 de enero de 1768. También en AGI. Sección V. Audiencia Buenos Aires, Legajo 12, Carta de la Real Hacienda de Buenos Aires del 28 de abril de 1767.

ocupen el primer siglo vayan formando un fondo para contribuir a las refacciones de sus sucesores, distribuyendo así los costos de mantenimiento de una manera equitativa.

Todas estas iniciativas estaban sin embargo destinadas a quedar meramente en el papel, pues la lentitud de las tramitaciones burocráticas hicieron que una década después de formulada la iniciativa aún nada se había concretado.

Es así que a comienzos de 1775 se presenta el fiel ejecutor del Cabildo don Francisco Javier Benítez reclamando airadamente ante el rey porque *todos los Gobernadores que ha habido en esta Provincia desde 25 años a esta parte me han desposeído del uso de mis casas, menos el penúltimo, el Teniente Coronel Carlos Morphy que escogió casas con cuya habitación no perjudicó a ningún vecino.* Manifestaba asimismo que tenía dividida a su familia en tres partes, en otras tantas casas y que los gobernadores hacían obras inútiles en su casa y después se las rebajaban de los alquileres.

Sin embargo Benítez no apelaba contra la secular tradición de ceder las casas de los vecinos a las autoridades y que engendrara en España las prototípicas *casas de malicia*, construidas en un solo piso para no tener que prestar el segundo piso al rey y su séquito, en los frecuentes traslados de la corte.

Afirmaba pues: *Bien me hago cargo Sr. que no habiendo en esta Capital Casas Reales en que habiten los Gobernadores, es preciso que ocupen las de los vecinos que las tienen mejores, pero no es justo que esta pensión se cargue a uno solo cuando hay otras varias casas tan buenas como las mías y que aún actualmente han fabricado mejores*. Solicita en definitiva que no se le quiten sus casas donde está residiendo el gobernador Pinedo y que el Cabildo destine una casa a cada gobernador en forma rotativa[12].

Esta nota posibilitó la reactivación del trámite pues el rey reclama al gobernador de Buenos Aires en 1776 el informe que le ordenara en enero de 1768 y que era imprescindible para continuar el expediente.

---

[12] AGI. Sección V. Audiencia de Buenos Aires. Legajo 214. Carta de Francisco Javier Benítez al rey, del 28 de enero de 1775. RICARDO DE LA FUENTE MACHAIN en la primera edición de *La Asunción de Antaño*, Buenos Aires, 1942, ha dado a conocer un juego de planos de la Casa de los Gobernadores, semejantes a los que ahora ilustramos, pero con variantes de detalles. Hemos analizado los originales existentes en el Archivo General de la Nación Argentina, IX-5-3-7, así como la documentación adjunta, que es sensiblemente menos completa que la existente en el Archivo General de Indias.

La información que surge de la nota de Benítez contradice la opinión de Lafuente Machain, aceptada por Giuria y Velázquez en el sentido de que sirvieron como casa de los gobernadores la residencia de la familia Machain conocida como *Machain-Cué*. Queda pues demostrado que a partir de 1742, las casas de Benítez fueron la residencia obligada de los gobernadores hasta la construcción del nuevo edificio.

La sucesión de equívocos se encadena a partir de la información de Lafuente Machain de que luego de la expulsión de los jesuitas, los gobernadores ocuparon la casa de Ejercicios Espirituales, que según Velázquez *estaba recién terminada y que ocupaba toda una manzana, rodeada de galerías de excelente construcción y espaciosos aposentos, ubicada en lo más céntrico de la ciudad*. Como veremos a continuación las Casas de los Gobernadores se hicieron de acuerdo al proyecto de Antonio Martínez de Viana ocupando únicamente un solar que perteneciera a los jesuitas.

La concreción de las Oficinas Reales y Casas de Gobernadores

El gobernador Agustín Fernando de Pinedo y Valdivieso, vislumbrando que a través de un petitorio para sus casas no iba a lograr que el rey cediese fondos para la obra, buscó el arbitrio de solicitar ayuda para construir las oficinas y depósitos de la Real Hacienda, con el designio inconfesado de hacer la residencia de acuerdo al plan original.

Es así que logra una Real Cédula fechada en El Pardo el 27 de marzo de 1776, aprobando los gastos de 5.000 pesos *que se creen necesarios para la fábrica de un almacén en que se han de custodiar las armas y demás efectos pertenecientes a S. M. en la Provincia del Paraguay*[13].

[13] AGI. Sección V. Audiencia de Buenos Aires. Legajo 377. Carta de Vértiz, del 11 de octubre de 1775, fechada en Montevideo. Carta del rey, del 27 de marzo de 1776, fechada en El Pardo. Carta de Vértiz, del 3 de enero de 1776.

Para obtener esta concreción, Pinedo había ganado con anterioridad la opinión de Vértiz quien había expresado que la construcción del Almacén *producirá ventajas a los fines del Real Servicio*.

Recién el 29 de julio de 1777 y cuando la obra estaba muy avanzada, Pinedo remite los planos y detalla que los 5.000 *pesos se han empleado en la erección y fábrica de la obra que representa el plano que paso a manos de V.I. a quien hago presente el aumento al proyecto de Contaduría y Caja Real con Casa suficiente a los Gobernadores, a fin de que este vecindario se liberte de la pensión de ceder las suyas (como hasta aquí ha sido practicada) consiguiendo mis sucesores el beneficio de evitar el importe de alquiler y en medio de que se halla en estado dicha obra de conclusión (subsistiendo algún caudal), debo hacer presente a V.I no haberse pensionado para ella en la más pequeña parte a vecino ni habitante alguno de todas clases de esta ciudad, resultando todos satisfechos de materiales y jornales no dudando pueda perfeccionarse con pequeño trabajo mi sucesor* [14].

Sin embargo, no entenderemos como puede hacerse una obra tasada en 11.000 pesos con sólo 5.000 y dejando al vecindario tan conforme como señala Pinedo, si desconocemos los entretelones que descubre una nota del Cabildo de Asunción. En ella se señala que los 5.000 pesos *que se mandaron librar para la erección de Almacenes para custodiar las Haciendas producidas de los Reales Derechos, los ha convertido en fabricar Casa para la habitación de sus sucesores haciendo sólo un almacén para el prevenido efecto y ocasionando muchos perjuicios a los vecinos*[15].

También se afirmaba que *en esta construcción y fábrica infiere e irroga Vuestro Gobernador mucho perjuicio al público pues ha quitado violentamente y por fuerza la mayor parte de las maderas a los vecinos que las tenían destinadas para sus casas reteniendo las pagas de ellas y las que ha satisfecho, a sido en géneros a precios subidísimos a fin de que le sobre mucho y le quede mucha ganancia. Ha recibido de diferentes personas varios materiales para esta fábrica pagándolos con libertarlos por cierto tiempo del servicio militar, tomando sin duda de vuestros géneros y plata el importe de dichos materiales como si los hubiera pagado. A los miserables indios*

[14] AGI. Ídem. Carta de Pinedo a José Gálvez, 29 de julio de 1777.
[15] AGI. Sección V. Audiencia de Buenos Aires. Legajo 307. Nota del Cabildo de Asunción, del 22 de abril de 1777.

que hace conducir de los pueblos para los trabajos de dicha Casa les paga en una vara y media de bayeta de la tierra que vale 6 reales de plata, el premio de un mes de trabajo.

Finalmente completaban los heterodoxos métodos administrativos del gobernador el concurso de *muchos vecinos con cantidad de ganados vacunos para la manutención de la gente que trabaja en esta obra, unos por el interés de libertarse del diario servicio y otros por indultarse de delitos que han cometido, lo que han conseguido al instante.* Es necesario aquí acotar que Pinedo tenía experiencia anterior en el manejo de este tipo de obras públicas pues fue encargado y sobrestante de las fortificaciones de la plaza de Montevideo por un lapso prolongado.

Designado como gobernador del Paraguay, Pedro Melo de Portugal, el rey le escribe en febrero de 1778 sobre los informes de Pinedo en el sentido *de que a esta fábrica la había aumentado la de Contaduría y Caja Real con casa también para los Gobernadores y le pide avise inmediatamente en que estado se halla la obra y los auxilios que haya dejados tomados su antecesor para acudir a su conclusión de no bastar para ello los 5.000 pesos*[16].

El gobernador Melo informa en agosto de ese año que *la obra trazada por mi antecesor para los insinuados fines, que es el que demuestra el plan Nº 1, se hallaba el día primero de febrero en que me recibí de este Gobierno, armada y techada, las paredes levantadas hasta cosa de tres varas y colocadas las puertas y las ventanas. Los auxilios que habían existes para su continuación consistían en algunos materiales de poca monta y en valor de 1.966 pesos de plata, en efectos conducidos de Buenos Aires, frutos del país y algunas dependencias a favor de la misma obra, pero al propio tiempo se estaban debiendo al secuestro de las Temporalidades de los ex-jesuitas y actualmente se deben valor de 2.385 pesos, 6 reales de plata, por el importe del sitio, materiales, puertas y ventanas que mi antecesor tomó de dicho secuestro.*

Acotaba asimismo que *"desde el 1º de febrero hasta el presente se han concluido todas las paredes, gastándose en su fábrica 468 pesos de plata de cuyo modo quedan existentes actualmente 1.505 pesos y, para concluir todo el edificio bajo el pie que dispuso mi antecesor, dicen los inteligentes, se necesitan a más de las referidas existencias 2.200 pesos de plata".*

[16] Sección V. Audiencia de Buenos Aires. Legajo 377. Nota fechada en El Pardo, el 1° de febrero de 1778.

Pero lo más importante que hacía constar Melo era que *este edificio aplicado a los objetos que expuso mi antecesor, unidos todos, no puede servir para ninguno de ellos, porque a más de haber fabricado todas las piezas sumamente estrechas y sin el desahogo que requiere lo cálido del clima, son igualmente pequeñas y suministran poco ambiente y luz todas las puertas y ventanas, a que se agrega no haber habitaciones para la familia del Gobernador y Oficial Real, ni otras precisas oficinas*.

Agregaba Melo que *el plan de la obra trazada y edificada por mi antecesor, de que tengo noticia remitió a V. E. otro igual, bien que me han noticiado (no sé si con verdad) que aunque el plano es el mismo, y bajo la propia escala, fue con relación de ser piezas de más extensión y anchura que el que esta representa,* haciendo notar el intento de engaño de Pinedo.

Para remediar esta situación afirma que *meditando y consultando con el Maestro el modo que sin destruir lo edificado, ni perder el costo hecho se remediase esta obra, llenando los objetos de su aplicación, se ha formado el Plan distinguido con el Nº 2, el cual manifiesta lo que es posible hacerse en estas circunstancias con cuyo edificio podrá quedar servible a los fines propuestos, aunque con alguna incomodidad*.

La construcción de este nuevo diseño irrogaría la suma de 5.385 pesos y 6 reales sobre lo ya efectuado y las disponibilidades, contabilizándose también la deuda que se tenía con Temporalidades. Melo expone a José Gálvez, que la obra quedaba suspendida hasta *que reciba deliberación de V. E.*[17].

En 1779 se efectúan consultas a Vértiz y éste las remite al intendente Ignacio Fernández quien en un detallado informe de 24 de noviembre de ese año explicita que el plano de repartimientos de Pinedo era incómodo y *tan falto de ventilación*. Que a su vez el gobernador Melo no debió continuar la obra, pero que hizo *más altas y más anchas las puertas y ventanas de toda ella, cuya obra se haya concluida a excepción de la Secretaría, Cochera y habitaciones de familia que actualmente se están edificando a su gasto*.

Advertía que *para dar más amplitud a la Casa del Gobernador se aplicó para su Secretaría la pieza que primeramente fue destinada para Contaduría de la Real Hacienda, según el plan de Don Agustín de Pinedo; y el actual Gobernador ejecutó lo mismo con otra de las*

[17] AGI. Ídem. Nota del gobernador Pedro Melo de Portugal a José Gálvez, del 13 de agosto de 1778.

destinadas para la habitación del Oficial Real, agregando la que antes se había destinado para Sala de Armas, dejando solamente dos piezas muy pequeñas para habitación de aquel Ministro. [...] En cuanto a los almacenes que es para lo que se mandaron entregar los mencionados 5.000 pesos, se han construido dos solamente. Uno para la Real Hacienda de 22 varas de largo y 6 varas de ancho, en el paraje más incómodo de todo el edificio, con ventanas inútiles y rejas de madera; y otro de 14 varas de largo para el Ramo de Guerra, de que se evidencia que los enunciados 5.000 pesos no se aplicaron para los fines para que fueron librados, conociéndose ahora más que nunca los perjuicios que sufre la Real Hacienda por no haberse ejecutado lo propuesto y lo que se halla aprobado por S. M. pues con motivo del establecimiento de la Renta de Tabaco en la Provincia del Paraguay se costean alquileres de almacenes cuando es constante que tendríamos los necesarios si se hubieran invertido con el objeto que se solicitaron.

La obra era continuada por Pedro Melo con el auxilio de los indios de la encomienda de Yaguarón, la más grande que quedaba en Paraguay en aquella época y que estaba vacante, por lo cual el costo de la mano de obra se reducía al de la comida y *los vicios* de los mitayos.

El inflexible intendente Fernández, proponía en definitiva que al gobernador Melo *se le mandase desalojar, para que viva a su costa en cualquier casa particular del pueblo, y que todas las habitaciones construidas con los expresados 5.000 pesos se destinen para la Caja Real; Factorías de Tabacos, Salas de Armas, Almacén del Ramo de Guerra; y viviendas para el Oficial Real y para el Factor de la Renta de Tabacos, porque de lo contrario quedará sin observancia las órdenes de S. M., desatendidas las principales atenciones de su servicio; y faltarían almacenes para depósitos y conservar el tabaco que se compre en aquella Factoría, como también la yerba con que se satisfacen los Reales Derechos, porque en aquella Provincia no se cobra en plata, sino en los frutos del país; pues ya en el día se están costeando de cuenta de la Renta, varios almacenes que fueron de los Regulares Expulsos para que sirvan de Administración, Contaduría, Tercena y demás oficinas de la Renta, de cuyo arbitrio se valió el Director, porque no halló los edificios del Rey empleados corno era justo, sino en la comodidad del Gobernador* [18].

[18] AGI. Ídem. Nota del rey a Vértiz, del 12 de marzo de 1779; del intendente Ignacio Fernández a José Gálvez, del 6 de agosto de 1779; y de Vértiz a Gálvez, en la misma fecha. Informe del intendente Fernández, del 24 de noviembre de 1779.

Sin embargo, los gobernadores continuaron con el usufructo de esta residencia pues como señala Velázquez era ésta la *sede del Gobierno en 1811 y siguió siéndolo hasta después de 1840.* Probablemente cuando las famosas transformaciones urbanas del dictador Gaspar Rodríguez de Francia, el edificio sufrió modificaciones cubriéndose los pilares de urunday de sus galerías, con ladrillo. Afirmamos esto basándonos en un relato de 1855 que presenta al edificio como *de planta baja con muchas ventanas sin cristales y una gran puerta precedida de un ancho y espacioso corredor, cubierto de un techado sujeto a varias columnas de ladrillos blanqueados* [19].

Poco después los López darían comienzo a su Gran Palacio de Gobierno, destinando la antigua Casa de los Gobernadores para oficinas más intrascendentes.

El edificio

A juzgar por los planos que publicamos, único elemento de juicio que disponemos para el análisis de esta obra, podemos encuadrarla dentro de las típicas manifestaciones de la arquitectura maderera paraguaya.

Pareciera que la jerarquización del edificio, respecto a cualquiera de las casas de la ciudad, radicara en dos aspectos: el uno inherente a su localización en la Plaza Mayor y el otro proveniente de sus dimensiones, de mayor envergadura que las habituales.

En Asunción, como en Corrientes, recién en las últimas décadas del siglo XVIII se construyeron casas de dos pisos en forma seriada[20]. De esta manera el largo de la fachada (60 varas en este caso), marcaba la importancia del edificio. La línea de altura también solía mantenerse condicionada por la continuidad de los corredores de las galerías, variando la altura de cumbreras en función del tipo de tejado a una o dos aguas.

---

[19] ILDEFONSO ANTONIO BERMEJO, *Episodios de la vida privada, política y social de la República del Paraguay*. Madrid, 1873.
[20] En Asunción cabe recordar la casa *Machain-Cué*. En Corrientes la primera fue la de García de Cossio, en 1792.

El planteo arquitectónico muestra la clásica ambivalencia litoraleña: organización de las habitaciones en torno a un patio común, núcleo vital de la vida social y familiar y que expresa una concepción introvertida; y por otra parte la extensa galería perimetral, vereda cubierta del peatón, espacio de valor urbano y más de carácter semipúblico que privado, lo que en definitiva manifiesta la extroversión e integración ciudadana de la casa.

Y bien podemos considerar al edificio como vivienda, pues es tal la función que prima, no solamente por la ocupación de sus dependencias sino por la concepción integral del diseño, donde las oficinas reales juegan un papel subalterno y adicionado al del esencial núcleo residencial. En el diseño de origen vemos enfatizada la importancia del patio, y las habitaciones seriadas dispuestas en torno a él. Podemos también verificar la persistencia de la costumbre típicamente española de desplazar los ejes y arrinconar las aberturas, criterio laberíntico que se acentúa en el proyecto de Melo.

Es inclusive observable el criterio antifuncionalista de realizar habitaciones encerradas y sin salida independiente al exterior, sobre todo en el sector de la vivienda.

En el partido inicial, las funciones aparecen complejamente entre mezcladas por querer mantener una sedicente simetría, y ello fuerza una localización heterogénea donde las Salas de Armas y Almacenes de Guerra se entronizan en el mismo sector residencial, llevando de una manera que casi podríamos definir lógica, a su posterior ocupación por la vivienda del gobernador Melo.

En el proyecto de ampliación es visible la hipertrofia de la vivienda del gobernador que de cinco habitaciones pasó a trece nominales (15 reales), que sumadas a las 7 del oficial real y su familia, determinan un índice de ocupación superior al 80 % del edificio.

Giuria afirma que la residencia de los gobernadores *internamente constaba de varios patios y que no faltaban los amplios corredores cubiertos para facilitar la circulación y el acceso a los distintos locales. Estos patios estaban alegrados con canteros de gramilla y poblados de*

frondosos naranjos que en los días estivales agregaban el solaz de su apacible sombra al fresco ambiente de la ribera[21]. Sin embargo esta descripción no puede pasar más que de una aspiración de deseos luego de verificar el plano definitivo donde el único patio se reduce a un perímetro de 25 por 30 varas, y aún es increíblemente dividido en tres partes: una para la entrada y casa del gobernador, otra para el servicio de la misma y una tercera para el oficial y almacenes de Real Hacienda. El patio *principal* se redujo a un clásico *aire y luz* y el ancho de las galerías no pasaba en algún lado de 1,50 metros.

Sin duda que las modificaciones introducidas por el gobernador Melo torturan el proyecto, restringiendo las condiciones mínimas de carácter funcional y habitacional y forzando los espacios y recorridos. Los vanos de las aberturas pasan a ser menos de los imprescindibles, a excepción de los ubicados en la fachada en forma rítmica y que responden al diseño original. Se mantienen también las dos puertas, la principal de acceso al zaguán y vivienda de los gobernadores y otra para la Secretaría de Gobierno. La ornamentación queda limitada a los escudos de armas reales sobre la portada y en las ménsulas y canes tallados que, junto con los capiteles de las columnas y quizás algún trabajo similar en los fustes, configuran la expresión prototípica de la artesanía litoraleña.

El sistema constructivo responde, como se ha señalado, al comúnmente usado para las construcciones paraguayas: una estructura independiente de madera, especie de gran caja a la que inclusive se le hacía el techo, y a la cual se adicionaba posteriormente el cerramiento murario y los tabiques de adobe o ladrillo.

Sin duda que el edificio de las Casas de los Gobernadores vino a llenar el vacío de gran "edificio público" del cual carecía Asunción, máxime en un período en el cual prácticamente la totalidad de las iglesias de importancia estaban amenazando ruina o con serios deterioros en los maderámenes originados por el gusano cupii.

---

[21] JUAN GIURIA, *La arquitectura en el Paraguay*. Buenos Aires, 1950.

Prueba de ello es la utilización de sus corredores para las públicas almonedas o subastas de yerba y otras funciones de carácter social[22]. A mediados del siglo XIX trasladada la Casa de Gobierno al Palacio de los López, funcionan allí las oficinas de correos y otras dependencias oficiales, subsistiendo el edificio hasta comienzos de actual siglo.

El arquitecto Antonio Martínez de Viana

Consta que el autor del proyecto era don Antonio Martínez, natural de la Villa Viana (provincia del Miño) en Portugal, y *que era el único Arquitecto* que había en el Paraguay en aquella época[23].

Al solicitar su carta de naturaleza española, Martínez de Viana, destaca los servicios que había prestado en el país, los que son transcriptos por su apoderado en Madrid, don Juan Prudencio Lleva, el 19 de diciembre de 1789. Por ellos conocemos que era capitán honorario de infantería (designación del gobernador Sant Just, del 5 de diciembre de 1760), regidor capitular del Ayuntamiento, mayordomo de la fábrica de la Santa Iglesia Catedral y procurador síndico del Convento de la Recolección de San Francisco.

Estaba casado con Catalina Larios Galván el 23 de noviembre de 1761, dama perteneciente a una de las familias más destacadas de Asunción, perfilándose así Martínez de Viana como uno de los personajes de prestigio en la Asunción colonial.

En efecto, el portugués alternaba su ocupación habitual de estanciero, con su *profesión* de arquitecto, habiendo amasado una buena fortuna que incluía *unas casas hechas a todo costo en el recinto de esta ciudad, dos chacras o granjas inmediatas a ella y dos estancias pobladas de porción de ganado* además de 26 esclavos de ambos sexos, lo que

[22] AGI. Sección V. Audiencia de Buenos Aires. Legajo 299. Subastas de yerba en Asunción, del 7 de septiembre de 1799.
[23] AGI. Sección V. Audiencia de Buenos Aires. Legajo 13. Pedido de naturalización de Antonio Martínez de Viana. 1790. Cámara de Indias.

constituía una suma importante en una ciudad donde los encomenderos supervivientes solían tener uno o dos indios cada uno.

La fábrica de la Iglesia Catedral, realizada a fines del siglo XVII por Pedro Domínguez de Obelar, fue refaccionada varias veces por Martínez de Viana, quien declaró que ejercía la mayordomía de la misma desde 1762 *con toda puntualidad reparando cumplidamente sus ruinas tanto que en ningún tiempo se ha visto con la decencia que en el día se admira* [24]. Actuó también junto a Pedro Cervino, Julio Ramón de César, Félix de Azara y García Rodríguez de Francia en los peritajes y reconocimientos de la Catedral y las iglesias de la Compañía de Jesús, San Blas y la Encarnación de Asunción a raíz de los deterioros de las mismas. Es muy probable también que estuviera vinculado a las obras del Convento de la Recolección franciscana, del cual era procurador síndico tal cual se ha señalado.

En el año 1773, Martínez de Viana comenzó una torre en el edificio de las Casas Capitulares para colocar en ella un reloj, obra que recién se concluiría hacia 1780 y estaba rematada por una vistosa cúpula[25].

Seguramente la mayoría de las obras de envergadura realizadas en Asunción entre 1760 y 1790 pasaron por las manos de Martínez de Viana, pues el Cabildo de la ciudad destacaba que *siendo el único arquitecto que tiene esta Provincia para su utilidad, por su ingenio se construyen las fábricas*[26].

En la relación de sus méritos acotaba haber *servido de gracia en la delineación de las Casas que el Sr. Gobernador está haciendo edificar con permiso real para la vivienda de los Señores Gobernadores, de los Oficiales Reales y para Almacenes de la Real Hacienda y de los Pertrechos de Guerra de este Ramo*. Afirmación que ratifica el gobernador Pinedo añadiendo que *es de un ánimo sumamente pacifico y conducta prudente e irreprensible.*

Sin duda que la formación arquitectónica de Martínez de Viana era meramente empírica, pues si hubiese tenido certificaciones o cartas de examen de algún gremio

---

[24] AGI. Sección V. Audiencia de Buenos Aires. Legajo 259. Expediente iniciado por Juan Prudencio Lleva, el 19 de diciembre de 1789. Martínez de Viana fue mayordomo de la fábrica de la Iglesia Catedral desde el 7 de enero de 1762, fecha en que reemplaza a Fernando Larios Galván (¿su suegro?) que renunció. Fue síndico del Convento de Recoletos de San Francisco, a partir del 5 de junio de 1771.

[25] FULGENCIO R. MORENO, *La ciudad de Asunción*. Buenos Aires, 1926.

[26] AGI. Sección V. Audiencia Buenos Aires. Legajo 259. Nota del Cabildo, del 2 de junio de 1777.

las hubiera exhibido o hecho presentes en el momento de solicitar la naturalización, máxime que el hecho de poseer un oficio mecánico de este tipo, aseguraba el éxito de la gestión. Pueden tenerse en cuenta en este sentido los antecedentes similares de Antonio Masella y Juan Bautista Pardo. Por otra parte lo elemental de los dibujos, muestra la precariedad formativa del autor.

Finalmente puede ser de interés señalar la posibilidad que Martínez de Viana estuviese vinculado a obras de arquitectura en la Argentina, tal el caso del Cabildo de Santa Fe (1786), la capilla de San Roque[27] en Buenos Aires y quizás sea el anónimo maestro europeo que a fines del siglo dieciocho hacía las bóvedas de la iglesia de Santa Lucía en Corrientes.

RAMÓN GUTIÉRREZ

[27] El nombre de Antonio Martínez de Viana ha quedado vinculado a la construcción de la capilla de San Roque, del convento franciscano de Buenos Aires, al integrar con el lego fray Vicente Muñoz, la comisión que dictaminó acerca de la factibilidad de construir las bóvedas de mampostería, para lo cual fue verificada previamente la solidez de los muros, todo ello en 1770 aproximadamente. La obra preexistente había sido dirigida por el arquitecto Antonio Masella quien también fue autor de un proyecto para dicha capilla, aunque no es posible establecer si fue éste o el que anteriormente preparó Blanqui, profesional jesuita, el que se llevó a cabo.

LA CASA DEL FUNDADOR, EN TUNJA, Y SU RESTAURACIÓN

HACE muchos años, cuando apenas era estudiante de arquitectura, en una excursión que fuera organizada por las autoridades de la Facultad, a la ciudad de Tunja, dibujamos y fotografiamos todo lo que allí existía de valor. Entonces tuvimos acceso a la Casa del Fundador, la cual, valga la verdad, me causó muy agradable sorpresa tanto por la belleza de sus interiores como por la nobleza de sus proporciones. Para situar al lector en lo que respecta a la cronología, aclaro que esto ocurría hacia el año 1938, si mi memoria no me es infiel. Esa fue la primera oportunidad de mi vida para tomar contacto con esa hermosa ciudad.

Años después, intenté entrar nuevamente a la casa, siempre sin éxito. La puerta se cerraba inexorablemente. Inquirí las razones para tan extraño proceder con los turistas. Se me dijo que los propietarios creían tener en sus manos, una especie de gallina de los huevos de oro, algo así como un "tesoro", que pretendían en vano vender al Estado. Fracasaron en sus intentos a causa de sus desaforadas intenciones, muy por encima de las posibilidades presupuestales de la Nación. Entre tanto, la incuria, la escasez de medios, la ignorancia y otros factores de deterioro, se confabularon contra la integridad de la casa y sus pinturas. Con el correr de los años aumentaron los destrozos interiores. La situación siguió incontrolada y, lo que es peor, quien a la larga salió perdiendo fue la cultura. Es muy triste anotarlo pero es la verdad, una verdad de a puño.

La casa, sin embargo, logró ser visitada por dos eximios historiadores hispanos y un crítico norteamericano. Me refiero a Enrique Marco Dorta, a Santiago Sebastián y a Martín S. Soria. El primero comentaba sobre el patio, que *está clausurado en dos de sus lados, y presenta la misma disposición de arcos en la planta baja y en el piso superior, arquitrabe de madera sobre zapatas de más proyección que descansan en columnas*

de fuste corto y estriado. Triunfa plenamente la influencia mudéjar andaluza en los alfices que encuadran los arcos[1]. Santiago Sebastián, por su parte, cuando publicó sus comentarios sobre la arquitectura tunjana, decía que *al interior, las habitaciones parece ser que tienen decoraciones murales tras de los cielos rasos modernos*[2]. En realidad, Sebastián habló de esa manera, en atención a un comentario del connotado historiador tunjano, Ulises Rojas, quien años antes decía que en los artesonados de la casa, *se hallan pintados, como en otras antiguas casas de Tunja, varios frescos con alegorías y otros dibujos en colores*[3].

Santiago Sebastián, inquieto y curioso por todo aquello que representara salvaguardia y exaltación del arte neogranadino, no se contentó con esta noticia. Buscó la manera de penetrar al interior de la casa. Después de lograrlo informó al mundo de los eruditos con estas palabras: *el conjunto que hoy sacó a la luz constituye casi un descubrimiento, ya que había tan solo una vaga referencia escrita sobre su existencia... Según confesión del señor Lagos* [entonces propietario], *Martín Soria vio una parte de los frescos cuando viajó a Colombia en 1959, pero no tomó fotografías, dejando este encargo al dueño de la casa, quien no pudo cumplirlo*[4].

El anterior gobernador, Antonio Bayona Ortiz, resolvió, con la ayuda eficaz de un grupo de notables personalidades tunjanas rescatar del olvido esta casa y terminar de una vez con la vergüenza de asistir a su rápida destrucción. Instauró juicio de expropiación y al cabo de los meses, después de pagar a los propietarios una suma justa, la cual además fue legalmente establecida, se posesionó de la que fuera mansión del capitán don Gonzalo Suárez Rendón. Poco después nos la entregó al arquitecto Jaime Macias y a quien estas líneas escribe, con la misión de restaurar la propiedad y rescatarla para la cultura.

El espectáculo que se presentó cuando entramos a la casa era simplemente desolador, especialmente para mí, que recordaba la situación correspondiente a mi primera visita, la cual, si no era muy brillante, presentaba condiciones por lo menos

---

[1] ENRIQUE MARCO DORTA, *La arquitectura civil y militar en Colombia*, en Historia del Arte Hispanoamericano, Barcelona, 1955, (primera edición 1945). El mismo texto aparece en otra obra del autor, *La arquitectura del Renacimiento en Tunja*, en Hojas de Cultura Popular Colombiana, Bogotá, 81, 1957.

[2] SANTIAGO SEBASTIÁN, *Álbum del Arte Colonial de Tunja*, Tunja 1953, lám. LXXIV.

[3] ULISES ROJAS, Escudos de armas e Inscripciones antiguas de la Ciudad de Tunja, Tunja, 1939.

[4] SANTIAGO SEBASTIÁN, *Los frescos de la casa del Fundador de* Tunja (Colombia), en Archivo Español de Arte. Madrid. 150. 1955.

de estabilidad aparente. Una parte de la casa (casi toda el ala sur) se había derrumbado debido a los recientes temblores y a la humedad que por doquier habían atacado la esencia misma de los muros de adobe y tapiería. Las maderas de la techumbre, por la misma causa, se quebraron en cuanto el sismo entró en acción.

Como resultado de este caos, esa misma humedad inició la destrucción de las pinturas, ejecutadas sobre el pañete de los artesonados en las dos salas principales. Ya fuera por amor a la moda francesa del *plafond* o, también, por evitar la vista diaria de las manchas que fueron apareciendo, sus antiguos propietarios colocaron un cielorraso falso en las dos salas que dan a la plaza. Los espacios interiores se desvirtuaron totalmente, por lo menos en relación a la intención del artífice original. Ello permitió que se cometiera otro error garrafal: dividir con tabiques los espacios generosos de los salones.

En cuanto pudimos iniciar nuestra labor, ordenamos tumbar los tabiques y arrancar el cielorraso falso, para llegar así, a espacios, proporciones y decoraciones originales, y también, para apreciar el daño inferido a las pinturas y sus posibilidades de salvación. La sala grande que tiene unos ochenta metros cuadrados de área y unos ciento cinco de pintura en la techumbre, mostraba terribles destrozos. En varios lugares se desprendieron grandes pedazos de pañete pintado, de la estructura de madera, por haberse podrido el fique que amarraba el soporte (cañabrava) a los maderos. Los tirantes y los maderos nuevos, destinados a soportar el cielorraso falso, ayudaron a detener la caída de los sectores desprendidos. Menos mal que para algo sirvieron.

En el salón pequeño, si las pinturas no se desprendieron sucedió algo peor: se abombaron las superficies a causa de la humedad, creando unas bolsas muy peligrosas. En algunas partes, se cayeron pedazos de pañete dejando ver la estructura misma del conjunto. Esta sala mide aproximadamente cuarenta metros cuadrados y el área de pintura monta unos sesenta metros cuadrados.

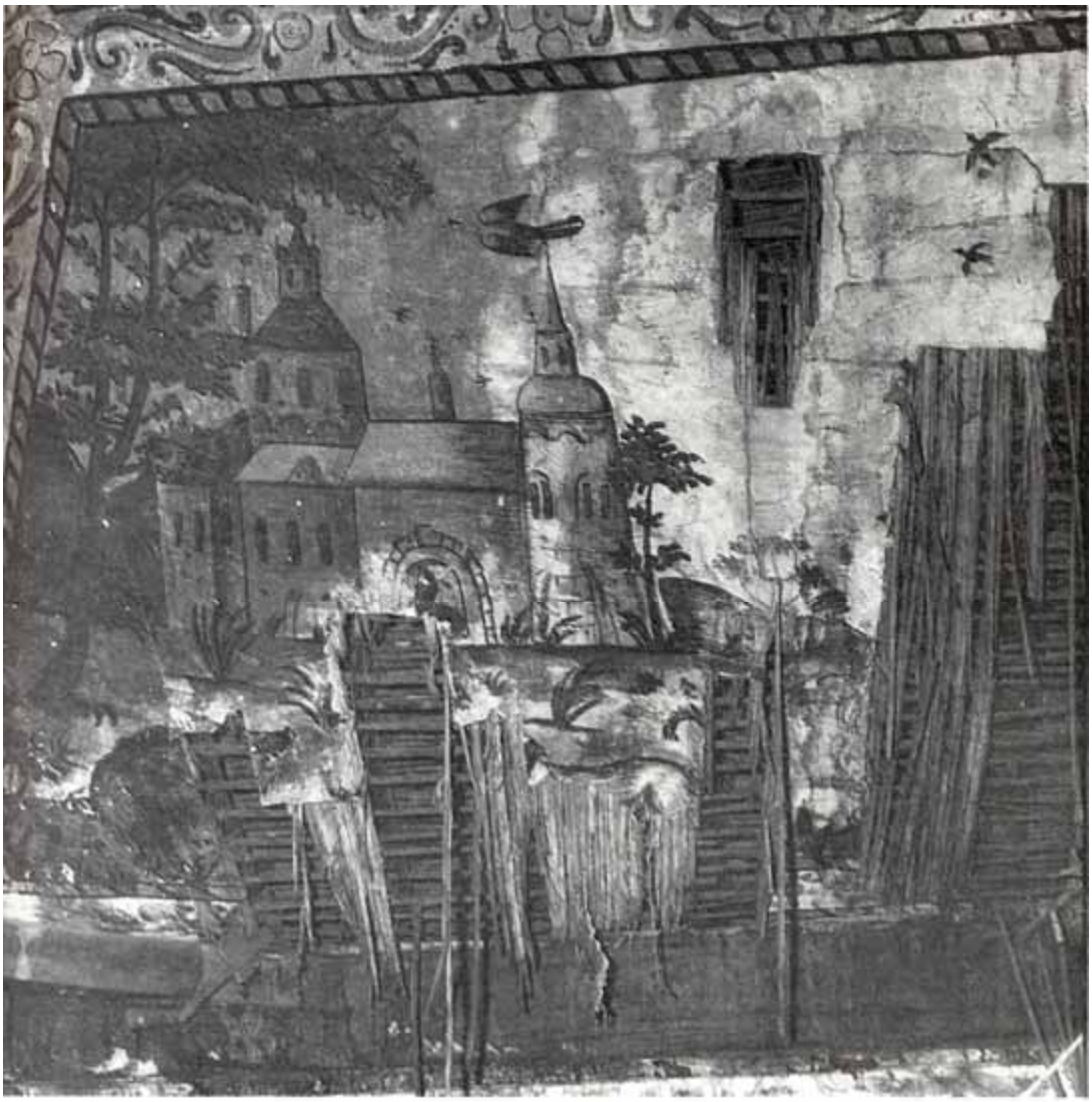

Fig. 1. Casa del Fundador. Sala pequeña. Estado en que se encontraron las pinturas al comienzo de los trabajos de restauración.

Fig. 2. Casa del Fundador. Sala pequeña. Vista del mismo ángulo al concluir los trabajos.

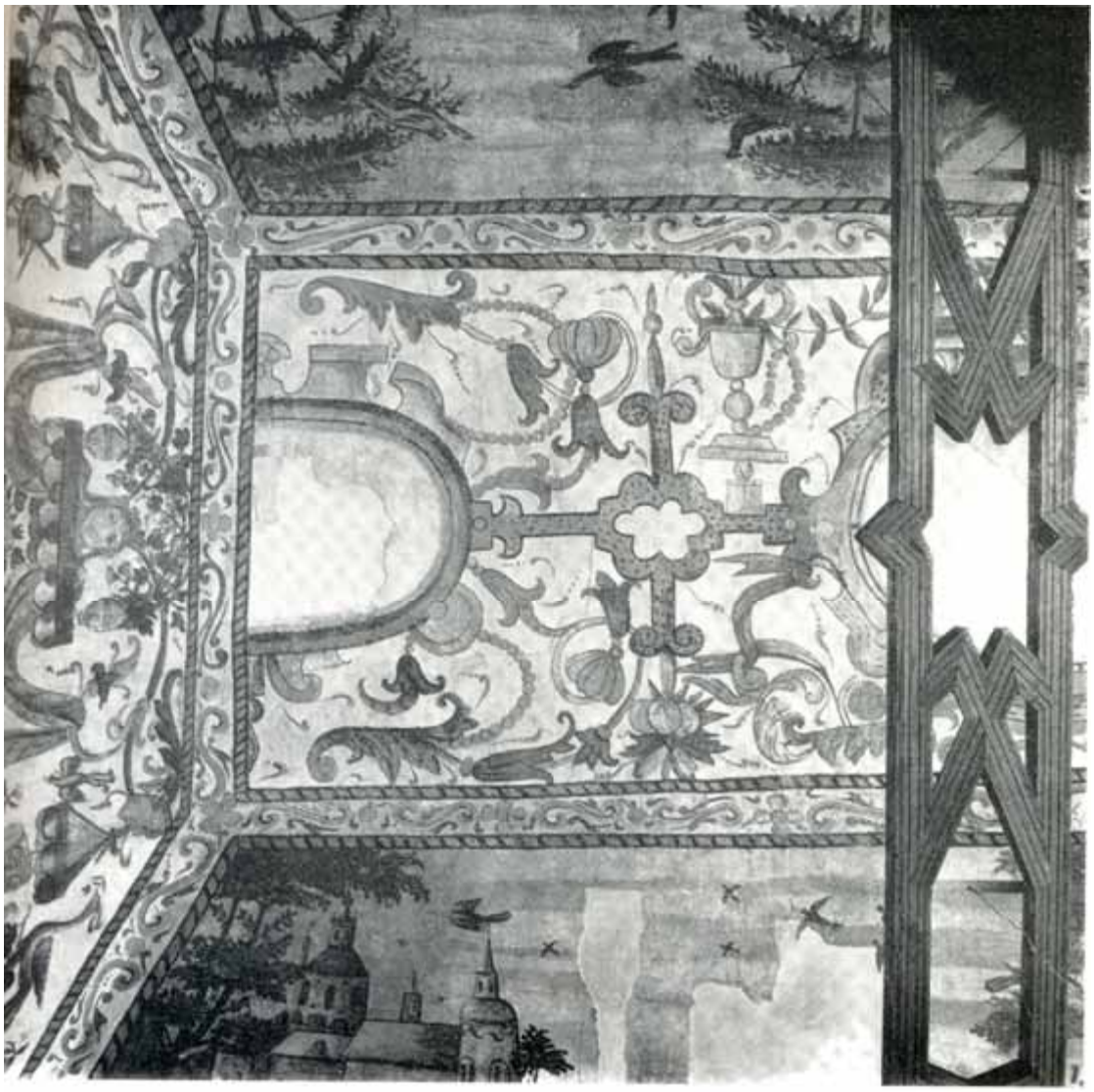

Fig. 3. Casa del Fundador. Sala pequeña. Cartela de uno de los extremos de la sala.

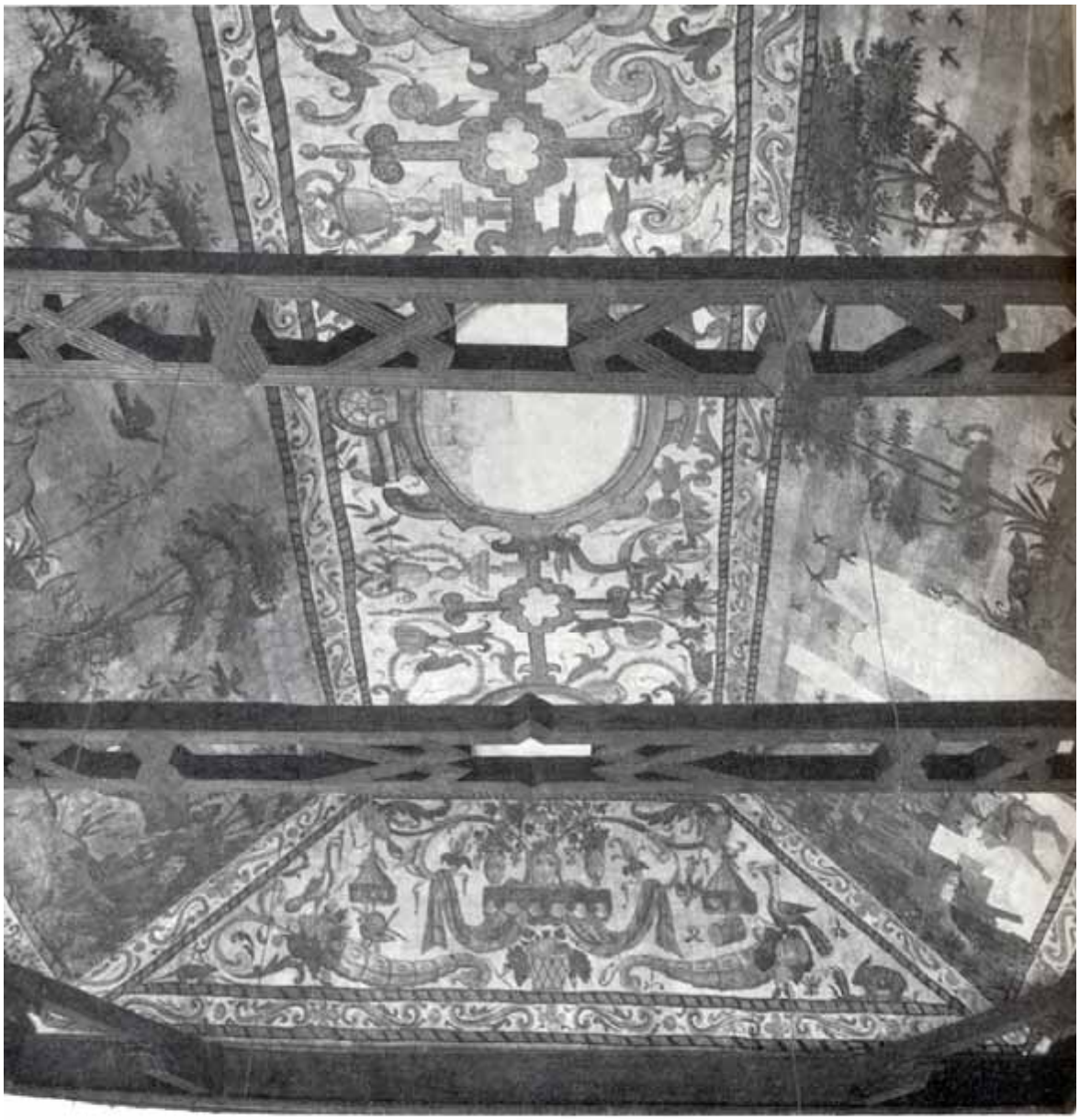

Fig. 4. Casa del Fundador. Sala pequeña. Vista de la máscara del extremo de la sala.

Las primeras medidas adoptadas sólo buscaron la estabilidad de la casa; su limpieza para saber a que atenerse, el atraque de algunos muros, pisos y cubiertas, el cambio de muros caídos, la reestructuración general y sobre todo, la sacada de escombros a causa del sismo. La tarea más difícil consistió en el arreglo de la cubierta sin tocar para nada las pinturas. Era necesario cerrar la entrada de agua a las zonas pintadas.

La casa. Análisis histórico-arquitectónico

Según importantes investigaciones llevadas a cabo por el historiador tunjano, Ulises Rojas, la casa puede situarse como construida alrededor del año 1550. Parece lógica esta afirmación, tanto por el desarrollo histórico de la ciudad como por las características estilísticas que se advierten, ya sea considerando lo que recibimos, como por la parte que fuimos descubriendo poco a poco.

La conformación de la casa, su volumen arquitectónico para ser más exactos, se asemeja a una *Ele* cuyo palo largo (el vertical) da la espalda a la dirección predominante de los vientos, aquellos que vienen desde el S.E., o sea de Runta. Es esta una demostración palpable del gran conocimiento arquitectónico del alarife que construyera la casa, al adaptar su planteamiento a condiciones climáticas imperantes.

Sus espacios, por lo demás, ostentan un evidente sello hispánico, sin detalle alguno que permita suponer la aparición de la huella local, más común años después. Es por tanto, un modelo castellano, vale decir, producto de importación, trasplantado a la meseta de Tunja, a miles de kilómetros de su lugar de origen. Indica, además, el deseo de su primitivo propietario, de continuar un *modus vivendi* que le agradaba y al cual estaba acostumbrado. Este hecho tiene mucho valor desde un punto de vista histórico-sociológico.

El acceso se logra (en la austera y castellana fachada) a través de una portada situada casi al centro. Dicha portada conjuga mezclas de los primeros intentos para llegar a una expresión plateresca, con las inevitables tensiones verticales del gótico, en donde se alargan los fustes de las pilastras como si fuesen baquetones. Al entrar al zaguán y advertir (como remate visual) una de las columnas del patio, se siente de inmediato la necesidad de ejecutar un quiebre en busca de la escalera. He aquí la cabal aplicación de una auténtica modalidad de la arquitectura hispana: *la directriz acodada*[5]. La escalera, por su parte, hace gala de un espacio autónomo, ya que se inicia el recorrido a través de un arco de medio punto. Consiste en dos tramos y un rellano, el cual obliga a un nuevo cambio de dirección. No está por demás recordar que la austeridad a la que me refería arriba, se logró una vez eliminados el horrendo balcón y los gabinetes, adición que, a las claras, pertenecía al siglo pasado.

Las columnas del primer piso son de orden toscano pero de gran finura en su talla, característica ésta que no es fácil encontrar en los ejemplares similares que posteriormente aparecen a lo largo del territorio neo-granadino. Las del segundo piso, más cortadas y estriadas, ostentan en su tercio inferior los resaltes de las estrías. Este tipo de columna fue muy común en la primera etapa del renacimiento hispano. Recuerdo un ejemplo parecido, las del Palacio de Miranda, en Burgos (1545), especialmente en lo que respecta a los dos tercios superiores. Además, estas columnas son iguales a las del segundo piso (galería) de la Casa de la Atarazana, vecina a la catedral y a nuestra Casa del Fundador. No sé cuál de las dos se construyó primero, pero, en realidad, debió existir muy poca diferencia entre una y otra. Además, y esto no pasa de ser una hipótesis de trabajo, juzgo que dicha similitud y algunas otras realmente interesantes, permiten suponer que una misma mano hubiera diseñado o mejor, trazado, las dos casas.

A medida que fuimos raspando y demoliendo los inútiles agregados que le impuso el mal gusto reinante, tanto en el siglo pasado como en éste, aparecieron poco a poco, bellísimos elementos arquitectónicos. Valga el caso, el alfiz y el arco

---

[5] FERNANDO CHUECA GOITIA, *Invariantes Castizos de la Arquitectura Española*, Madrid, Editorial Dossat, 1947.

que coronaban la puerta de acceso al salón principal y que, a causa de un cambio en la techumbre de la galería alta, se taparon en forma inmisericorde. Sobre el arco apareció, también, una muy antigua pintura de la Virgen de Chiquinquirá.

Al eliminar un antiestético balcón que ahogaba el rellano de la escalera y que a ninguna parte llevaba, las obras de ajuste sobre la pared oriental, permitieron vislumbrar la existencia de un nicho con remate en cuarto de esfera, el cual se logró salvar. Asimismo, la cuidadosa raspada de pañetes, papeles y varias capas de pintura, nos presentaron de golpe, trozos de hermosas cenefas, las cuales si no son contemporáneas del primer dueño de casa sí pertenecen a los finales del siglo XVIII.

Ahora bien, la nueva función a la cual se va a destinar la casa, será de carácter eminentemente cultural, sin perder por ello ni un ápice de su carácter histórico-artístico. La Academia Boyacense de Historia tendrá allí su sede. Desde ese lugar podrá ejercer una acción difusora de cultura, hará conocer nuestros valores y el necesario respeto a la tradición. Además de la biblioteca de la Corporación, otras colecciones bibliográficas que andan un tanto sueltas se le juntarán para conformar así, un bloque de consideración. Igualmente se instalará allí, con todas las comodidades del caso, el archivo de la ciudad de Tunja que tan celosamente guarda la Academia de Historia. El archivo del Cabildo, al cual se le unirán los fondos notariales de la colonia y parte de la República, es sin duda alguna, uno de los más completos y valiosos con que cuenta el país. Es, además, fuente de riquísimos datos para el cabal conocimiento de nuestra historia. Ningún otro lugar mejor que éste para conservarlo.

Las pinturas de las techumbres

Tunja es una ciudad única. Lo es en el ámbito del arte hispanoamericano, en razón de la curiosa característica de sus pinturas sobre techumbres, las cuales prácticamente no existen en otros lugares, por lo menos en la cuantía, calidad y

temática que son comunes ejemplares hasta ahora descubiertos en esta importante ciudad colombiana. Martín Soria, el notable crítico norteamericano fallecido hace unos pocos años, al hablar del tema dijo: *el conjunto de Tunja es importantísimo y único en las Américas, a pesar de que pinturas al temple abundan en las paredes de iglesias y conventos mejicanos del siglo XVI. No se ha descubierto allí ninguna representación de animales salvajes, o de temas mitológicos, rarísimos en la misma España*[6].

Desde el año 1950, cuando el maestro Luis Alberto Acuña andaba preocupado por el rescate de la Casa llamada del Pino, otrora residencia del escribano don Juan de Vargas, son ya tres los ejemplares tunjanos en los cuales se han descubierto pinturas en las techumbres. Me refiero a la Casa del Escribano, la cual al fin logró salvar Acuña, la Casa de Juan de Castellanos ya plenamente identificada por Ulises Rojas como tal, y la Casa del Fundador. Más aún, el maestro de la obra, al ocuparse de algunos problemas en la línea del lindero sur, o sea con la Casa de la Atarazana, vislumbró, por encima de los cielorrasos planos, techumbres pintadas. A juzgar por sus explicaciones, corresponden al mismo enfoque y pautas de las pinturas ya conocidas. Algo que fuera familiar en Tunja y nada más.

En lo que respecta al análisis de este tipo de pintura se ha avanzado bastante; Martín Soria al referirse a las del Escribano, las situó a fines del siglo XVI o, por lo menos, anteriores a la muerte del Cura Beneficiado ocurrido en 1607, ya que le adjudicó a Castellanos la planeación del programa decorativo[7]. Sebastián, por su parte, se pregunta y con razón, por qué Castellanos, dotado de tan asombrosa memoria, no hubiera mencionado el hecho de las pinturas. Se refirió a la Casa del Escribano pero nada más. Cree el distinguido crítico español que la idea bien pudo ocurrírsele años más tarde, al hijo ilegítimo del escribano, el canónigo don Fernando de Castro y Vargas, cuya biblioteca y su inventario acaban de ser dados a

---

[6] MARTÍN SORIA, *La pintura del siglo XVI en Sud América*, Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1956. El autor señala, en nota al final del libro, que terminado el manuscrito del mismo en 1951, no pudo aprovechar un excelente trabajo de don DIEGO ANGULO IÑIGUEZ, titulado, *La Mitología y el Arte Español del Renacimiento*, Madrid, 1952.

[7] MARTÍN SORIA, ob. cit., p. 33 y 42. El notable americanista alemán profesor Erwin Walter Palm, de la Universidad de Heidelberg, se refirió también al conjunto decorativo de la Casa del Escribano. Su interpretación, con base al rinoceronte, los elefantes y Júpiter, la denominó: *la apoteósis de Hércules. Véase: Dürer´s Ganda and a XVI Century Apotheosis of Hercules at Tunja, en Gazette des Beaux Arts*, noviembre 1956.

conocer por el historiador Guillermo Hernández de Alba. La cultura del canónigo, especialmente la cultura humanística, parece haber sido de altos quilates. Por lo demás, allí figuran los libros de los cuales aparecen los grabados que sirvieron para componer esas pinturas[8].

Las pinturas de la Casa del Fundador, tal como lo anoté al principio, fueron conocidas y fotografiadas por Santiago Sebastián, en condiciones sí, de gran incomodidad. Ello le acarreó, también, la dificultad de apreciar el conjunto en una sola visual, tal como hoy ocurre. Debido a estas circunstancias, Sebastián cometió un involuntario error. Al hablar de las jaldetas mayores de la sala grande, le adjudica cuatro figuras en el lado de la plaza y cinco al otro, cuando, en realidad, a través de los ocho arcos que en las jaldetas aparecen, se observa una figura o un conjunto en cada uno de los arcos allí pintados. En cambio, los comentarios sobre las pinturas de la sala pequeña están acordes con la realidad que apareció, una vez que se eliminaron los cielorrasos. En las jaldetas pequeñas aparecen mascarones y elementos clasificables como plateresco. En las jaldetas grandes se hacen visibles, escenas de cacería con iglesia, castillo y vegetación, además de los animales que no faltan.

Santiago Sebastián afirma que *las pinturas no son del siglo XVI, sino posteriores, quizá de mediados del siglo siguiente*[9]. Los escudos, por su parte, fueron analizados desde un punto de vista heráldico y genealógico por el historiador Ulises Rojas, quien aseguró a Sebastián que uno de ellos por lo menos, pertenece a los nietos del Fundador. Posteriormente, el citado historiador descifró el misterio y llegó a la conclusión que el otro escudo hace referencia a doña Mencia de Figueroa, esposa del Fundador y vuelta a casar con Juan Núñez de la Cerda. Ello nos lleva a situar

[8] SANTIAGO SEBASTIÁN, *¿Intervino don Juan de Castellanos en la decoración de la Casa del Escribano de Tunja?*, en Thesaurus, t. XX, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1965; también el capítulo VIII, *El ámbito decorativo de la Arquitectura neogranadina*, volumen XX, t. 4, de la Historia Extensa de Colombia, *Las Artes en Colombia, La Arquitectura Colonial*, escrito en colaboración con Carlos Arbeláez Camacho, Bogotá, 1967.
[9] SANTIAGO SEBASTIÁN, *Los frescos de la Casa del Fundador de Tunja* (Colombia), p. 116.

estos ejemplares heráldicos en una fecha posterior a la muerte de don Gonzalo Suárez Rendón, o sea, después de 1583[10].

Tratar de encontrar la fuente que originó las pinturas de la sala grande, a causa del enorme destrozo que ha sufrido, parece cosa imposible o por lo menos muy difícil. Sobre la otra sala, y en cuanto a las jaldetas pequeñas se refiere, Sebastián anota que *este tipo de grutescos hace suponer que la fuente inspiradora pudiera ser la obra grabada de Mateo Merián, el Viejo (1616).* En relación a las jaldetas grandes, aunque la composición varía notablemente, Sebastián atribuye la influencia primaria al mismo Merián y concretamente a su grabado *orfeo*, de idéntica fecha[11].

Dios mediante, como la Casa ha sido adquirida por el Gobierno se harían cargo de restaurar las pinturas los técnicos del Instituto Central de Restauraciones y Conservación de Obras y Objetos de Arte, Arqueología y Etnología, más conocido como el Instituto de Restauraciones del Casón del Buen Retiro, entidad estatal, creada desde el año de 1961 y en funciones un año después. En ella trabajan personas cuya experiencia remonta a muchos años y que para el caso nuestro, dan absoluta garantía de seriedad, honestidad, conocimiento del tema y eficiencia. Entre nosotros no existe experiencia en tan delicada tarea como ésta que nos aprestamos a atacar, especialmente por lo que hace al lamentable estado en que se encuentran estas pinturas. Cuando Luis Alberto Acuña acometió su heroica labor, contra todos los obstáculos que suyo domeñar, las pinturas de la Casa del Escribano estaban en un estado ideal si se las compara con las del Fundador. Nuestra responsabilidad como arquitectos encargados del rescate de un bien cultural que a todos pertenece, nos obliga a actuar con prudencia, evitando la improvisación en bien precisamente de la cultura nacional.

CARLOS ARBELÁEZ CAMACHO

---

[10] CARLOS ARBELÁEZ CAMACHO - SANTIAGO SEBASTIÁN LÓPEZ, *Las Artes en Colombia, La Arquitectura Colonial*, vol. XX, t. 4, Historia Extensa de Colombia, Bogotá, 1967.

[11] SANTIAGO SEBASTIÁN, *La ornamentación en la Nueva Granada*, Tunja, Ediciones de la Casa de la Cultura, 1966, p. 95 y 96.

LA RESTAURACIÓN DE LAS PINTURAS DE LA CASA DEL FUNDADOR, EN TUNJA

EL arquitecto Carlos Arbeláez Camacho, no se hubiera contentado con su artículo titulado *La casa del fundador en Tunja y su restauración*, sin comentar todo el proceso que, durante su enfermedad y después de su muerte, se llevara a cabo con las pinturas de la casa en que él había trabajado con tanto esmero. Y aunque su modestia se opusiera, tampoco habría podido omitirse decir que se acababa de abrir un nuevo panorama en beneficio de los bienes culturales, gracias a él.

Como homenaje a su memoria considero de interés completar las notas sobre la forma en que se cumplieron los trabajos que iniciara el arquitecto Arbeláez y la importancia que estos han tenido, porque a raíz de ellos se han dado pasos de gran interés para el futuro de la conservación en Colombia.

En efecto, en forma simultánea, se adelantaba la restauración de unos cuadros del pintor Gregorio Vásquez por iniciativa de Mario Laserna, quien contrató los servicios de un pintor y restaurador polaco, residente en Colombia. Este alcanzó a montar un taller y cuando había ejecutado parte de la obra, le sorprendió la muerte dejando gran inquietud en el grupo de asistentes y jóvenes que esperaban adelantar carrera con sus enseñanzas y la práctica que allí pudieran adquirir.

Se pensó más tarde organizar una sociedad con los técnicos españoles que intervinieron en la Casa del Fundador y los estudiantes egresados de centros e institutos extranjeros, pero inconvenientes de índole económica e incompatibilidad de los asociados, acabó con ella antes de iniciar sus labores.

El Instituto Colombiano de Cultura, por su parte, tomó la iniciativa y envió personal al exterior con intención de afrontar la situación actual del país en materia de conservación del patrimonio. Mientras tanto adelantó contratos con los

Institutos de Investigaciones de las diferentes universidades para el Inventario Monumental y Artístico.

La Universidad Javeriana dicta cursos de apreciación e iniciación a la conservación, los cuales, si no forman técnicos aún, por lo menos contribuyen a la creación de conciencia sobre el tema. Sin embargo, muy largo es todavía el trecho a recorrer; las técnicas y procedimientos empleados por nuestros abuelos, no se han desechado aún y sigue siendo la etapa que debemos superar.

En el campo de la pintura mural, día tras día encontramos nuevos ejemplos que requieren intervención inmediata y conocimientos que sólo la técnica moderna es capaz de proporcionar, so pena de desaparecer si no se defienden de malas restauraciones que, por desconocimiento o intereses creados, se disponen. Ejemplos de pinturas como la de las casas de Juan de Vargas, de Gonzalo Suárez y de Juan de Castellanos, ya se han descubierto en otras viviendas cerca de Chiquinquirá y en algunos conventos. Pintura documental existe aún en la Batería de San José de Bocachica, en Cartagena, y casos de pintura prehispánica se dan a diario, necesitando todas tratamientos especiales. El sistema empleado en la Casa del Fundador, es apenas uno de los múltiples recursos del restaurador para atender los problemas que se presentan y que deben resolverse con los medios oportunos.

El 17 de junio de 1968, la Dirección General de Bellas Artes remitió al Instituto Central de Conservación y Restauración de Obras de Arte, Arqueología y Etnología, de España, la memoria realizada por el arquitecto Carlos Arbeláez Camacho, en la cual exponía el problema de las pinturas de la Casa del Fundador en la ciudad de Tunja y solicitaba la colaboración de un restaurador, quien debía trasladarse de inmediato a la localidad.

Adjunto al informe se enviaban planos de la Casa levantados por el arquitecto, relación documental e histórica y muestras representativas de la pintura, que sirvieron de pauta al director del “Casón del Buen Retiro”, Gratiniano Nieto Gallo, para contestar que la tarea no era para un sólo restaurador, sino que requería la intervención de un equipo calificado y que era indispensable adelantar análisis

cuidadosos del soporte, el enlucido y la capa pictórica, antes de enunciar un diagnóstico.

Encargado para adelantar conversaciones el químico restaurador, José María Cabrera, se trasladó en varias oportunidades a Colombia, precisamente cuando dictaba un ciclo de conferencias en el Centro Latinoamericano para la Conservación y Restauración de Obras de Arte en la ciudad de México, donde tuvimos oportunidad de examinar las muestras y hasta se estudió la posibilidad de la intervención de este Centro, si por alguna razón no se adelantaba el contrato con España.

Del examen se dedujo que el soporte lo constituía una empalizada con cañas colocadas en sentido vertical, entramadas con otras en menor número y en dirección horizontal, unidas con cuerda de fibra vegetal que llamamos cuan (agave). Tanto la capa pictórica como el enlucido presentaban alteraciones producidas por insectos, como degradación del material celulósico por efectos del clima húmedo. El aplanado o mortero sobre el cual va la pintura, es carbonato de calcio sin arena y contiene otro desgrasante, lo que prueba su aplicación como cal. La pintura había sido realizada con una técnica simple y rápida, a base de monocapas de color al "fresco seco", encontrándose en algunos sectores rastros de cola, como si se tratara de un temple. De los pigmentos se dedujo que el negro era negro de humo, que el rojo era ocre con un colorante orgánico; lo mismo el amarillo y el verde, un colorante orgánico mezclado con azurita. La dualidad de pigmentos orgánicos e inorgánicos, así como la existencia de dos posibles técnicas, sugirió o una característica del artista, o una intervención posterior[1].

El 8 de julio, la Dirección del Instituto ofrecía a la Dirección de Bellas Artes y a la Cooperación Técnica Internacional, la posibilidad de que un equipo de este Centro acometiese el trabajo, para lo cual el secretario técnico y el jefe de laboratorio debían trasladarse a Tunja. La situación era apremiante dada la

[1] ARTURO DÍAZ MARTOS y JOSÉ MARÍA CABRERA GARRIDO, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, Instituto Central de Restauración. Madrid. *Informe sobre el proyecto de restauración de las pinturas murales de la casa del Fundador de Tunja, Capitán Don Gonzalo Suárez Rendón. Octubre 3/68*.

fragilidad del soporte de cañabrava debido a la humedad, que había causado manchas en la superficie pintada.

Luego de múltiples diligencias oficiales, cartas entre el gobernador, el embajador de España, el arquitecto Arbeláez, los técnicos, los agentes comerciales y la conformidad de una "Junta para la adquisición y restauración de la Casa del Fundador en Tunja", se firmó el contrato el 11 de febrero de 1969, sobre un presupuesto de dólares 126.50 el m2, y con plazo para la entrega de los trabajos no mayor del 15 de julio del mismo año.

En cumplimiento de dicho contrato viajaron a Tunja, Roberto Arce y Francisco Arquillo, quienes bajo la supervisión de José María Cabrera, iniciaron la tarea venciendo infinidad de dificultades para obtener los materiales que la obra requería. Fue necesario ensayar resinas existentes en el país e importar cartones y otros materiales, cuando se comprobó que los nacionales no se podían utilizar.

La paciencia, dedicación e interés que demostraron estos técnicos, hizo posible la culminación de la obra que fue inaugurada el día de la celebración del Sesquicentenario de la Batalla de Boyacá. La Junta antes mencionada guardó el informe presentado, sin que hasta la fecha se lo haya divulgado así como las fotografías que se tomaron durante el proceso de restauración.

Por los estudios que tuve oportunidad de adelantar en México y la información recibida de los mismos técnicos en las visitas que efectué al lugar, puedo describir a continuación la técnica, que es la misma empleada actualmente en el mundo para estos casos.

Cambio del soporte y reintegración de la capa pictórica

Por los análisis de laboratorio, pruebas de solubilidad, estratigrafía y reacciones, se determinó que la técnica probable era un fresco seco con algunos rastros de cola; por lo tanto para el velado no era conveniente emplear un adhesivo

soluble en agua, pues podría causar daño a la pintura. Se optó por una solución de una resina acrílica en solvente orgánico. Para el caso el Paraloid B-72 disuelto en acetona al baño de María era la solución más aconsejable.

Fijada así la pintura, se pegó con “coleta” una primera tela de trama abierta y de fibra delgada. Después de un tiempo de secado no inferior a 24 horas, se aplicó de igual manera una segunda capa de tela, de trama más densa.

Para recibir los sectores de pintura que se debían desprender e integrar los trozos de enlucido con pintura a punto de desprenderse, se preparó de antemano un encofrado de madera, capaz de resistir el peso del sector. Esta “cama” se aplicó directamente sobre la capa de pintura colocando en medio y como elemento amortiguador, una de poliestireno expandido (icopor).

El excedente de tela de la segunda capa del velado sirvió para adherirlo a la formaleta de madera.

Con gran cuidado se cortaron las fibras de *cuan* que retenían el soporte y el enlucido a las vigas de madera de la cubierta, quedando el soporte apoyado directamente sobre la formaleta. Cada uno de los sectores así desprendidos se trasladó a las mesas de trabajo a fin de iniciar el procedimiento de colocación del nuevo soporte.

Mediante esmeriles eléctricos se emparejó por su parte posterior el enlucido, eliminando el excedente del primer aplanado y las fibras de *cuan* adheridas. Con lija se dejó tersa la superficie, la cual se fijó con caseinato de calcio. Los faltantes se resanaron con una pasta de cal, mortero tamizado y caseína. Se lograron moldes para los pedazos faltantes, los cuales debían quedar en un nivel inferior; se vaciaron en yeso, cuidando de aplicar parafina para evitar su adherencia; con caseinato de calcio se colocó sobre los faltantes una primera capa de tela de trama abierta, pero esta vez se agregó movilith al 10 % sobre el volumen total del caseinato, a fin de hacerlo más adherente.

La segunda capa de tela se aplicó con caseinato de calcio y se dejó secar durante 24 horas. Sobre ésta, una capa de poliestireno del espesor de los diferentes

niveles de los faltantes y del propio mural, se adhirió con movilith DS5, rellenando los espacios faltantes con pasta de mortero y cal.

Sobre una capa de fibra de vidrio se extendió la resina epoxi "araldite 6.010 con endurecedor HY 953 (CIBA)" y sobre ésta se colocó una de cartón "*honeycomb* (panal de abejas)". Con la misma resina y sobre el cartón se colocó, después del fraguado, una segunda capa de fibra de vidrio adherida nuevamente con la resina. Luego se destruyeron los moldes de yeso y se perfeccionaron los extremos del sector con pasta de resane, dejando una textura al mural con cal, arena, caseína y polvo de mortero.

Se dio vuelta al sector del mural y se procedió al develado, empleando el disolvente del paraloid, que es la acetona. Retiradas las telas se integraron las pinturas faltantes, para lo cual se acudió a los documentos y fotografías existentes, dejando los retoques en un plano inferior al de las pinturas reales. En cada sector se dejaron embebidos ganchos que permitieron luego, por medio de guías, colocarlos, y armar el conjunto sobre la cubierta, que de antemano había sido reparada y aseguraba mejores condiciones a las pinturas.

El soporte así confeccionado quedó con las siguientes ventajas: impermeable, incombustible, liviano y muy resistente. Cuando, por algún motivo, se considere del caso retirar nuevamente las pinturas, simplemente se procederá a descolgarlas, separándolas de las guías[2].

Mediante procedimiento similar se han logrado conservar pinturas murales de gran interés en el mundo, separándolas de soportes inconvenientes, y trasladándolas o procurándoles mejores condiciones para que permanezcan en el mismo lugar.

---

[2] Ver a este respecto, P. MORA y P. PHILIPPOT, *Le traitement des peintures Murales*, texto policopiado I.C.O.M. Bruxelles 1967. J. H. PLENDERLEITH, *La conservación de Antigüedades y Obras de Arte*, traducción española de la edición inglesa I.C.C.R. Madrid 1968. Unesco, *The Conservation of Cultural Property*, Museums and Monuments, XI, París 1968. A. PHILIPPOT ET P. PHILIPPOT, *La reintegration des lagunes*, Bull. Inst. Royal du Patrimoine Artistique. Bruxelles 1967. Centre International de Rome, *Synthetic Materials used in the Conservation of Cultural Property*, 256 Via Cavour. Roma 1956. SERGIO ARTURO MONTERO, *Apuntes sobre técnicas de conservación*, Centro Latinoamericano para la conservación y restauración de Obras de Arte. México 1968. C. BRANDI, Teoría del Restauro, compendio de conferencias dictadas por el autor en la Universidad de Roma. 1956.

Es una verdadera lástima que las pinturas de la casa de don Juan de Castellanos, restauradas al tiempo con las del Fundador, sólo se hubieran quedado en el plan de retoque, pues se empleó una técnica que dista mucho de garantizar su estabilidad.

GABRIEL URIBE CÉSPEDES

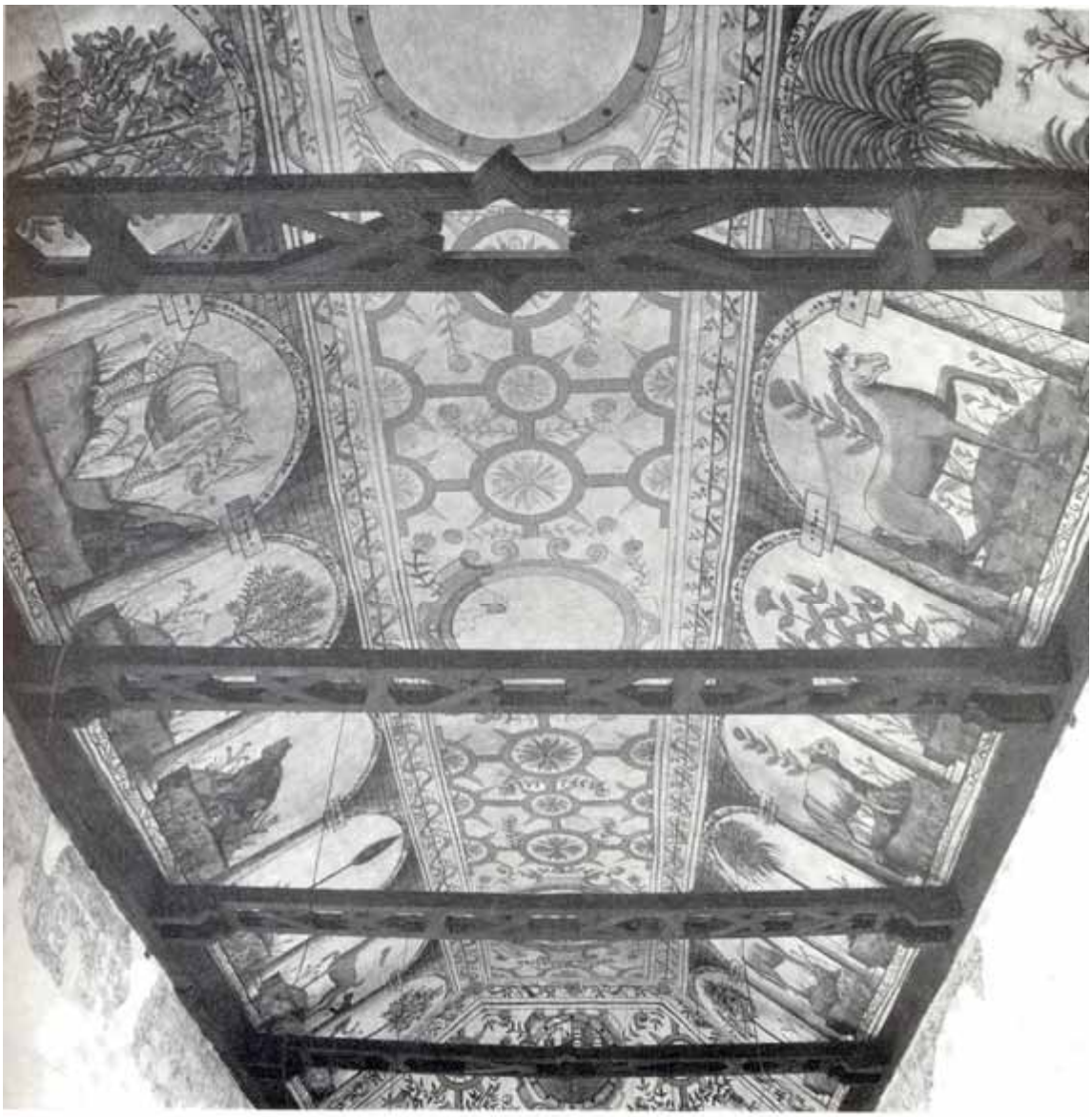

Fig. 1. Casa del Fundador. Sala grande.
Vista general.

Fig. 2. Casa del Fundador. Sala grande. Blasones.

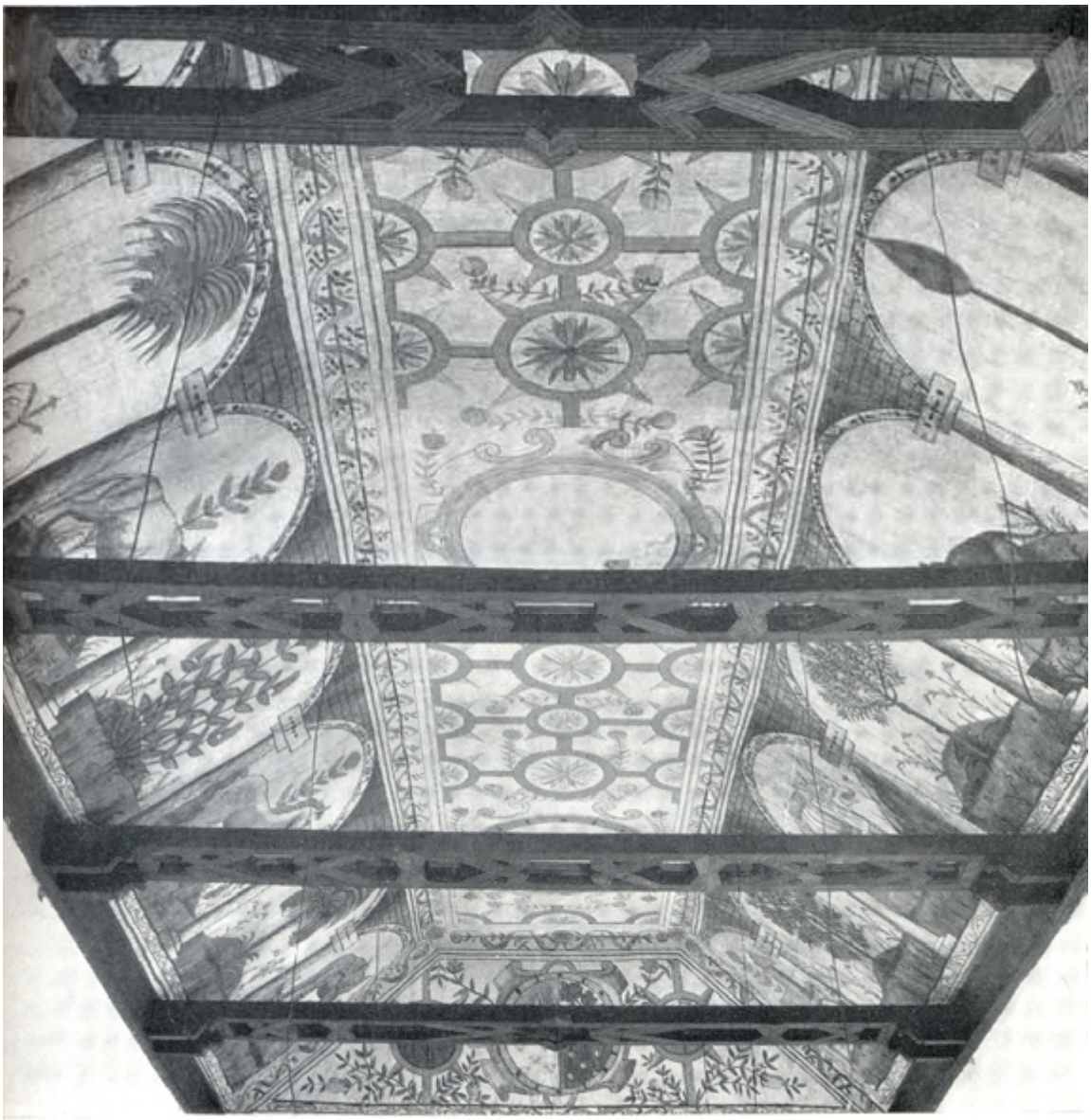

Fig. 3. Casa del Fundador. Sala grande.
Vista general, opuesta a figura 1.

Fig. 4. Casa del Fundador. Sala grande. Detalle.

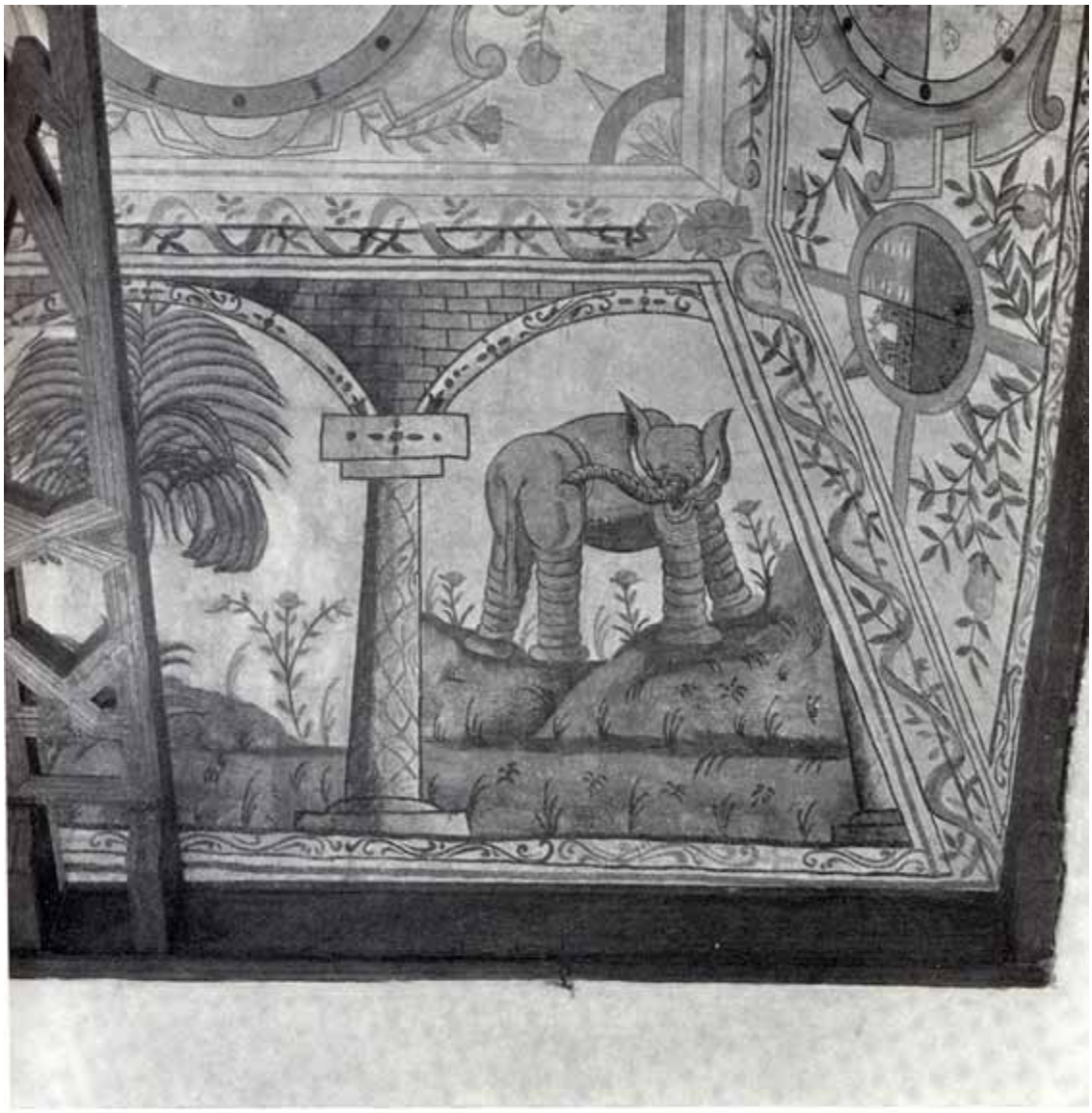

Fig. 5. Casa del Fundador. Sala grande.
Detalle lateral, elefante.

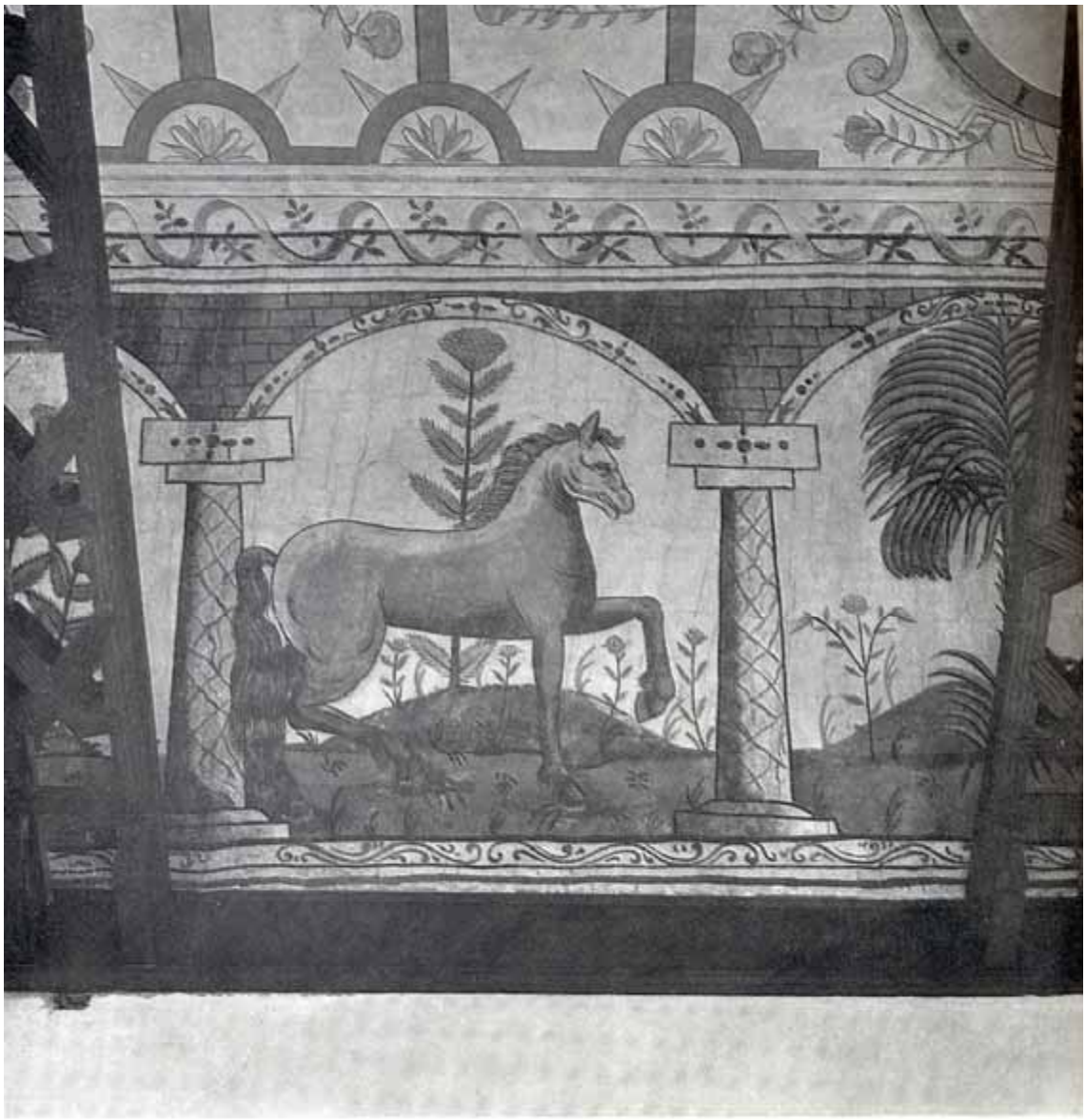

Fig. 6. Casa del Fundador. Sala grande. Detalle lateral, caballo.

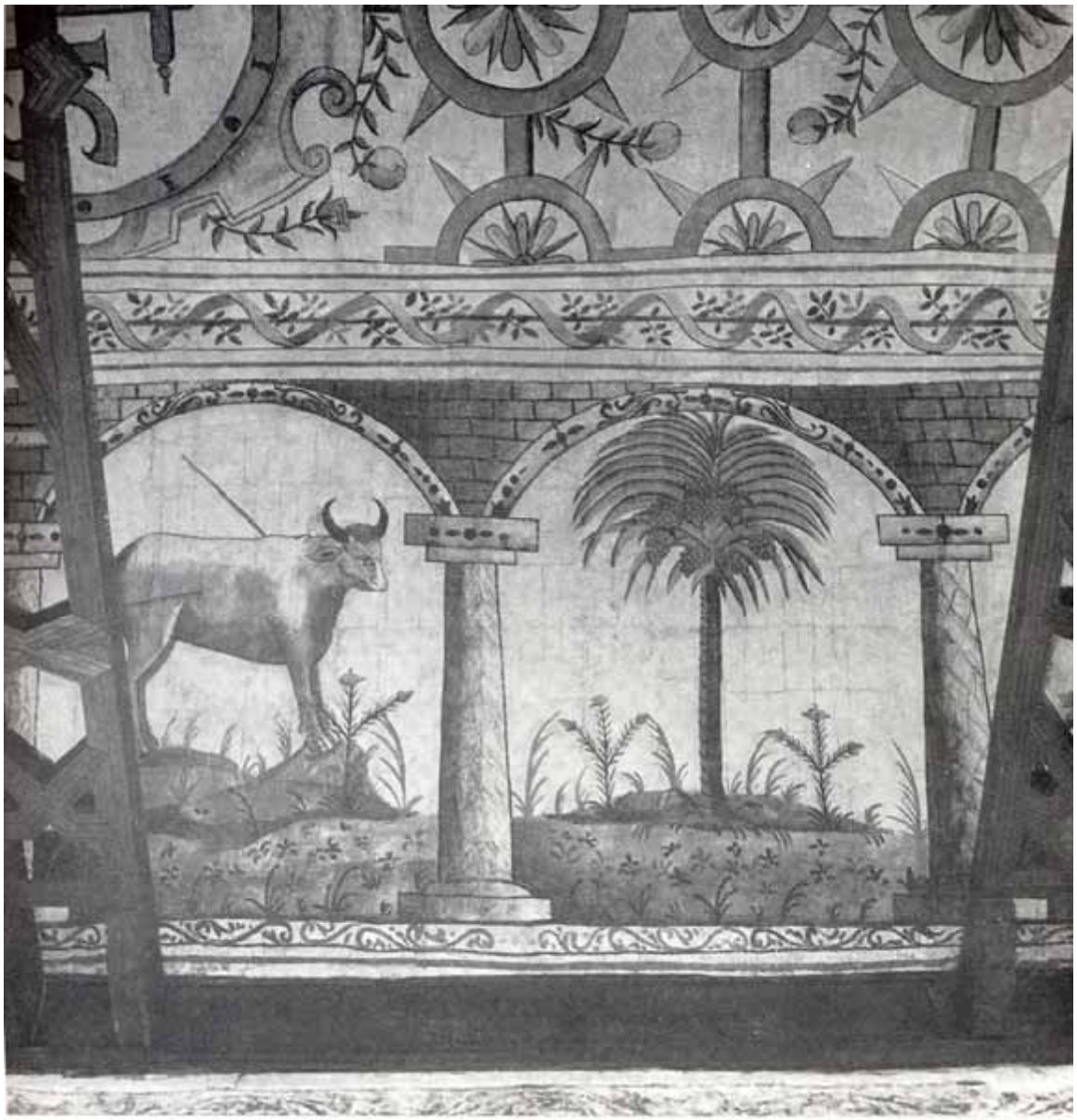

Fig. 7. Casa del Fundador. Sala grande.
Detalle lateral, toro.

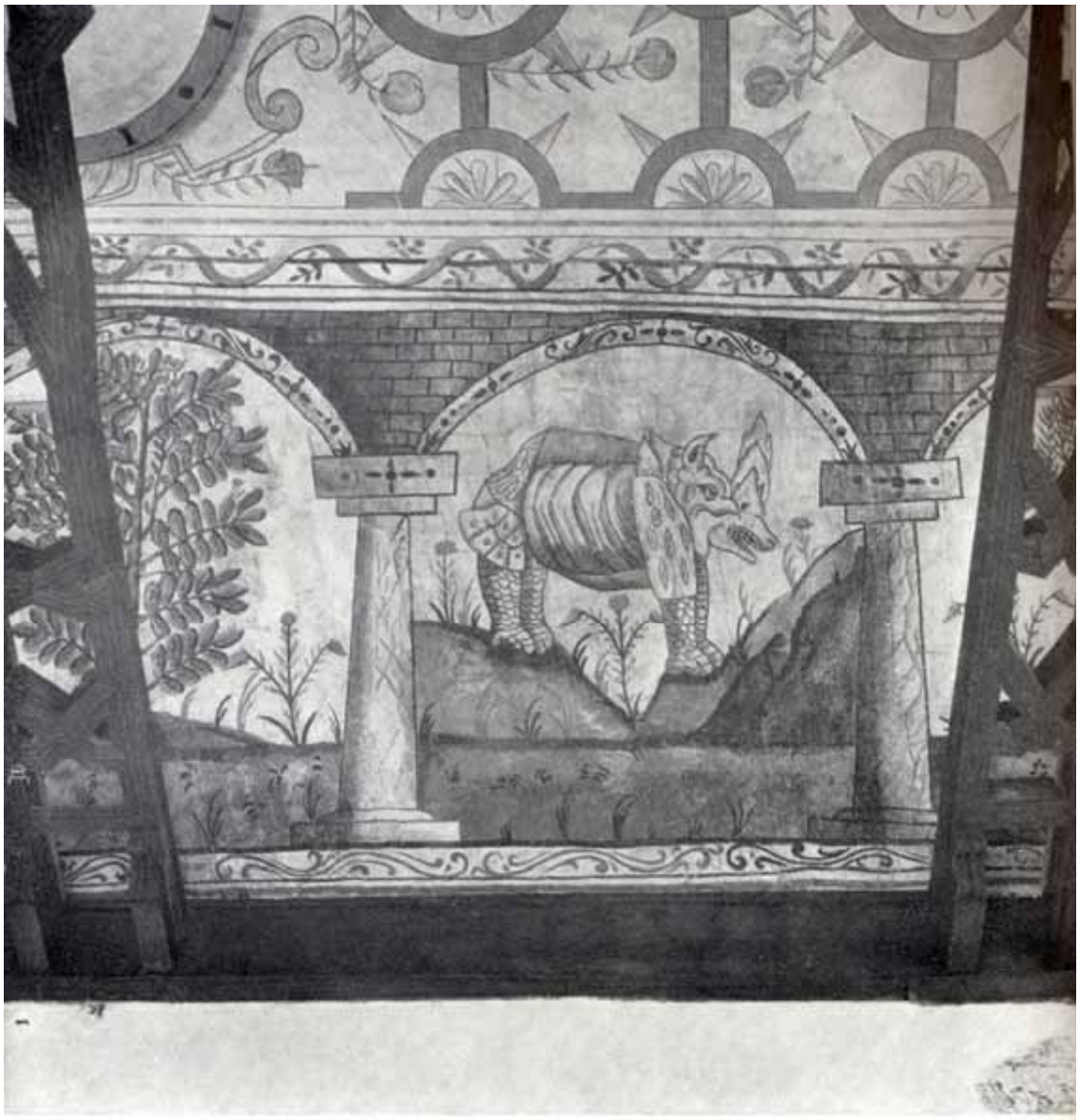

Fig. 8. Casa del Fundador. Sala grande.
Detalle lateral, rinoceronte.

ANGELINO MEDORO, ESCULTOR

LA figura de Angelino Medoro es una de las más apasionantes dentro de la pintura sudamericana del siglo XVI, aunque carece de la personalidad de Mateo Pérez de Alesio o de la perfección artística de Bernardo Bitti, ambos colegas y contemporáneos suyos en el quehacer pictórico del virreinato peruano[1]. Este grupo de maestros, representantes del manierismo romano del último tercio del siglo XVI, que han dejado numerosa obra en Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia, fueron artistas polifacéticos.

Hasta ahora sólo conocíamos de Medoro la actividad pictórica y de dibujante, y sólo se tenían noticias documentales de que había incursionado en el campo de la escultura. En efecto, por una noticia proveniente del convento franciscano de Cali nos enteramos que en el año 1609, los frailes Fray Francisco Gutiérrez y Fray Martín Sotomayor, al parecer únicos ocupantes por entonces de dicho monasterio, vendieron una imagen de la Virgen del Socorro existente en el convento[2]. La razón de la venta estriba en que existían en la citada casa religiosa dos imágenes de la misma advocación y, además, los frailes no tenían dinero para continuar la obra de la iglesia. La estatua era de bulto y según consta *obra del artista Angelino Medoro.*

Fue vendida en cien pesos al contador Palacios Alvarado. Por otra relación que data de 1672, nos enteramos que en este año se hizo averiguación sobre una milagrosa imagen existente en el Convento de la Merced de Cali. En dicho año varios vecinos hacen declaración de que la Virgen de los Remedios existente en el

---

[1] Para una bibliografía de Angelino Medoro *y* la pintura del siglo XVI en Sudamérica ver nuestros artículos JOSÉ DE MESA y TERESA GISBERT, *El pintor Angelino Medoro y su obra en Sudamérica,* en Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, n° 18, notas 13, 34, 37, 40, 41, Buenos Aires, 1965; *y Dos dibujos inéditos de Medoro en Madrid,* en Arte y Arqueología 1, notas 1 a 8. La Paz, 1969.

[2] SANTIAGO SEBASTIÁN, *Angelino Medoro policromo una imagen en Cali (Colombia).* Archivo Español de Arte, 142, p. 137, Madrid, 1963. GABRIEL GIRALDO JARAMILLO, *Notas y documentos sobre el arte en Colombia,* p. 27, Bogotá, 1955, reproduce una cita de G. ARBOLEDA, *Historia de Cali desde sus orígenes hasta la expiración del período colonial,* Cali, 1928, indica que se trata del convento agustino en vez del franciscano.

Monasterio de Mercedarios y que databa del siglo XVI, había sido tallada totalmente en piedra dura y que fue encontrada en la montaña del Raposo, lejos del mar. Allí era venerada por los indios de la región y fue llevada a comienzos del siglo XVII a Cali, a la iglesia mercedaria. Por tener la cara negra, de acuerdo a la deposición de los testigos, fue necesario encarnarla y a tal efecto se usó de los servicios artísticos de *un pintor llamado fulano Medoro... romano*[3].

Ambas noticias nos hablan de la actividad de Medoro relacionada con la escultura: la primera haciendo una imagen de la Virgen del Socorro, la segunda encarnando otra de la Virgen de los Remedios. En el primer caso la imagen ha desaparecido y sólo tenemos una noticia. En el segundo la imagen ha sido identificada por el acucioso investigador del arte colombiano, Santiago Sebastián. Se trata de una obra cuya altura es de un metro aproximadamente y está realizada en piedra arenisca. Conserva su estofado en buen estado y según Sebastián *Las encarnaciones son muy finas; los motivos florales son unos de los primeros hitos de este tipo de ornamentación, que perdura hasta el siglo XIX en la artesanía*[4]. En cuanto al estilo de la obra el investigador español la adscribe al círculo de Juan Bautista Vázquez, comparándola con los relieves de las vírgenes mártires del Museo de Arte Colonial de Bogotá.

Procedente de Sucre ha pasado por La Paz, una imagen de Cristo Crucificado de 35 cms. de largo que lleva en la parte posterior del paño de pureza la firma, MEDORO F. *(fig. 1).*

Si no bastaran las referencias colombianas de la obra escultórica del pintor italiano, su sola firma en el Cristo Crucificado bastaría para avalar su labor como imaginero.

Medoro pinta varios cuadros con Cristo Crucificado, repitiendo el tipo creado por los manieristas del grupo florentino y romano, y cuyos más importantes ejemplos son el de Pontormo, fresco en el Tabernácolo di Boldrone, y el de Vasari

---

[3] SANTIAGO SEBASTIÁN, op. cit., p. 138. Da una circunstanciada relación del hallazgo y traslado de la imagen hasta Cali.
[4] *Ibídem*, p. 138.

en Santa María Novella. Este último conocido con el nombre de la Crucifixión según San Anselmo [5]. Este Cristo muerto con la cabeza inclinada sobre el hombro izquierdo, el tronco recto y la pierna izquierda adelantada sobre la derecha, con el paño de pureza muy ceñido al cuerpo casi y sin vuelo, hizo fortuna en el mundo hispano. En América los modelos más antiguos que conocemos son los de Medoro, el primero de los cuales aparece en Tunja *(fig. 2),* en la Sacristía del Convento de San Francisco [6]. Los dos ejemplos que conocemos en Lima marcan en forma más clara el tipo creado por Medoro. Ambos se encuentran en el convento de Descalzos[7]. El Cristo con Santo Domingo y San Francisco penitentes, muestra un retrato de la Dolorosa al pie, rasgo iconográfico que aparecerá posteriormente en la pintura del mundo hispano ligado a las cruces de madera pintadas, que aparecen tanto en España como en América *(fig. 3).* La obra limeña pertenece a la primera etapa de Medoro en esta ciudad o sea entre 1600 y 1606[8]. El Cristo que comentamos tiene todas las características reseñadas más arriba y muestra el mejor logro del artista romano en el género. En el mismo convento se halla una variante de la obra en que están ausentes los santos fundadores. Mucha distancia hay entre los Cristos de Tunja y Lima, pero mayor es la que existe con el Crucificado, de San Francisco de Potosí. Se trata de un Crucificado que emite la cuarta palabra en el Calvario *Heliae, Heliae...* que se halla claramente inscripta en el cuadro, como saliendo de boca del Redentor [9]. Si cotejamos estos cuadros, desde Tunja hasta Potosí, todos ellos con la misma temática, veremos como la pintura de Medoro desmejoró apreciablemente desde los comienzos de su estancia en América hasta su obra de Potosí, que debe datarse en los últimos años de su quehacer artístico, es decir, alrededor de 1618-1624. El Cristo, de Potosí, se rinde a las formas y maneras de devoción popular, dejando la impresión que Medoro fue ganado por la impronta americana, después de la muerte de sus colegas y paisanos,

---

[5] LUISA BECHERUCCI, *Manieristi Toscani*, p. 17, 1ám. 38. Bérgamo, 1944. BAROCCHI, *Paola Vasari, Pittore*, p. 141, láms. 90-91. Florencia, 1964.
[6] Reproducido en MESA-GISBERT, *El pintor Angelino Medoro*, fig. 7.
[7] Ibídem, figs. 12 y 13.
[8] Ibídem, pp. 33 y 42.
[9] Ibídem, pp. 35 y 42.

Bernardo Bitti y Pérez de Alesio. Su fracaso debió ser probablemente causa para su retorno a España, donde debe contentarse con desempeñar el oficio de pintor de imaginería[10].

En el campo de la escultura los modelos precedentes del Cristo de Medoro se hallan condensados en la magnífica obra que es el Cristo Crucificado de la Capilla de los Máncipe, en la Catedral de Tunja, y que es obra del maestro Juan Bautista Vázquez, labrado en 1583-84 por encargo de Gil Vázquez [11]. Esta obra como todas las de Vázquez sale del tronco del manierismo toledano derivado del influjo de Alonso Berruguete. Medoro, que llegó a la capital boyacense en 1587, debió sentirse hondamente impresionado por el Cristo de Vázquez, ya que lo repite en su pintura limeña, quince a veinte años después. En efecto, los Crucificados de Medoro del Convento de Descalzos de Lima, son transcripciones pictóricas de la escultura de Juan Bautista Vázquez en la Capilla de los Máncipe.

El mismo sentido estilístico tiene el Cristo tallado por Medoro, que proviene de Sucre *(figs. 4 y 5).* Haciendo una comparación con sus pinturas limeñas del tema se puede observar gran parecido, que bastaría para identificar la obra si no llevara la firma del manierista romano. La inclinación de la cabeza a la izquierda sobre el pecho *(fig. 4)*, el torso ancho, la pierna adelantada y la actitud general son las mismas que se ven en los lienzos limeños y que, a través de los modelos de su propio autor, reflejan el influjo del Cristo tunjano de Vázquez. Los valores artísticos de esta obra escultórica de Medoro son discretos. La talla no abunda en detalles anatómicos. Así, por ejemplo, la espalda apenas tiene relieve y destaca más bien el tronco como valor plástico. Cabello y barba son de una leve indicación de talla. Los brazos algo rígidos y el rostro, que es la parte mejor de la obra, reflejan lo que ya se conoce de Medoro en este campo. La proporción general es clásica y de gran equilibrio; no existe en ella el alargamiento manierista de las primeras obras colombianas del artista.

En cuanto al estofado y la policromía poco podemos decir. El actual

---

[10] Ibídem, p. 35.
[11] ENRIQUE MARCO DORTA, en ANGULO DIEGO, *Historia del Arte Hispanoamericano I.* n 548. fig. 696.

propietario, según su confesión, encontró la pieza muy repintada, clavada sobre una cruz que era muy posterior, obra popular de fines del siglo XVIII. La sometió a una severa limpieza que ha hecho perder la mayor parte de la policromía original, quedando tan sólo las capas previas de tiza y cola sobre la talla, y acá y allá algunos fragmentos del encarnado original que por cierto es muy discreto. El paño de pureza muestra haber estado dorado; no aparecen signos de esgrafiado que muy bien pudieron existir. El cabello y barba muestran un tono castaño oscuro que bien pudo ser la imprimación original, antes de aplicar otros tonos hoy desaparecidos. La firma se halla tallada en bajorrelieve con letras clásicas que siguen la inclinación del pliegue superior del paño de pureza en su parte posterior; quizás estuvieron originalmente sobredoradas.

En conjunto el Cristo de Medoro representa un jalón más para el conocimiento de la escultura virreinal en el Perú. No abundan las imágenes de esa etapa, y menos las representaciones del Crucificado. Si efectuamos un recuento veremos que los tipos más antiguos (que son arcaizantes) se hallan representados por el Santo Cristo de Temblores de la Catedral del Cuzco y de la Vera Cruz de San Francisco de Potosí, ambos datables hacia 1550. Luego debemos mencionar un grupo de Cristos situados entre 1580-1600 entre los que destaca el del coro de San Francisco de Lima, el del altar del crucero izquierdo de Copacabana (a orillas del Lago Titicaca), el similar de la Recoleta de Sucre y el atribuible a Diego Ortiz en la Recoleta de Cochabamba. Todos ellos alargados y alguno obra quizás de mano indígena. El Cristo de Medoro, datable por su estilo hacia 1600-1607, marcaría el paso del manierismo de Galván hacia el realismo que se hace presente en la obra de los imagineros de influjo sevillano como Alonso de Mesa, Gaspar de la Cueva y otros que trabajaron en Lima en el primer tercio del siglo XVII. El Cristo de Medoro marca una vez más el fuerte influjo del manierismo sevillano en la escultura del Perú, proveniente del taller de Juan Bautista Vázquez y sus seguidores, huella que ha dejado su impronta en la mayor parte de la escultura del virreinato

entre 1570 y 1610 [12].

A partir del hallazgo del Cristo Crucificado, de Medoro, de Sucre, debemos tomar más atención en la obra escultórica de este maestro. Ya Soria señaló que el Hermano Bitti hizo esculturas de bulto y de relieve [13], sin que hasta el presente se haya podido identificar con certeza ninguna obra suya. Sería el de Medoro un caso semejante, aunque con obra identificada tanto documentalmente como con piezas existentes.

La desaparecida Virgen del Socorro, de San Francisco de Cali, debió ser como las imágenes de Vázquez o de su discípulo Jerónimo Hernández, cuya Virgen del Socorro en la parroquia de Santa Cruz de Ecija [14] nos dice como pudo ser la de Medoro. El Niño Jesús de la imagen Sevillana recuerda los de Medoro. De la imagen policromada por Medoro para el Convento de la Merced de Cali, que aún existe y tiene la advocación de los Remedios, Sebastián dice que está dentro de la escuela Sevillana de Juan Bautista Vázquez[15]; efectivamente está cercana a la citada Virgen de Jerónimo Hernández, quien fue discípulo de Vázquez. Quizá sea obra de Medoro o de algún contemporáneo formado en Sevilla, aunque es sumamente difícil hacer atribuciones, dado que Medoro sólo tiene una escultura firmada y su estilo es tan desigual que se requiere en la mayoría de los casos una firma o un documento para hacer la atribución.

El hecho que Medoro fuera escultor se ve respaldado por los documentos que nos dicen que uno de sus discípulos, Luis de Riaño, era también escultor. Riaño hizo trabajos de ensamblaje y escultura para José Vázquez que fue párroco de Urcos y Huaro (1643). Se trata del retablo mayor; desgraciadamente una deficiente transcripción del contrato no permite saber si la obra era para Urcos o para

---

[12] No existe una historia de la escultura en el Virreinato del Perú; para noticias aisladas sobre obras o autores ver ENRIQUE MARCO DORTA, op. cit., II, pp. 327-348, Barcelona, 1950; JOSÉ DE MESA Y TERESA GISBERT, *Gaspar de la Cueva, La* Paz, 1962; RUBÉN VARGAS UGARTE, *Ensayo de un diccionario de artífices de la América Meridional*, Buenos Aires, 1947; EMILIO HART-TERRE, *Artífices en el virreinato del Perú, Lima*, 1945; HÉCTOR SCHENONE, *Escultura funeraria en el Perú*, en Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, N° 13, p. 35, Buenos Aires, 1960; *Escultura española en el Perú, siglo XVI*, en ibídem, N° 14, Buenos Aires, 1961.

[13] MARTÍN S. SORIA, La pintura del siglo XVI en Sud América, p. 57 y 58.

[14] HERNÁNDEZ DÍAZ, *Imaginería Hispalense del bajo renacimiento*, fig. 58, Sevilla, 1951.

[15] SANTIAGO SEBASTIÁN, Op. cit., p. 138.

Huaro[16].El trabajo consistía en ensamblar un retablo de 3 varas y tercio de ancho y 4 varas y tercio de alto. Riaño debía poner allí dos niños de bulto y las tres virtudes: Fe, Esperanza y Caridad. Dos de medio relieve y la del centro del bulto. Los niños o ángeles debían sostener un tarjón. Riaño debía tallar dos niños mas para el banco *conforme están en las columnas que tiene.* La obra debía ir dorada, pintada y estofada[17]. Para el centro del retablo, Riaño se comprometió a pintar, sobré lienzo, un San José. No sabemos si este retablo existe o si ha desaparecido.

Quedan todavía un par de problemas para aclarar: primero, donde aprendió Medoro el arte de la talla en madera o eventualmente en piedra, y segundo, dilucidar su probable estancia en Charcas. En cuanto a lo primero, la posibilidad lógica señala a Sevilla como lugar más probable. El único dato que por hoy conocemos, es que firma allí un cuadro en 1586. Habiendo llegado a Tunja al año siguiente, no hay que descartar la posibilidad de que estuvo en la ciudad del Betis algunos años antes, y esto dado el ambiente intenso de escultura que allí se vivía por entonces, da una solución plausible a su aprendizaje en la talla.

La posible estancia del pintor en Charcas, especialmente en Chuquisaca y Potosí, va adquiriendo mayores argumentos al haberse encontrado ya dos obras suyas, una pintura que es datable en su último período americano y una escultura; la primera en la Villa Imperial, la segunda en la capital de la Audiencia. No se debe descartar que hubieran sido enviadas o llevadas desde Lima, caso muy frecuente, pero tampoco se puede desechar la posibilidad de una estancia del artista en las sierras altas. Su colega y paisano Bitti estuvo trabajando en La Paz, Potosí, Sucre y Santa Cruz de la Sierra. Otro tanto podemos decir de los escultores y arquitectos Gómez, Andrés Hernández Galván y Martín de Oviedo que le son contemporáneos.

---

[16] JORGE CORNEJO BOURONCLE, *Derroteros de arte cuzqueño,* p. 143, Cuzco, 1960.
[17] Ibidem, p. 143.

Fig. 1. Firma de Medoro en el paño de pureza del Cristo proveniente de Sucre.

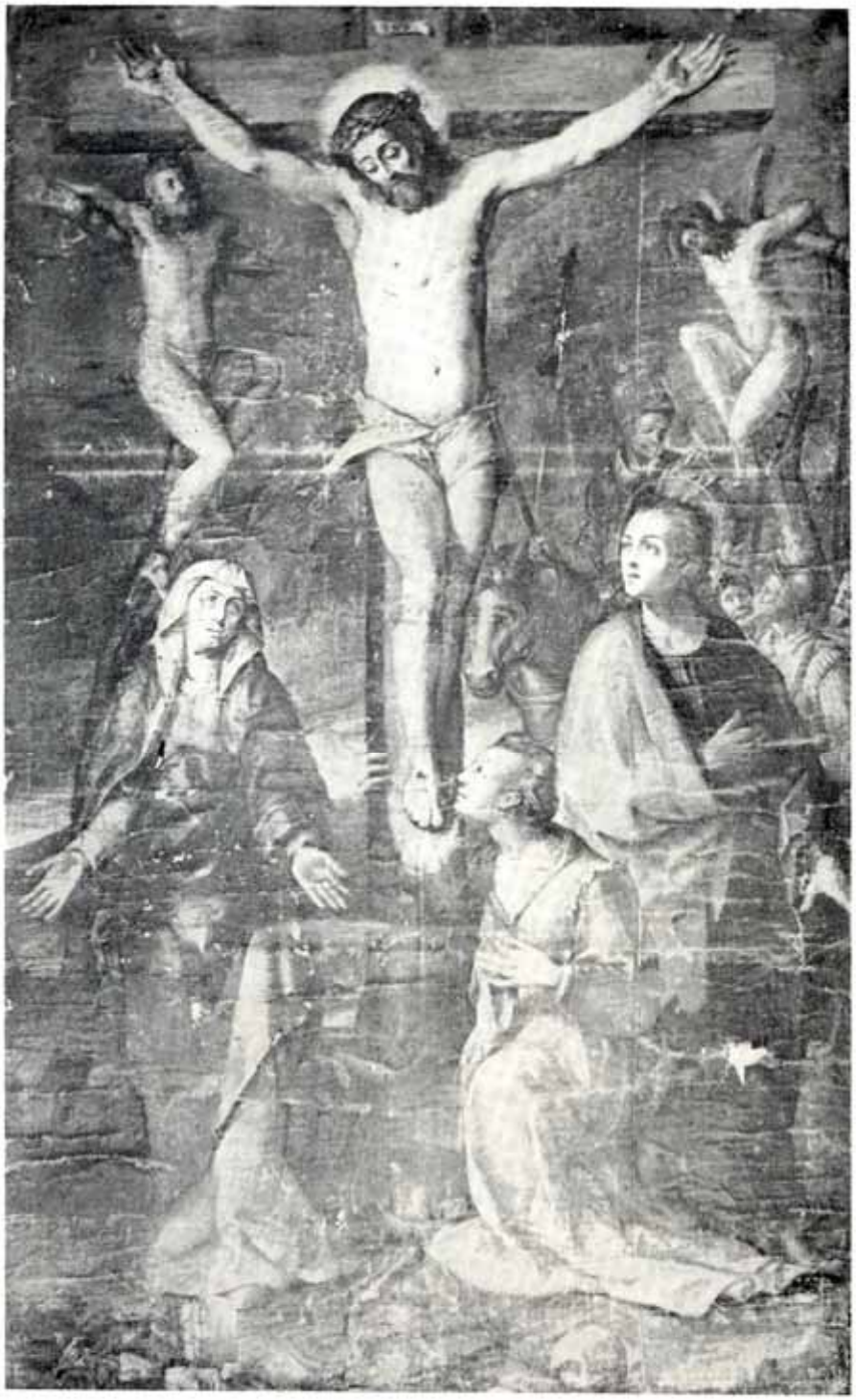

Fig. 2. Angelino Medoro, Crucifixión.
Sacristía de San Francisco de Tunja.

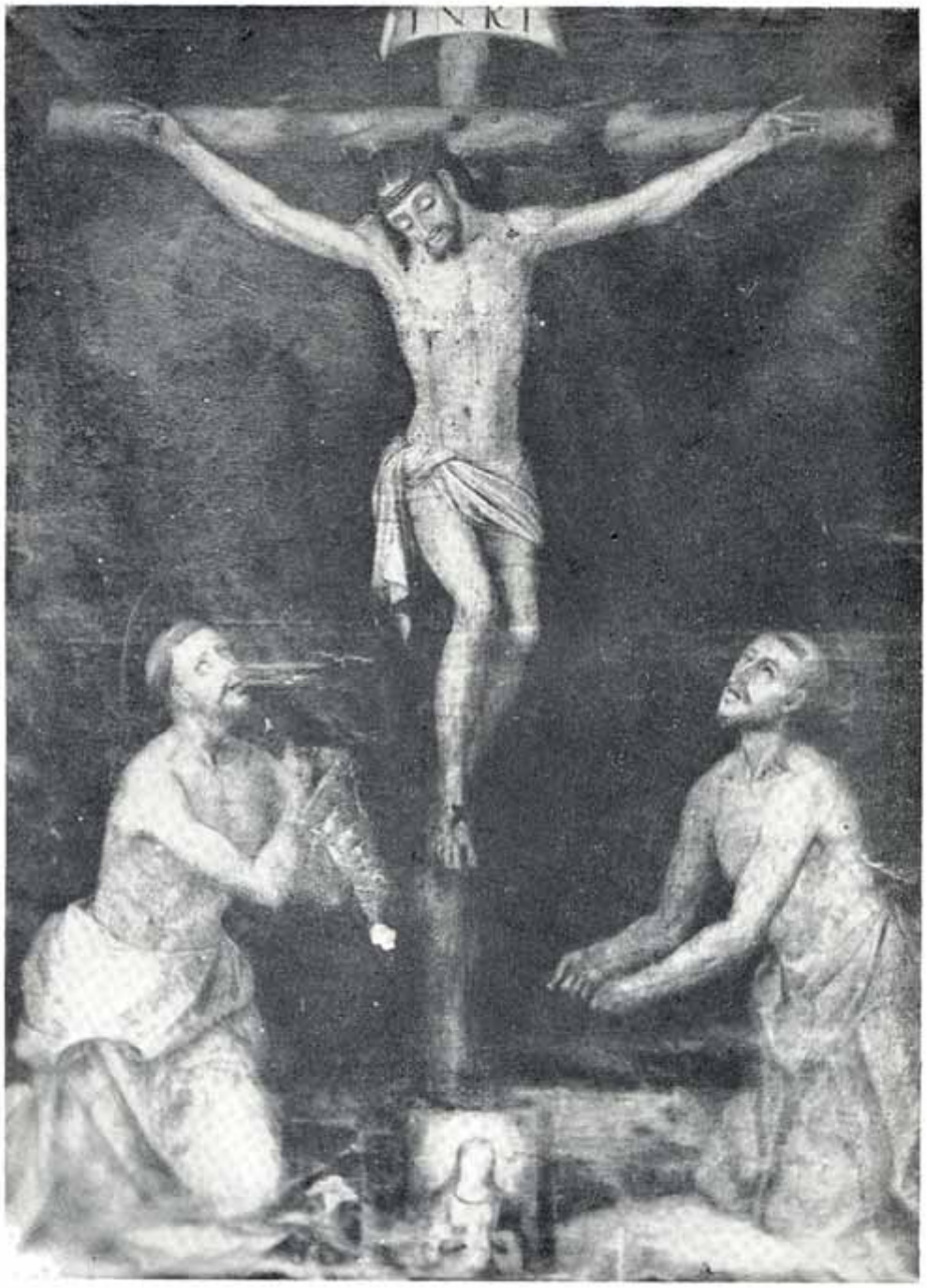

Fig. 3. Angelino Medoro, Cristo con San Francisco y con Santo Domingo. Descalzos de Lima.

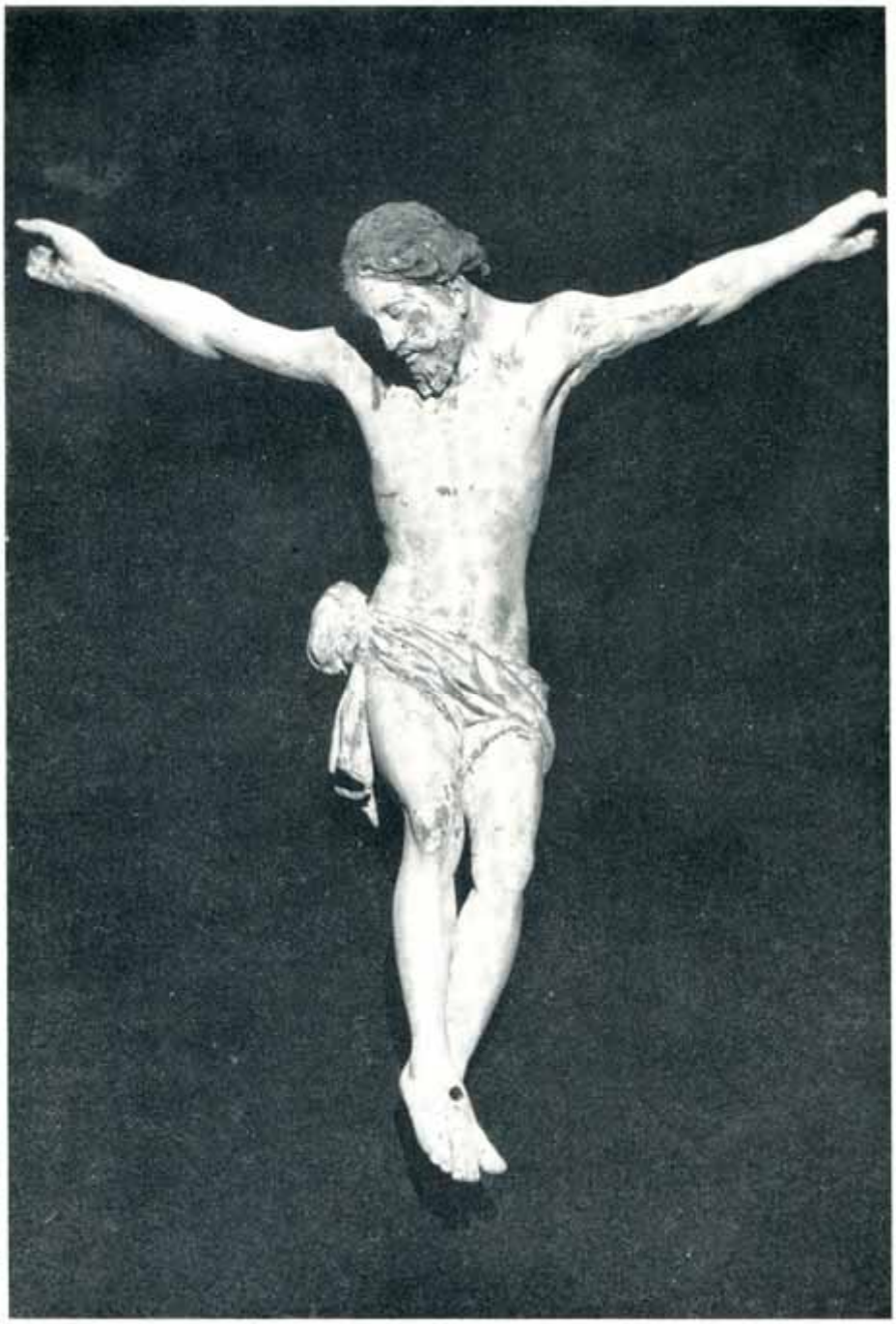

Fig. 4. Angelino Medoro, Cristo Crucificado.

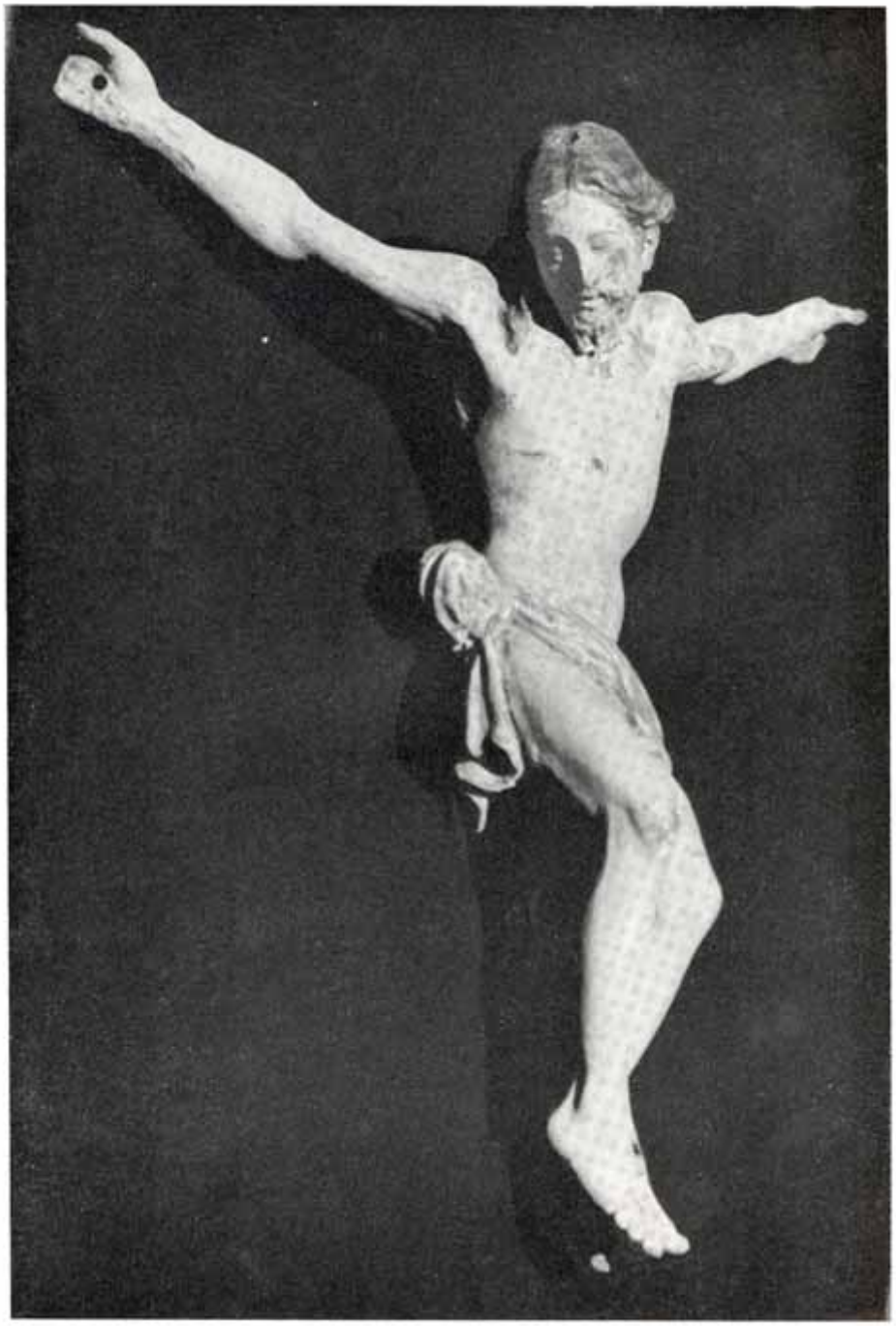

Fig. 5. Angelino Medoro, Cristo Crucificado.

Fig. 6. Angelino Medoro, Cristo Crucificado (detalle).

Con esta nota queremos dejar sentada la actividad de Angelino Medoro como escultor, y plantear una posible estancia en Charcas; por lo menos aseverar que sus obras llegaron hasta estas tierras, con lo que su influjo se extendería cubriendo una inmensa área que abarca desde Colombia hasta Bolivia.

JOSÉ DE MESA Y TERESA GISBERT

OBRAS DE DOS GRABADORES SOBRE UNA PLANCHA DE COBRE

EN el Archivo y Museo Histórico del Banco de la Provincia de Buenos Aires se conserva y exhibe la plancha de cobre de 230 milímetros de alto, por 116 milímetros de ancho, por 2,875 milímetros de espesor, con lo cual dicha institución bancaria, actuante en sus comienzos con el nombre de “Banco de Buenos Aires”, imprimió billetes de banco, los primeros en cuanto rigurosamente tales en nuestro país, los cuales entraron en circulación el 6 de septiembre de 1822.

El hecho curioso, que acrecienta el interés de dicha plancha, estriba en que su otra faz ostenta un grabado de Nuestra Señora del Rosario, de carácter marcadamente barroco.

La plancha fue recortada, posiblemente con objeto de ajustarla a la medida del billete; esto significó una mutilación del costado izquierdo de la imagen y al parecer también de su parte superior. Es posible que sus medidas originales fuesen 240 x 178 milímetros.

La Virgen aparece en posición de pie y de frente; su mano derecha en el faldón (posiblemente sostenía un rosario) y tiene en su brazo izquierdo al Niño Jesús, de frente también, aunque con su cabeza ligeramente de perfil, mientras apoya su mano derecha en el hombro de su Madre, en tanto con la izquierda sostiene un rosario.

La imagen está representada bajo un arco de medio punto, que apoya sobre pilastras jónicas ornadas con guirnaldas de laureles y motivos florales.

En la base un zócalo lleva la inscripción Nª Sª DEL ROSARIO. Sobre éste, una peana de forma redondeada y dibujada en escorzo, sirve de apoyo a la imagen propiamente dicha. La peana es el único elemento perspectivado, pues el resto del dibujo está totalmente representado en geometral.

La indumentaria del Niño es una túnica larga y simple, con mangas hasta mitad de brazos y un escote que deja sus hombros descubiertos. El traje de la Virgen es de corte netamente dieciochesco, entallado, con una amplia falda de miriñaque enriquecida con sartas de perlas, flores, medallones y, en el ruedo del vestido, la media luna simbólica de la pureza; los hombros quedan descubiertos, en tanto el rostro lo envuelve un tocado monacal que cubre totalmente sus cabellos; el manto cae desde los hombros y queda abierto al frente.

Ambos llevan sendas coronas, la del Niño es pequeña y podría asemejarse a una corona de príncipe, con bonete de paño; la de la Madre es una corona real, de seis diademas (obviamente sólo son visibles cuatro) de gran tamaño y diseño barroco, enmarcada por dos aureolas concéntricas de rayos.

En el ángulo inferior izquierdo de la plancha, de una presumible inscripción cortada resta la referencia...*786*, que entendemos corresponde a la fecha de su ejecución, es decir, al año 1786. Carece en cambio de firma o indicación de autor.

Otra incógnita a despejar sería la de su procedencia, pues lo único indudable es que estaba en Buenos Aires en 1822, y se echó mano de ella por la urgencia de emitir papel moneda a la circulación, hasta tanto llegase una partida de billetes encargada a Gran Bretaña.

En Buenos Aires funcionaba desde 1780 la Real Imprenta de Niños Expósitos[1], importada originalmente por la Compañía de Jesús para su Colegio de Córdoba; tendría sentido, pues, que se trabajase en Buenos Aires en ese entonces, una plancha de imprimir como la que nos ocupa, ya que una de las tareas habituales de aquella prensa era la publicación de estampas religiosas, así como de novenas y otros ejercicios piadosos, ilustrados en algunos casos.

En un inventario de las existencias del taller de la Imprenta de Niños Expósitos, datado el 11 de octubre de 1799 [2], se menciona una plancha grabada de

---

[1] GUILLERMO FURLONG, S. J., Orígenes del Arte Tipográfico en América, especialmente en la Argentina, Buenos Aires, 1947. GUILLERMO FURLONG S. J., Historia Social y Cultural del Río de la Plata, 1536-1810, El trasplante cultural: Arte, pp. 12 a 20, Buenos Aires, 1969. CARLOS HERAS, Orígenes de la Imprenta de Niños Expósitos, La Plata, 1943.

[2] GUILLERMO FURLONG S. J., *Historia Social...*, p. 261. RODOLFO TROSTINÉ, *El grabado en la Argentina durante el período hispánico*, p. 28, 29. Buenos Aires, 1949.

Nuestra Señora del Rosario, pero en octavo, es decir que sus medidas tendrían que oscilar alrededor de 167 x 109 milímetros; cortada como lo está actualmente, la plancha que nos ocupa es poco más grande, diríamos tamaño octavo mayor, pero según lo ya comentado sus medidas originales habrían sido 240 x 178 milímetros, vale decir en cuarto mayor (siendo el cuarto normal unos 217 x 167 milímetros) ; entiendo, pues, que no se trata de la misma plancha o sea, dicho de otra forma, que la plancha que nos ocupa no sería de propiedad de la Imprenta.

Hacia 1786 había en Buenos Aires por lo menos tres grabadores [3] en actividad: Pedro Carmona, carpintero y tallista, de quien se conocen algunas xilografías pero no trabajos en metal; Juan Antonio Callejas y Sandoval, platero, vallisoletano, autor en 1781 del primer grabado tirado entre nosotros: una estampa de la Santísima Trinidad para ilustrar la obra del trinitario Fray Eugenio de la Santa Trinidad, *Trisagio Seráfico para venerar á la muy Augusta y Santa Trinidad, con que se alcanzan de su Piedad inmensos copiosos beneficios*, reeditado en 1790, 1805 y 1812, siempre en tamaño 70 por 110 milímetros. También actuaba en Buenos Aires, Manuel Rivera, autor de una difundida imagen de Nuestra Señora de Luján, grabada en tamaño 200 x 255 milímetros, de la cual se conocen dos ediciones, vale decir, dos planchas distintas que presentan entre sí, diferencias de detalles sobre una composición esencialmente análoga [4].

Anónima y de mayores proporciones es la plancha que perteneciera a Gervasio A. de Posadas y más recientemente a Adolfo M. Díaz, pues comprende ocho estampas representativas de Nuestra Señora de la Paz, Nuestra Señora de la Concepción, Nuestra Señora de las Mercedes, y Nuestra Señora del Buen Consejo, en la parte superior, y San Estanislao, San Ramón Nonato, San Pedro Pascual y San Pedro Nolasco. En la autorizada opinión del Padre Furlong dataría de 1784[5].

Debo aquí acotar que tanto la Virgen de Luján, grabada por Manuel Rivera en 1789, como la estampa anónima de Nuestra Señora de las Mercedes, de la serie

---

[3] GUILLERMO FURLONG S. J., *Historia Social*..., p. 256 a 261. RODOLFO TROSTINÉ, op. cit., pp. 18 a 28.
[4] GUILLERMO FURLONG S. J., *Historia Social*..., p. 259. RODOLFO TROSTINÉ, op. cit., p. 22 a 24, 51 (ilustración).
[5] GUILLERMO FURLONG S. J., *Historia Social*..., p. 261.

referida, sin mayor relación formal entre sí, tienen en cambio mucho en común con las características de la Virgen del Rosario que ahora se da a conocer y que sería como el eslabón entre ambas.

Si las tres han de ser de una misma mano, como parece aceptable, sería de rigor atribuir las dos anónimas a Manuel Rivera, antes que a Carmona o a Callejas; además de su parentezco formal, las tres imágenes parecen establecer una evolución barroca en el estilo de su autor, que relacionaría estética y cronológicamente en el siguiente orden:

1 Nuestra Señora de las Mercedes (1784?), sin mención de autor;
2 Nuestra Señora del Rosario (1786), sin mención de autor;
3 Nuestra Señora de Luján (1789), firmada por Manuel Rivera.

En el primer grabado la Virgen María está representada sola, sobre una peana en escorzo, y en posición frontal; en el segundo aparece con el Niño en brazos y enmarcada por el motivo arquitectónico ya descripto; en el tercero el motivo arquitectónico es de orden dórico, la Virgen está sola pero aparecen ángeles como figurillas complementarias; la indumentaria va acusando cada vez menos rigidez y en la tercera lámina flamean pliegues de su manto y el rostro se hace más sonriente. El tratamiento de pormenores, tales como detalles de indumentaria, corona, doble aureola de rayos, etc., presenta semejanzas.

De las vicisitudes posteriores de la plancha que nos ocupa, nada sabemos. Según parece no integró el patrimonio de la Imprenta de Niños Expósitos; más bien permanecería en el taller del grabador y sus sucesores hasta que, en 1822, la toma el francés José Rousseau para grabar el primer billete de banco; aquí comienza la segunda etapa de la historia de esta plancha.

El Banco de Buenos Aires nace el 15 de enero de 1822 como resultado de una asamblea de comerciantes porteños realizada por la tarde de aquel día en el ex edificio del Consulado, entidad mercantil de origen hispánico, disuelta el día

anterior. Entre las atribuciones de la institución bancaria, experiencia inédita entonces en nuestro país, se contaría la de emitir papel moneda, convertible a la par con las antiguas unidades virreinales: pesos y reales de plata, y onzas y escudos de oro[6]. La escasez de metálico sellado se agudizaba en Buenos Aires tras la escisión de Potosí y tornaba urgente la necesidad de disponer de un medio de pago supletorio; se apeló a contraseñas de metal ordinario y a vales papel de Aduana, de Tesorería y de Crédito Público.

Al crearse el Banco, como decíamos, el gobierno le acuerda la exclusividad de emitir verdaderos billetes de banco y así el directorio de la nueva sociedad, en su sesión constitutiva del 15 de julio de 18227, acordó encargar a Gran Bretaña una cantidad de billetes de diversos valores. Pero, previendo que éstos tardarían varios meses en llegar, se optó por confeccionar cierta cantidad en Buenos Aires, para lo cual se procedería a imprimir un formulario de uso múltiple, vale decir que posibilitara su adaptación para distintas fechas y valores.

El diseño empleado resultó bastante simple: en la parte superior hacia ambos ángulos, sendas cartelas para asentar a mano la numeración y el valor en cifras; hacia el centro una cinta o banderola con la denominación *Banco de Buenos-Ayres* en letras romanas; más abajo, en letra cursiva inglesa, el texto: *Promete pagar á la vista y al portador la cantidad / de* [líneas de seguridad para el valor en cifras] *pesos en moneda* metálica / [fecha] / *Por los Directores y Accionistas / Cont*[a]*dor* [espacio] Presid[en]te [las firmas también serían manuscritas] . En el margen izquierdo, una viñeta de rasgos cursivos permitía formar un talón de contralor para verificar la autenticidad del formulario.

---

[6] La paridad clásica era de 1 a 8, es decir:

1 onza = 8 escudos
1 escudo = 2 pesos
1 peso = 8 reales.

Hacia 1826 esta relación se había alterado en el Río de la Plata, donde se cotizaba 1 onza de oro = 17 pesos de plata.

El 4 de octubre de 1822[7] se abonaba la suma de $ 200 al grabador José Rousseau por la plancha grabada[8]; la imprenta de Pedro Ponce, a cargo de la impresión, el 21 de septiembre había percibido $ 250 por cinco mil billetes[9]. La fecha de emisión coincide con la inauguración del Banco, pues el 6 de septiembre de 1822, al comunicar al gobierno su apertura en ese día, las autoridades de la entidad enviaban también los primeros ejemplares de billetes[10].

La precariedad del formulario, unida a la circunstancia de que en cada billete el número, valor, fecha y firmas se asentasen a mano, facilitaba la posibilidad de falsificaciones, de allí que su rescate y reemplazo por la emisión impresa en Inglaterra fuese tan masivo que en la actualidad ningún original nos es conocido; en agosto de 1823 comenzaba a circular en Buenos Aires la emisión fabricada por la firma Henckell & Du Buisson, de Londres, y un cómputo de fecha 7 de febrero de 1824, a escasos diecisiete meses del lanzamiento de los primeros billetes, establece que el total de éstos había alcanzado a 6175 de los cuales 6.025 estaban ya rescatados y destruidos[11]. Hoy solamente hemos podido encontrar la documentación que nos permite conocer estos pormenores y la plancha de cobre, que volvió a prestar servicios a comienzos de 1826 ante una nueva urgencia [12] y de las prensas de Pedro Ponce salió una última tirada, que corrió la suerte de las anteriores[13].

---

[7] Archivo y Museo Histórico del Banco de la Provincia de Buenos Aires (ABP), Buenos Aires, 001-1-1, Actas del H. Directorio del Banco, Sección Comercial, libro Nº1, folio 12.

[8] *Este recibido del Banco de Descuentos de Buenos Ayres, doscientos pesos, importe de la lámina gravada para los billetes de dicho Establecimiento. / Buenos Ayres, octubre 4 de 1822 / José Rousseau / Pag* [ad] *a el 4 de oct* [ub*] re.* ABP, 018-2-1, Emisión de Billetes, legajo Nº11.

[9] ABP, 018-2-1, Emisión de billetes, legajo Nº1. El 3 de enero de 1823, Pedro Ponce cobra 34 $ 4 reales por impresión de 675 billetes y el 13 de febrero de 1823 cobra 66 $ 2 reales por 1.327 billetes, totalizando 7.002 impresos.

[10] Archivo General de la Nación Argentina (AGN), Buenos Aires, x-12-9-2, Gobierno, Banco, 1822.

[11] ABP, 001-1-1, Actas..., libro n° 1, folios 60 y 61. La discriminación era la siguiente:

valor	emitidos	rescatados	circulantes
$ 1000	50	50	
$ 500	100	96	4
$ 200	625	610	15
$ 100	1600	1555	45
$ 50	1300	1271	29
$ 20	2500	2443	57
(impresos 7002)	emitidos 6175	rescatados 6025	circulantes 150

[12] ABP, 001-1-2, Actas..., libro n° 2, folio 18 (sesión del 20 de marzo de 1826).

[13] ABP, 018-2-1, Emisión de billetes, legajo n° 1. El 14 de abril de 1826 se abonó a Pedro Ponce la suma de $ 24 por 850 billetes impresos.

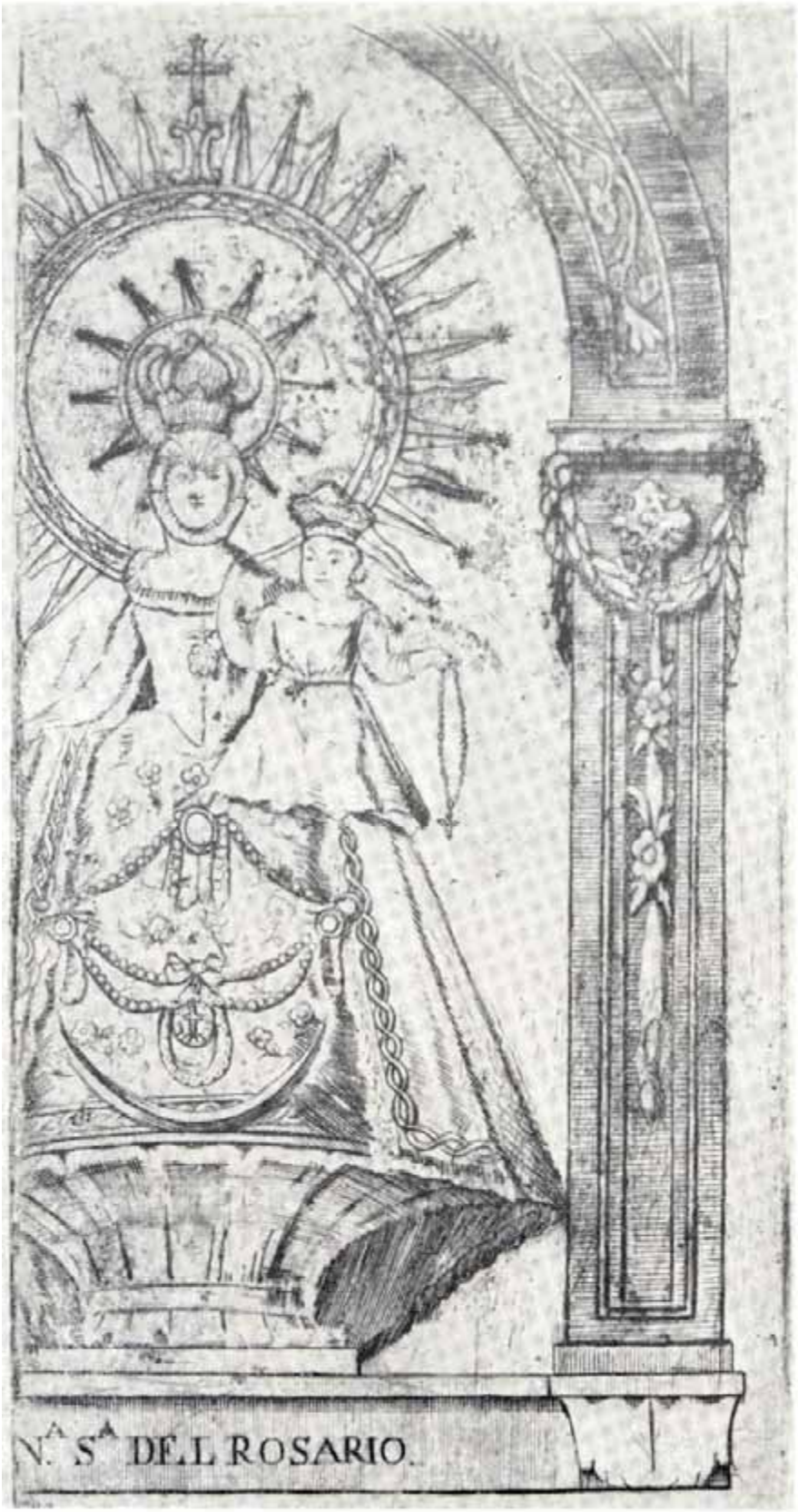

Fig. 1. Imagen de Nuestra Señora del Rosario grabada en 1786. (Archivo y Museo Históricos del Banco de la Provincia de Buenos Aires.) Foto: Pedro D. Conno.

Fig. 2. Primer billete de banco argentino, grabado en 1822 por José Rosseau. (Archivo y Museo Históricos del Banco de la Provincia de Buenos Aires). Foto: Pedro D. Conno.

Según el Padre Vargas Ugarte[14], Manuel Rivera era cuzqueño (por tanto compatriota del grabador Juan de Dios Rivera) y su única obra indudable sería el grabado de Nuestra Señora de Luján que, según la tradición, buriló en acción de gracias por una milagrosa recuperación de su salud; al pie del grabado quedó la constancia: *Me grabo en Bs. Ayres Manuel Rivera por debocion*[15].

Hombre trabajador e industrioso, a la vez que artesano y artífice fue armero de profesión, prestó servicios en la Maestranza del Fuerte de Buenos Aires, de la cual llegaría a ser director; en tiempo de las Invasiones Inglesas detentaba el cargo de "Maestro Mayor por Su Majestad de la Real Armería de la Fortaleza de Buenos Aires". En oportunidad de la agresión británica desplegó una actividad extraordinaria, reconocida por el virrey Liniers en la certificación de méritos de fecha 24 de julio de 1807[16].

Leemos en ella que fue constructor de una batería subterránea con cuatro cañones y de hornillos para bala roja, que estableció talleres nuevos con recursos que él reunió, pues el erario quedó exhausto tras el despojo hecho por los invasores, y además armó a sus expensas un escuadrón auxiliar de caballería, denominado "de la Real Maestranza de Artillería".

En época patriota, el 18 de noviembre de 1814, pasó a Córdoba para dirigir la Fábrica de Armas allí instalada[17]; de su matrimonio con doña

Trinidad Indarte nacerían José Rivera Indarte, conocido escritor, y Juan Rivera Indarte, que fue quien difundió la ya recordada anécdota acerca de la lámina de Nuestra Señora de Luján.

José Rousseau era de origen francés; ya estaba en Buenos Aires hacia 1820 pues en ese año pinta el nuevo escudo para la portada del Consulado[18] y el 16 de octubre es designado por concurso como regente de la Escuela de Dibujo que, con el apoyo

---

[14] RUBÉN VARGAS UGARTE, S. J., *Ensayo de un Diccionario de Artífices de la América Meridional*, segunda edición, p. 452. Burgos (España), 1968.

[15] JORGE M. SALVAIRE, *Historia de Nuestra Señora de Luján*. Buenos Aires, 1885.

[16] AGN, Invasiones Inglesas, solicitudes, libro 5°, folio 111, y libro 7°, folio 1. También cfr.: Guerra y Marina, legajo 24, exp. 28 (1795); Reales Ordenes, libro 77, folio 53 (1799); Comerciales, legajo 20, exp. 7 (fabricación de maquina para moler trigo, 1800)

[17] AGN, Tomas de Razón, libro 32, folio 177; libro 75, folio 253.

[18] GERMÁN O. E. TJARKS, *El Consulado de Buenos Aíres y sus proyecciones en la historia del Río de la Plata*, tomo I, p. 282. Buenos Aires, 1962.

del Padre Castañeda, sostenía dicha institución, e ingresa al claustro docente de la Universidad de Buenos Aires, al ser transferida su cátedra de Dibujo por el Consulado a esta casa de altos estudios, luego de su fundación en 1821[19]. En 1822 grabó, para la Tesorería General de la Provincia, los cuños para el timbrado del papel sellado fiscal, cuyos motivos consistían en la figura alegórica de la justicia y elementos heráldicos del escudo argentino en distintas representaciones no convencionales, según los diversos valores[20].

Para el Banco de Buenos Aires realizó algunos trabajos, como el retoque de la recordada plancha y el grabado de una firma para los billetes (recibo de fecha 6 de febrero de 1823, por $ 100 y $ 40 respectivamente); también grabó sellos especiales para imprimir vales de uno y dos pesos. El diseño consistía en un círculo con un sol radiante al centro y la leyenda *Banco de Buenos Ayres* en el contorno; el texto del vale y las guardas del perímetro se componían con tipografía común; como detalle curioso, acotemos que el vale de dos pesos llevaba dos círculos de igual diámetro sobrepuestos parcialmente; por este trabajo se le abonaron $ 75 el 3 de julio de 1823. También tuvo a su cargo burilar los cuños para las monedas de cobre emitidas por intermedio del Banco, en 1840[21] folio 53 (1799); Comerciales, legajo 20, exp. 7 (fabricación de máquina para moler trigo, 1800).

La obra de Rivera y de Rousseau, artífices representativos de épocas y corrientes estéticas diversas, ha quedado así vinculada por una hoja de metal, que por ello asume un doble interés iconográfico y es, en sí misma, un signo de continuidad al cabo de los treinta y seis años que median entre ambas composiciones, lapso pleno de acontecimientos trascendentales para la historia argentina.

ALBERTO S. J. DE PAULA

[19] Ibidem, tomo II, p. 857.
[20] AGN, X-12-9-2, Gobierno, Banco, 1822.
[21] ABP, 018-1-3, Casa de Moneda de Buenos Aires, legajo n° 3.

CARLOS ARBELÁEZ CAMACHO

EL trabajo de Arbeláez Camacho que se publica en este número se encontraba en terminación para ser incluido en el anterior, cuando se recibió la noticia de su enfermedad y posterior internación en una clínica de Bogotá.

Infortunadamente, la desaparición de Arbeláez Camacho nos privó de la opinión definitiva del distinguido investigador, en torno a tan interesante labor de restauración histórica, la que, sin duda, pudo concretarse gracias a su decidido empeño ante las autoridades de su país y la perspicacia con que la llevara a cabo.

Su colaborador, amigo y, en los últimos tiempos, socio, don Gabriel Uribe Céspedes, completó su obra, tal como nos informa en el artículo que complementa a aquél y que asimismo aparece en el presente número. Pero Uribe Céspedes tuvo la gentileza, además, de remitirnos una emocionada nota en que se refiere a los rasgos más importantes de la vida y obra del maestro, de quien, sin duda guarda singular estimación.

Lamentamos no poder transcribir íntegramente el artículo de Uribe Céspedes; ajustado así a imperiosa limitación de espacio, rinde el Instituto de Arte Americano su homenaje al profesor desaparecido.

Nació en París y cursó estudios primarios y secundarios en Bruselas, Nueva York y Bogotá (Colegio Alemán). Se graduó como arquitecto en la Universidad Nacional de Bogotá en 1943. Fue director del Departamento de Edificios Nacionales del Ministerio de Obras Públicas y del Plan Regulador de Bogotá, cuando aplicó el proyecto de Le Corbusier. Director del Departamento de Construcciones del Banco Central Hipotecario, desde donde pudo desarrollar varios planes de vivienda de interés social. Desde 1945, profesor en las Universidades Andes, Nacional y Javeriana. A esta última dedicó con mayor ahínco

sus actividades; decano en su Facultad de Arquitectura desde 1954 hasta 1962 y profesor de Historia del Urbanismo y de la Arquitectura, donde pudo con preferencia realizar los estudios del período colonial en América y en Colombia y, en ocasión de la visita del arquitecto MARIO J. BUSCHIAZZO, fundó el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Javeriana, el que dirigió hasta su muerte, en 1969.

Miembro, y secretario luego, de la Academia de Historia Eclesiástica y de la Academia Colombiana de Historia, a la cual se presentó con un estudio intitulado el "Vandalismo Monumental del siglo XIX en Colombia". Secretario del Consejo de Monumentos Nacionales.

Múltiples escritos en periódicos y revistas testimonian su preocupación para defender los monumentos históricos de la incuria que a menudo sufren en aras de un pretendido progreso.

Dos libros fundamentales quedan de su continuada y seria labor: "El Arte Colonial en Colombia" y el tomo XX, vol. IV, de la Historia Extensa de Colombia. En el primero trabajó con Francisco Gil Tovar y en el segundo con Santiago Sebastián.

Numerosos artículos en revistas y publicaciones especializadas, entre ellas en ANALES, reflejan su vocación por el arte de América y en particular de su país.

El arquitecto Arbeláez Camacho fue uno de los socios más apreciados de la Sociedad Colombiana de Arquitectos y demás entidades a las cuales perteneció; por ellas participó en varias bienales de arquitectura donde obtuvo primeros premios. Con su nombre siguió funcionando el Instituto de la Javeriana y algunos de los premios que se otorgaron en la última bienal de arquitectura. Participó en construcciones de casas y edificios, fue consultor y asesor y restaurador de la Iglesia de Santa Clara de Bogotá, el templo doctrinero de Zipacón, el Museo de Duitama, la Catedral de Zipaquirá, el convento de Monguí, varias casas coloniales y la restauración de la Casa del Fundador de Tunja, la última de sus obras.

LA DIRECCIÓN

RELACIONES DOCUMENTALES

LA AUTORIA DEL FRONTIS DE LA CATEDRAL DE BUENOS AIRES

Es conocida la azarosa historia de la catedral bonaerense en su secuencia de derrumbes y reconstrucciones; si dejásemos de lado la primitiva iglesia levantada en 1536 sobre un predio de localización incierta, tendríamos sobre el solar actual una serie de templos sucesivos que podría recapitularse así:

1586. Alonso de Guerra, obispo del Río de la Plata, dirige las obras de la primera iglesia matriz de la Santísima Trinidad, pero sobre solar distinto[1] (en 1591 se ordena paralizar la obra).

1593. Martín del Barco Centenera, arcediano, dirige las obras del templo parroquial, ya sobre el solar correspondiente[2].

1603/4. Hernando Arias de Saavedra, gobernador, dirige las obras de esta construcción[3], precaria como las anteriores.

1616. Hernando Arias de Saavedra, gobernador, director de obras; Pedro Cimbrón, alarife; Pedro Ramírez, carpintero techista[4].

1667/71. Jácome Ferreira Feo, alarife[5].

1682. Antonio de Azcona Imberto, obispo, proyectista y director de obra; Jorge Duarte, sobrestante[6].

1717/27. Construcción de la fachada, proyecto atribuido a Juan Bautista Prímoli S.

---

[1] JOSÉ TORRE REVELLO, *La Catedral de Buenos Aires (Contribución para su historia)* en Archivum, Revista de la Junta de Historia Eclesiástica Argentina, tomo II, cuaderno 2, pp. 286 y 287, Buenos Aires, julio-diciembre de 1944. CAYETANO BRUNO, S. D. B., *Historia de la Iglesia en la Argentina*, volumen I, 1966, pp. 280 a 285, Buenos Aires, 1966.

[2] JOSÉ TORRE REVELLO, op. cit., pp. 287 y 288.

[3] Ibidem, p. 288.

[4] Este templo fue erigido, el 12 de mayo de 1622, en catedral de la diócesis de la Santísima Trinidad. JOSÉ TORRE REVELLO, op. cit., pág. 292, 293. GUILLERMO FURLONG S. J., *Arquitectos Argentinos durante la dominación hispánica*, pp. 60, 61 *y* 66. Buenos Aires, 1946. GUILLERMO FURLONG S. J., *Artesanos Argentinos durante la dominación hispánica*, pp. 41, 42. Buenos Aires, 1946.

[5] JOSÉ TORRE REVELLO, op. cit., pp. 292, 293. GUILLERMO FURLONG S. J., *Arquitectos...*, pp. 61, 66.

[6] JOSÉ TORRE REVELLO, op. cit., pp. 293 a 295. GUILLERMO FURLONG S. J., *Arquitectos...*, pp. 159, 160, 206.

J.; director de obras, Marcos Rodríguez de Figueroa, arcediano[7].

1754/91. Antonio Masella, arquitecto, proyectista; Manuel Alvarez de Rocha, maestro mayor de obras[8].

No entraremos en los numerosos pormenores e incidentes que matizaron estas obras, pues no es esa nuestra intención presente; pero, sí, es oportuno señalar que al ser consagrada el 24 de marzo de 1791, la Catedral estaba semiconcluida en su interior pero carecía totalmente de fachada; un muro ciego cerraba provisionalmente la embocadura del cañón central y de las cuatro naves laterales, pese a que en 1778 el arquitecto José

Custodio de Sa y Faría había delineado un proyecto de incuestionables méritos, lamentablemente no realizado en su momento[9].

El 10 de noviembre de 1806 [10] se comenzaron a abrir los cimientos de un nuevo frontispicio y torre, cuyas características se ignoran; la influencia neoclásica que ya llegaba a Buenos Aires y se hacía sentir de modo especial sobre las obras oficiales, nos permite dudar que se tratase del proyecto de Sa y Faría, pero lo cierto es que tampoco éste se materializó.

Recién en 1821 un decreto de Martín Rodríguez, fechado el 10 de noviembre, y refrendado por el ministro Rivadavia, disponía la realización de un frontispicio para el cual preparó proyectos el arquitecto francés Próspero Catelin, jefe del Departamento de Ingenieros Arquitectos de la Provincia, creado por decreto del 23 de octubre de ese año.

Catelin principió sus trabajos casi de inmediato; el 13 de noviembre de 1821 presentaba un primer juego de planos[11], dado a conocer por el arquitecto Mario J.

---

[7] JOSÉ TORRE REVELLO, op. cit., pp. 295, 296.

[8] Ibidem, pp. 298 y ss.

[9] MARIO J. BUSCHIAZZO, *Las Viejas Iglesias y Conventos de Buenos Aires*, p. 7. Buenos Aires, 1937. Esta lámina, cuyo original existía en el Archivo del Arzobispado de Buenos Aires, ha sido muy difundida mediante publicaciones posteriores a la precitada.

[10] JOSÉ TORRE REVELLO, *La Catedral*, en Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes, Documentos de Arte Argentino, cuaderno XXV, p. 23. Buenos Aires, 1947.

[11] Archivo General de la Nación, Buenos Aires, (AGN) X-12-2-2 y X-12-6-8, Gobierno, 1821. MARIO J. BUSCHIAZZO, *La Fachada de la Catedral de Buenos Aires*, en Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Nº 4, pp. 95, 96. Buenos Aires, 1951.

Buschiazzo en estas páginas, diverso del que en definitiva se realizaría, inspirado en el pórtico dodecástilo del Palacio Borbón de París, proyectado por el arquitecto Poyet (1807), actual sede de la Cámara de Diputados de Francia.

El 6 de noviembre de 1822 propiciaba Catelin, ante el gobierno, que se admitiese a Pedro Benoit *para formar los relieves de la Catedral*, propuesta aprobada el día 18. Se fijó al francés Benoit una remuneración de dos pesos diarios, y cuatro días después se lo nombró aparejador de la obra[12]; continuó en tal función hasta el 3 de febrero de 1824, cuando se incorpora a tareas de oficina; diez días más tarde es propuesto como oficial auxiliar del Departamento[13].

Tiempo antes, el 15 de noviembre de 1823, manifestaba Catelin en un informe: *La importancia y delicadeza de la obra de la fachada de la Catedral exige un particular esmero p*[ar]*a q* [u]*e su perfección sea tal qual se requíere la poca habilidad de los obreros del País y la falta de extrangeros q*[u]*e conozcan esta especie de obras, q [u] e son muy escasos, nos pone en la necesidad de no podernos fiar y tener q[u]e velar hasta en la ejecución de lo más mínimo*, aconseja que la obra de las columnas se haga por administración y que sólo se licite el resto de los trabajos[14].

Con posterioridad, mayo de 1824, Catelin se negaba a hacer la obra en cuestión si no le daba gratificación y no se le destinaba un segundo a sus órdenes para ella. A partir del 18 de diciembre de 1824 realiza parte de la obra como contratista el francés Pedro Paullier, maestro alarife[15].

Hacia fin de ese mes, por disposición del gobernador Juan Gregorio de las Heras, es disuelto el Departamento de Ingenieros Arquitectos y creada la oficina de Ingeniero Arquitecto de Ciudad, cargo que el 5 de enero de 1825 se confía a José María Romero, bajo cuya dependencia y con igual fecha otro francés, Juan Pons, es encargado de las obras de la Catedral, Cementerio y Casa de Gobierno[16].

---

[12] AGN, X -12-8-3 y X -12-6-7, Gobierno, 1822.
[13] AGN, X -13-4-4.
[14] Ibidem.
[15] Ibidem.
[16] AGN, X -13-8-5, Departamento Topográfico, 1825.

El régimen de la repartición sería de nuevo modificado durante la presidencia de Bernardino Rivadavia, al restablecerse el Departamento de Ingenieros Arquitectos, con jurisdicción nacional, y otra vez con Catelin al frente, desde el 5 de mayo de 1826; pero un decreto del gobierno de Manuel Dorrego, del 14 de febrero de 1828, disuelve el Departamento y establece el cargo de Ingeniero Arquitecto de Provincia, que desempeña Juan Pons.

Este informaba el 21 de agosto acerca de la construcción de escaleras para el coro[17], y el 2 de enero de 1829 comunicaba que estaba por concluirse el andamiaje para realizar los revoques interiores, y que luego serían necesarias 2.000 fanegas de cal[18].Ya se trabajaba en la parte interna del edificio cuyo pórtico, concluido en la obra de albañilería desde el 6 de julio de 1827, permanecería varias décadas sin capiteles y con el tímpano del frontón sin ornamento alguno.

Bajo el gobierno de Juan Manuel de Rosas se realizaron trabajos de mantenimiento y obras relativas al interior del templo, pero la fachada sólo después de Caseros volvería a merecer la atención de las autoridades. En agosto de 1852, José Dubourdieu solicita una visita que inspeccionase los trabajos del frontis[19]; pero sobreviene el movimiento popular del 11 de septiembre de 1852, con la emancipación política del Estado de Buenos Aires y su enfrentamiento armado con las trece provincias confederadas. De nuevo el ambiente sería poco propicio para este tipo de trabajo.

Pero el asunto había hecho impacto ya en la opinión pública. En la "Revista del Plata", Carlos Enrique Pellegrini publica los artículos *La obra de la Catedral al fin se acaba* (nº 2, octubre de 1853, pág. 22), *Otra vez la obra de la Catedral* (nº 5, enero de 1854, pág. 68) y *Una palabra más* (nº 9, mayo de 1854, pág. 127) que ilustra con modelos de capiteles para las columnas (recomienda el orden jónico compuesto) y el proyecto presentado entonces por Dubourdieu; también Bartolomé Mitre se ocupó periodísticamente del asunto y defendió ese proyecto, compuesto por varias

[17] AGN, X -14-9-4, Departamento Topográfico, 1828.
[18] AGN, X -15-2-2, Departamento Topográfico, 1829.
[19] AGN, X -28-2-3, Estado de Buenos Aires, expediente n° 1619.

figuras alegóricas, entre ellas las de la Religión, la Inmortalidad y la Verdad, contra otro distinto, presentado por un albañil.

El asunto toca a su fin cuando el Facto de Unión Nacional, firmado en San José de Flores el 11 de noviembre de 1859, abre un principio de acuerdo en la división que padecía la República.

Así llegamos al 13 de diciembre de 1860, cuando José Dubourdieu presenta al Ministerio de Gobierno el pliego de su propuesta definitiva para la conclusión de la fachada catedralicia; se la acepta el día 14, se eleva seis días después al despacho del gobernador Bartolomé Mitre; por su importancia, este documento [20] lo reproducimos, a continuación, en su totalidad.

Ministerio de Gobierno

Buenos Aires Diciembre 20 de 1860.

El infrascrito tiene el honor de trascribir á V. S. para los efectos consiguientes el contrato que el Gobierno ha celebrado con Don José Dubourdieu para la ejecución de los trabajos de escultura de la fachada de la Iglesia Catedral.

Don José Dubourdieu se compromete á ejecutar los trabajos siguientes:

1° Doce chapiteles de orden Corintio para las columnas que adornan el frontis, según el modelo ya hecho.

2° La cornisa del mismo frontis como también los lados laterales que se componen de las molduras y del friso, igualmente según el modelo ejecutado.

3° Los bajos relieves del frontis, que serán egecutados según uno los dos modelos que el Superior Gobierno elija.

Para todos estos trabajos empleará buena tierra romana hidráulica, y otros materiales, como cal, ladrillos, &ca & ca.

[20] AGN, x -29-5-5, Estado de Buenos Aires, expedientes n° 19237 1/2 y n° 19266.

Los chapiteles se sujetaran á las columnas por medio de una armazón de hierro, como se ha hecho ya en el modelo.

El vuelo de las figuras del bajo-relieve del frontis, se hará con ladrillos fuertes y solidamente ligados al muro con hierros y estos en cantidad suficiente para que el todo no forme sino un cuerpo y no sufra movimiento alguno.

Los anteriores trabajos serán ejecutados por la suma de trescientos mil pesos moneda corriente, siendo de cuenta del empresario los gastos, inclusos los materiales, y pagadera dha. suma en la forma siguiente:

Veinte y cinco mil pesos para principiarlos y hacer frente a los gastos de andamios &a &a.

Lo restante de la mencionada suma será entregada por mensualidades de diez mil pesos hasta la completa terminación de la obra que se hará dentro de dos años á contar desde el día que sea firmado este contrato, y se suspenderá la mensualidad toda vez que los trabajos se suspendan.

Don José Dubourdieu se compromete á responder por la seguridad y firmeza de los trabajos, salvo los casos fortuitos, y a practicar cualquiera reparación que ellos existiesen durante el espacio de cinco años.

En consecuencia el infrascripto espera que V. S. se sirva ordenar el pago de los veinte y cinco mil pesos que deben abonarse para empezar los trabajos según lo estipulado en dicho. contrato.

Dios Gu [ard] e á V. ms. años

D. F. Sarmiento

Diciembre 22 de 1860

Líbrese orden á la Tesorería General para que entregue al escultor Don José Dubourdieu los veinte y cinco mil pesos de que se trata; y pase esta nota á la Contaduría a los fines consiguientes.

Mitre

Rufino de Elizalde

En él, Dubourdieu se refiere a *dos modelos* para el bajorrelieve del frontón; precisamente uno de los puntos sin aclarar aún, era que el diseño publicado en la "Revista del Plata" por Pellegrini y elogiado por Mitre, era ciertamente de Dubourdieu, pero no coincidía con el que vemos realizado en la fachada del templo, acerca del cual no se conocía documentación fehaciente.

La que ahora damos a conocer fundamenta la autoría de Dubourdieu, y la adopción de un segundo diseño tiene su explicación bien clara en la alegoría bíblica, que el realizado representa: el encuentro del Patriarca Jacob con su hijo José, transparente alusión al regreso de la provincia de Buenos Aires al seno de la familia argentina.

Otra propuesta fue la presentada por la firma Fernando Induni y Hermano, quienes a 26 de diciembre de 1860 *suplican se les haga conocer la causa de no haber sido aceptada la propuesta y modelo que presentaron para los trabajos que debían ejecutarse en la Catedral;* desconocemos qué respuesta se les dio.

También es importante señalar que por resolución de Pastor Obligado, de fecha 6 de julio de 1861, fue establecida una comisión de obras, la cual a 29 de ese mes consultó al gobierno quién sería el Ingeniero Arquitecto *que tenga la responsabilidad legal de los trabajos*, y el día 10 de agosto se resolvió que fuese el Ingeniero Municipal; lo era desde el año anterior, Carlos Enrique Pellegrini, quien continuó en ese cargo hasta 1872.

El expediente concluye con una petición de Dubourdieu para que se le abonasen $ 50.000, con cuya suma, a 6 de marzo de 1863, tendría percibidos $ 235.000; pocos meses después la obra quedaba terminada.

Como resumen de lo expuesto, podemos sintetizar en dos épocas principales las obras catedralicias del siglo XIX: la mampostería del pórtico, de 1821 a 1827, sobre proyecto de Próspero Catelin e intervención de Pedro Benoit y Juan Pons, directores de obras, y Pedro Paullier, contratista; la ornamentación escultórica: de 1860 a 1863, sobre proyecto de José Dubourdieu, quien también fue contratista, bajo la dirección y contralor de Carlos Enrique Pellegrini, todos ellos franceses.

ALBERTO S. J. DE PAULA

CASA DEL VIRREY

La inclusión del presente inventario[1], fechado en 1797, tiene por motivo dar a conocer un documento que detalla con exactitud una obra importante en la ciudad de Córdoba: la casa de Ladrón de Guevara, conocida como la *Casa del Virrey*. A pesar de contar con el antecedente, en el libro de Kronfuss[2], de un inventario posterior al que hoy presentamos (del cual posiblemente éste haya sido la guía) consideramos oportuno publicarlo debido a la escasa circulación actual, de aquella obra, en especial fuera de la Argentina.

Incluimos también la planta y el corte de la casa tal como ella ha llegado hasta nuestros días, pues son elementos que permiten conocer aspectos de su evolución.

En una primera etapa, hacia 1744, según consta en la carta dotal de doña Felipa Ladrón de Guevara, la casa tenía una sala, dos habitaciones internas, y una tienda con su trastienda, lo que explica su ubicación en esquina y en un solo nivel. En una posterior ampliación por el año 1773 (zona sin sombras en esta planta, coincidente con la publicada por Kronfuss) aparece una clara separación entre la casa y el negocio, con sus respectivas áreas de servicios. En este momento, al crecer la edificación a dos niveles, la relación de las galerías, el zaguán y la escalera con el patio se hace muy importante; debido a una justa proporción se logra un espacio exterior de gran riqueza y de acertada escala humana. Posteriormente a causa del crecimiento del negocio, se fueron adosando al mismo a lo largo de la calle lateral (Ituzaingó), una serie de cuartos de depósitos, (que figuran sombreados en la planta). Esto dio origen a que el segundo patio, que antes llegaba hasta la vereda, cambiase radicalmente su carácter y sus proporciones. A su vez, el conjunto sufrió

[1] Agradezco a PEDRO G. BUSTOS PERALTA, director del Museo Histórico Colonial *Marqués Rafael de Sobremonte*, su gestión para obtener y publicar este documento.
[2] JUAN KRONFUSS, *Arquitectura Colonial Argentina*, Córdoba, S. F.

la pérdida de aquellos límites, antes tan bien definidos, entre casa y negocio, aunque en el exterior se lea una unidad aparente que no expresa las funciones internas,

Quizá sea en esta obra donde se haga más evidente, por su pérdida, el valor de los patios, que se iban articulando claramente entre sí y posibilitaban lograr los distintos grados de intimidad de la vivienda, a la vez que lograban la escala adecuada a su uso.

AUGUSTO BUYÉ

TESTIMONIO DE LOS INVENTARIOS DE DON JOSE RODRIGUEZ

LEGAJO 92, año 1797, escribanía 2, expediente nº 26.

TASACIÓN GENERAL A TODOS LOS VIENES PERTENECIENTES A D. JOSÉ F. RODRÍGUEZ

NOTA. *Aunque en la diligencia de inventario de estos bienes, no practique igualmente la correspondiente a la finca, que dejó en esta Ciudad por la razón, que, expuse, a la conclusión de la ya practicada, con los demás bienes, pero atendiendo, aque no quede biciosa é imperfecta esta obra por semejante requisito, y que por este motivo aya algún reparo, que interrumpa el curso de esta causa por lo que paso a Justiprecio de dicha Finca, y sus suelos, la que irá formada, para la mejor claridad e inteligencia en la forma siguiente Primeramente el suelo en que se hallan fundados los Edificios se compone de Quarenta, y nueve varas de frente al norte el que tiene dos fondos, veinte y seis varas, que caen a costado del Poniente con treinta y cinco de fondo, y las veinte y tres restantes al costado del Este con sesenta y seis, y tres quartas baras, que taso cada vara de dichos frentes con respecto a sus fondos, a treinta y ocho pesos monta la cantidad de mil ochocientos sesenta y dos pesos.*

Item. la sala principal, *que mira al Norte tiene doze varas y tercia de largo, cinco tres quartas de ancho, y de alto, quatro y una tercia hasta la cornisa ó arranques de la Bóveda, que figura medio punto sus paredes de una bara de grueso construhídas de cal y canto bien travajadas, puerta de dos manos de Tableros con sus Alcayatas, cerradura, y llave corriente una Bentana de dos varas de largo y el ancho correspondiente, con una reja de yerro hechura antigua, y coronación encima compuesta de dos manos, con Alcayatas, y aldavilla, y en dicha pieza se halla otra puerta de dos manos, con dos, y tercia baras de luz, y su correspondiente ancho, y Alcayatas con Zerradura, y llabe, y atendiendo a su buena condición, y estado le taso en mil setecientos pesos.*

Item - Un aposento, *que le sigue con nueve varas y quarta de largo, cinco de ancho, y quatro de alto hasta los aranques de la Bóveda formada de medio punto, y una bentana de poco mas de bara de alto, y ancho correspondiente, con reja de varillas de yerro, que mira aun corredor, que se halla al frente de la Sala Principal con Alazena de quatro olas, cerradura, y llaves*

corrientes, puertas de dos manos, que dan paso, a otra sala, a si mismo otras Puertas de dos manos que siguen aun Dormitorio con Alcayatas y Argollas, para candado, cuia pieza taso en ochocientos pesos.

Item - Un Dormitorio, *que se halla al costado del poniente de la pieza referida con seis varas y tres quartas de largo, quatro, y dos tercias de ancho, y de alto tres varas bóbeda de medio punto, y una lumbrera con un crucero de barillas de yerro, una Alazena con puerta de quatro olas con cerraduras corrientes el que aprecio en quinientos pesos.*

Item - Otra Sala en el Patio de dicha *Casa la que mira al naciente con diez baras de largo, cinco de ancho y quatro de alto, bóbeda de medio punto, paredes de igual naturaleza, que las antezedentes Puerta principal de dos manos con Alcayatas con Zeotra puerta mas de dos manos en el moginete de la derecha con poco mas de dos varas rradura y llave corriente con dos varas y dos tercias de alto, ancho correspondiente, y de alto, y correspondiente, ancho, que pasa a un Dormitorio, una bentana de barillas de yerro con su Coronación de lo mismo, que cae al patio de una bara de alto, que aprecio en mil trescientos cinquenta pesos.*

Item - Un Dormitorio, *que sigue a dicha pieza a la parte del norte con seis bares de largo, cinco de ancho y quatro de alto hasta el arranque de la bóbeda, que es de medio punto, con puerta de dos manos Alcayatas Zerradura, y llave corriente, con dos varas y tercia de alto y el correspondiente ancho, dá paso a una Tienda de la Calle, y una puerta mas que cae aun Corralito de una mano, sin Zerradura que aprecio en quinientos pesos.*

Item - Otra Sala, que mira al poniente, *con onze y dos tercias baras de largo, cinco de ancho y quatro de alto hasta el arranque de la bóbeda de medio punto; Puerta Principal de dos manos con Alcayatas Zerradura y llabe corriente con dos y dos tercias baras de altura, y ancho Correspondiente, otra asi mismo, que mira aun Jardincito, y una bentana con dos barillas de yerro Coronación de lo mismo, que mira al patio de una Bara de alto, y ancho correspondiente, y una Alazena con puertas de dos manos que aprecio todo en mil quinientos pesos.*

Item - un Corredor *al norte de la Sala Principal sobre tres Pilares, que le sostienen y quatro Arcos con doze varas de largo, tres de ancho, y cosa de tres varas de altura cuia Bóbeda, sirve de piso, a otro Corredor Alto, y hecho cargo de su moldura, y Arco lo taso en doscientos y cinquenta pesos.*

Item - dos Aleros, *que resguardan las salas de Naciente a poniente, con veinte, y cinco varas y tercia de largo entre los dos que se hallan sobre canes de Algarrobo. Techo de Tejuela, y Teja los, que aprecio en noventa pesos.*

Item - Un Zaguan *con cinco varas de largo quatro de ancho, y tres, y media de altura su bóbeda labrada, y medio punto, fundadas sobre los costados de dos Tiendas, que caen a la calle, la qual bóbeda sirve de piso a un Corredor Alto, cuia escala es de treinta pasos fundada sobre un Arco de bara, y media de ancho, y una Carbonera debajo con adbertencia, que a los costados de predicha Bóbeda se hallan otros dos pequeños que cogen todo el cuadro del patio en cuia obra está la portada a la calle agregado el portón principal con su postigo de dos manos lo aprecio con exclusión de las dos paredes en que se funda dicha bóbeda las, que iran en su lugar con sus respectivas viviendas en cantidad de seiscientos cinquenta pesos.*

Item - El Corredor alto, *que mira a la puerta del norte con dos arcos, y dos Balconcillos de Balaustres, y un quarto fundado en dicho Corredor cuio techo todo es de Costanería, Tejuela y Teja aprecio inclusive dos puertas, que contiene dicho alto, y la escala que es de veinte, y dos pasos, con su pasa manos de Cal y ladrillo, y fundada sobre un Arco en doscientos pesos.*

Item - una Sala de Alto, *que le sirve de piso la bóbeda de la tienda, y trastienda de la esquina, con treze varas, y media de largo, y cinco octava de ancho, y quatro de alto, obra mista, que tendrá segun se manifiesta, por parte cosa de una bara de alto desde el piso de dicho alto, y lo restante hasta el techo de adove con cosa de una barba de ancho, y su raía de Cal y piedra a todos vientos, cuia pieza tienen seis Tirantes, madera de quebracho, Techo de Tejuela y Teja; y un Chamflon a la parte del Poniente adbirtiendose, que la zitada pieza tiene un Balcon de yerro a la Calle con nueve tiaras de largo en contorno formado la misma figura de la esquina de hechura regular con dos puertas de dos manos de Alchayatas, y sus Tranqueros corredizoz embutidos en las paredes y otra que entra adicha sala con dos varas y media de alto, y ancho correspondiente de Alcayata con Zerradura, y llave corriente, y una Bentana de cosa de vara y tercia de alto con su reja de yerro que mira a la calle, que taso en mil pesos.*

Item - un Dormitorio, *que se halla en dicha sala, con seis varas y quarta de largo, cinco de ancho y quarta de alto, obra de adobe, y cosa de una bara desde el piso de*

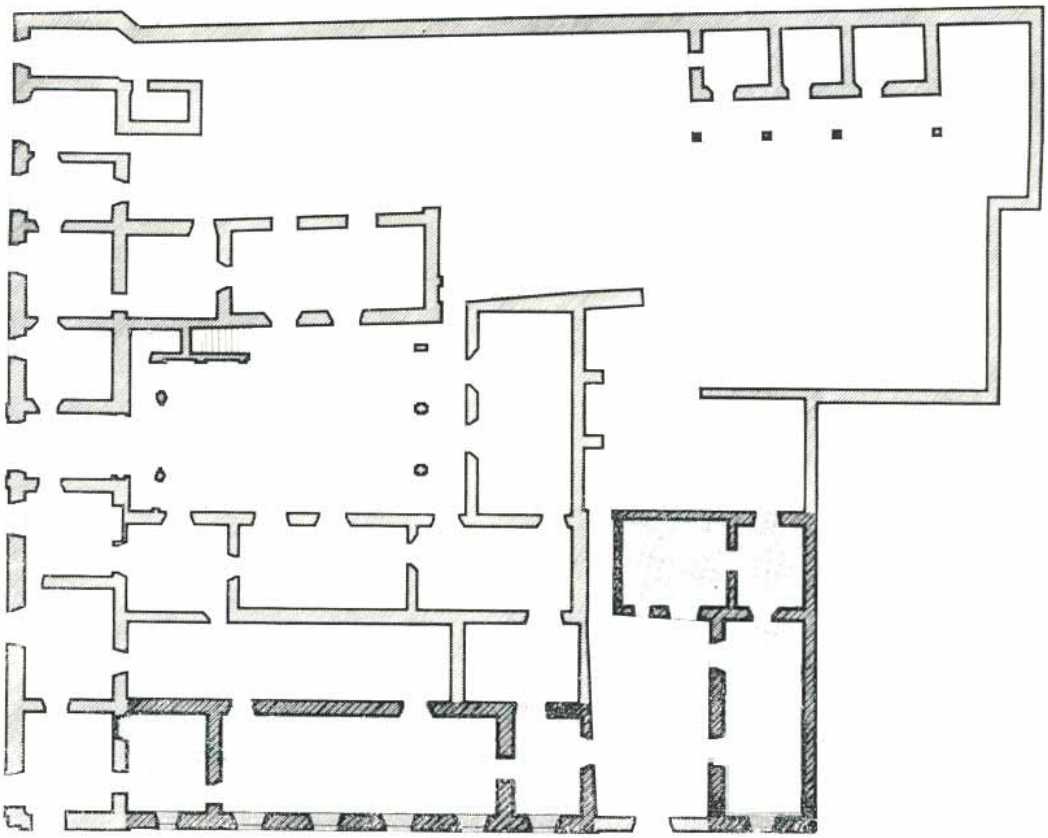

Fig. 1. Planta de la Casa del Virrey.

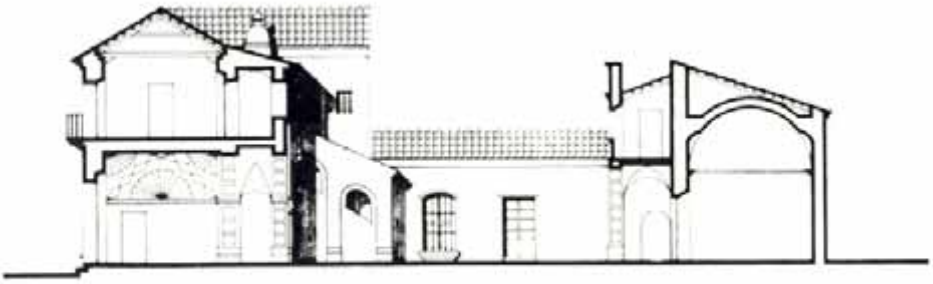

Fig. 2. Corte longitudinal por el patio principal.

cal, y Piedra, y su rafa de la parte del sur de los mismo, sus paredes tienen cerca de vara de grueso, Techo de Tejuela y Teja, con dos Tirantes, madera de quebracho, y una bentanilla que cae al patio principal de es la Casa, de mirillas de yerro, con una baca de alto, y puerta de una mano, y la principal por donde se entra, de dos manos, con Alchayatas sin Zerradura todo enladrillado, que taso en doscientos sesenta pesos.

Item - otra Sala, *que subsigue al referido alto, con diez baras de largo y el mismo ancho,* y *alto que la antecedente con cinco tirantes, madera de quebracho Techo de Tejuela, y Teja ensotado de Baldosa, Paredes de igual Contracción Puerta de dos manos de Tablero con dos varas, y dos tercias de Alto, y ancho correspondiente, con cerradura y llabe, y una Bentana que mira a la Calle de Barillas de yerro, con vara y inedia, de alto, con sus puertas de dos manos Alcayatas, y Aldabilla, y otra Puerta mas de dos manos, que sigue a otra pieza con dos, y media baras de alto, y ancho correspondiente de Alcayatas, sin cerradura todo en buen uso, que taso en Quinientos pesos.*

Item - Otra pieza, *que le sigue de igual construcción, que la antecedente,* y *con rebaja de un Mojinete la taso en quatrocientos y cinquenta pesos.*

Item - Un Dormitorio *de igual medida* y *condición, que se encuentra en la primera sala de estos altos lo aprecio en doscientos y veinte pesos.*

Item - Una Asotea *con diez varas de largo, y cinco de ancho, que la sirve de piso la Bóveda de las Tiendas a la Calle por cuia causa solo aprecio el antetecho, que la contorna en solada cuia pared tiene de grueso, poco mas de media vara, de alto mas de una, que taso en ochenta pesos.*

Item - En dicha Asotea *se halla un lugar común, que sigue desde dicho alto hasta el plan de la casa, el que tiene ocho varas y media de Altura, y una y dos tercias de ancho, con adbertencia, que las seis varas de dicha altura son de Cal* y *Canto,* y *las dos y media restantes de adove crudo con su bobedilla, que le sirve de piso. Techo de Tejuela y Teja, con puerta de quicio de una mano al que aprecio en trescientos pesos.*

Item - el empedrado del patio, *con los pasadizos enladrillados, en veinte, y cinco pesos.*

Traspatio

Item - la puerta falsa *compone su entrada, seis, y media varas de largo, una y media de ancho, cerca de tres de alto estensión tiene la Bóbeda fundada sobre la pared, de una Tienda de la Casa, y por el otro costado, con la pared, que divide las casas, que fueron de Don Estevan de Montenegro, con adbertencia, que solo aprecio la Bóbeda, parte de la pared, divisoria, y las puertas por corresponder la otra pared a la tasación, que se debe hazer de la citada Tienda, en cuia consecuencia lo aprecio en ciento y Cincuenta pesos.*

Item - En dicho Traspatio *se halla una cocina, y un quarto subsequente con diez varas, una y otra pieza de largo, y ancho quatro,* y *media de adove crudo bastante usadas, sin puertas Techo de Tejuela y Teja, que aprecio en setenta y cinco pesos.*

Item - Pegado a la espalda *de la Sala Principal de la Casa está una media agua con puerta mirando al naciente de una mano, y quicio obra de adove crudo, Techo de Tejuela y reza, mui maltratado, que taso en veinte, y cinco pesos.*

Item - Una Pared *de veinte, y una baras de largo, en contorno que sirve de cerca, aun Jardín, tiene dos varas* y *media de alto, de adove crudo barrada, de Teja* y *maltratada, que taso en treinta pesos.*

Item - Setente y quatro *varas de cerca a la parte del naciente, enpesando desde la punta del arco de la puerta falsa que divide esta casa de la del difunto Montenegro, a topar con la pared del fondo obra mezclada de Cal, Piedra y adove, cerca de cuatro varas de alto, y correspondiendo solo tasar la mitad de ella la aprecio en ciento veinte y cinco pesos.*

Item - En dicho traspatio *se halla un pozo con un Brocal, y rondana de una Alberquilla pequeña que taso en cien pesos.*

Item - Un Horno *de coser Pan de adove crudo viejo que taso en veinte reales.*

Item - Catorce varas de cerca *a la entrada de Huerta con quatro varas de alto cimiento de Cal y Piedra de adove crudo bastante maltratada la aprecio diez y seis pesos.*

Item - treinta y tres varas de cerca *en el fondo y huerta que asido de dicha casa y al costado del Poniente que divide las que fueron de los Bracamontes de adove crudo con quatro varas de alto barrada* y *teja en parte y solo taso su mitad que se halla bastante deteriorada en veinte pesos.*

Item - Diez y siete varas mas de cerca *que divide el traspatio de esta casa con la Bracarnonte por la parte del Poniente de adove crudo, y solo taso su mitad en doce pesos.*

Item - Una Tienda *que hace esquina con seis varas de largo y cinco y tercias de ancho, y tres y media de alto, hasta los arranques de la Bóbeda, sus Paredes cerca de vara de grueso con un Poste, 6 esquina de cal, y Piedra, Puertas de dos manos de Alcayatas con cerradura y llaves corrientes, y otra puerta assi mismo de dos manos que pasa a la trastienda, y en dicha tienda un mostrador de un tablón de cinco varas escasas de largo y siete octavas de ancho con sus correspondientes cajones, su arma son ochavada con quatro andanas de tablas, y en él un cajón con varias divisiones para poner sintas al redondez de la Pared un Hoyo, o asiento de Cal y Piedra de una tercia de alto y ancho que taso en ochocientos pesos.*

Item - Una trastienda *que lo sigue* con *seis y dos tercias varas de largo del mismo ancho y alto que la tienda, Paredes de igual construcción con su Bóbeda de medio punto, Puerta Principal a la Calle de dos manos con sus yerros corrientes y un tranquero embutido en la Pared con su argolla los mismos que tiene las Puertas de la tienda. Igualmente otra Puerta más de dos manos que pasa aun Corralito en el que hay una Pared que divide otro corral de Cal y Canto, menos de media vara de grueso, quatro varas de largo, dos y media de alto, un atajadizo de adove para cocina,* y *en dicha trastienda una Alacena con Puerta de dos manos de Alcayatas sin llave; con mas otra puerta de dos manos de igual construcción que las antecedentes que pasa a otra tienda y una lumbrera que comunica la luz del Norte con un Cruzero de yerro,* y *respecto a estar tasado el mojinete de la tienda aprecio las tres paredes con lo demás relacionado en seis cientos cinquenta pesos.*

Item - otra tienda a la Calle *con cinco varas de largo, cinco y quarta de ancho de igual altura* y *construcción que las antecedentes Puertas de dos manos de alcayatas cerraduras y llaves corrientes, y un mostrador de una tabla, armazón de tres andanas de tablas con su cajón correspondiente, y un tabique que forma un paso que va a la trastienda que se halla apreciado en*

lo interior de la casa, tiene dicha tienda una lumbrera la misma que la antecedente, y solo se tasan las tres Paredes en quatrocientos sesenta pesos.

Item - otra tienda *que sigue pasada la Puerta de calle con Puerta a ella y otra al saguan, ambas de dos manos de alcayatas con cerraduras corrientes, cuia pieza tiene cinco varas de largo, y cinco y quarta de ancho la misma altura que las antecedentes que taso en quatrocientos sesenta pesos.*

Item - otra tienda *que le sigue de igual construcción y medida que la antecedente, que con rebaja de una pared, que corresponde a la sobre dicha la aprecio en quatrocientos pesos.*

Item - Una trastienda *al fondo de la pieza antecedente, con cinco y media baras de largo, cinco de ancho, y tres, y media de alto, adbirtiendo se tasan únicamente dos Paredes, que son las de los costados por estar la una, que sirve de moginete, a la Tienda tasada, y la otra que sirve de lo mismo, a una de las salas principales del patio en trescientos y cinquenta pesos.*

Item - en dicha Trastienda *se halla un corral con tres paredes, que le dividen de las mas ofizinas interiores, y se tasa solamente dos por corresponder la otra al corral de la tienda, que sigue con diez baras, las dos de Cal, y Canto, cosa de media vara de grueso, que aprecio en doze pesos.*

Item - otra Tienda, *con cinco, y quartas varas de largo, tres, y media de ancho, y tres de alto su bóbeda llana puerta de dos manos con Zerradura, llave corriente, que aprecio en seiscientos setenta pesos.*

Item - una Trastienda, *que le sigue de iguales medidas y condición con tres puertas de dos manos, la una perteneciente al Corral, y la otra, que pasa al Callejón, o puerta falsa de la casa en dicho Corral, una Pared que le dibide de la antezedente tienda con cinco baras de largo, y media de grueso, que taso en doscientos setenta pesos.*

Item - una Tienda a la Calle, *que mira al Poniente, que sigue a la esquina con cinco baras de largo, cinco, y media de ancho, y cimientos de Cal y piedra paredes de Tapial, Mostrador de un Tablón de Zedro, con bara de ancho, quatro de largo, con dos andanas de tablas de Listones, y cañizo, que sirve de Armazón, dos Tirantes, Techo de Tejuela y Teja, suelo de Baldosa, en partes desecho, Puerta de dos manos, con Zerradura y llave, su tranquero, como la esquina, y otra puerta, que corresponde, a una trastienda de dos manos que rebajado el moginete, que cae ala esquina taso lo demas en doscientos y cinquenta pesos.*

Item - una Trastienda *con ocho, y media varas de largo, y tres quartas de ancho, y quatro, y media de Alto Paredes de vara de grueso obra mista de cal y Canto, y Tapial, Puerta de dos manos, con zerradura corriente, y otra de una mano, que pasa, a un Corral, quatro tirantes sobre dicho enladrillado Cubierto de Teja cuia obra con rebaja del Mokinete, que corresponde a la Tienda, y una Pared, de Cal y canto, que divide el Corralito, con cinco baras de largo, tres de ancho, y media de grueso, taso en quatrocientos cincuenta pesos.*

Item - otra Tienda, *que sigue con siete, y media varas de largo, cinco y media de ancho de igual altura, que la precedente, obra mista de Cal, y Piedra, y Tapial del mismo grueso sus Paredes con tres Tirantes, Techo de Tejuela y Teja; Puerta de dos manos, y otra de quicio que pasa al Corral, con zerraduras y llaves, suelo enladrillado, y armazón pequeño de tienda, que taso en doscientos y veinte, y cinco pesos.*

LA CASA DE TUCUMAN; SU REFACCION EN 1875

El interés por estar al día en materia edilicia ha sido el motivo por el cual la edificación rioplatense ha sufrido, a través de los años, sucesivas transformaciones en sus frentes.

Vemos así casas que han cambiado más de una vez su careta de “estilo”.

La Casa Histórica no fue una excepción a la generalidad y siguió la misma suerte que la mayoría de los edificios particulares del siglo XVIII en el Río de la Plata.

Su fachada, aunque modesta, era fiel reflejo de la modalidad constructiva de su momento. Paredes blancas y lisas solo interrumpidas por la puerta de entrada que, como alarde ornamental, ostentaba en sus flancos columnas tortas de factura tosca, casi popular.

Este tipo de arquitectura poco se avenía al “gusto nuevo”. Sarmiento en uno de sus tantos escritos, apasionados como era habitual, dice: *Vamos a dejar de ser horneros, mostrándose por la primera vez la facultad que se cree humana de variar las formas de la casa, pues ya hemos visto que toldo, rancho, casa de azotea son formas plásticas del salvaje, del árabe [...] solo la inmigración extranjera, el arquitecto de otros países, el albañil italiano, pudieron romper la tradición...*

En el mismo trabajo dice una frase que se aplica a la perfección a la refacción que sufrió la casa de Tucumán: *El Partenón se ha acomodado aquí a las necesidades domésticas.*

El nuevo frente mostraba como coronamiento en su parte central, un frontis triangular flanqueado por dos infaltables leones de mampostería.

Esa desesperación por tratar de olvidar el pasado, considerado pobre y falto de mérito, ha sido la causa por la cual han desaparecido la mayor parte de los

ejemplos de interés. Ningún valor se les daba tampoco a los elementos que integraban el equipamiento de los viejos edificios. Prueba de ello es el artículo 3º del contrato transcripto a continuación, en el que puede leerse que todos los materiales de la demolición eran propiedad del constructor.

Así se perdió la puerta original a tableros, que apareció años más tarde en la colección de un particular.

El contrato que transcribimos da una idea de las normas constructivas de la época.

JOSÉ MARÍA PEÑA

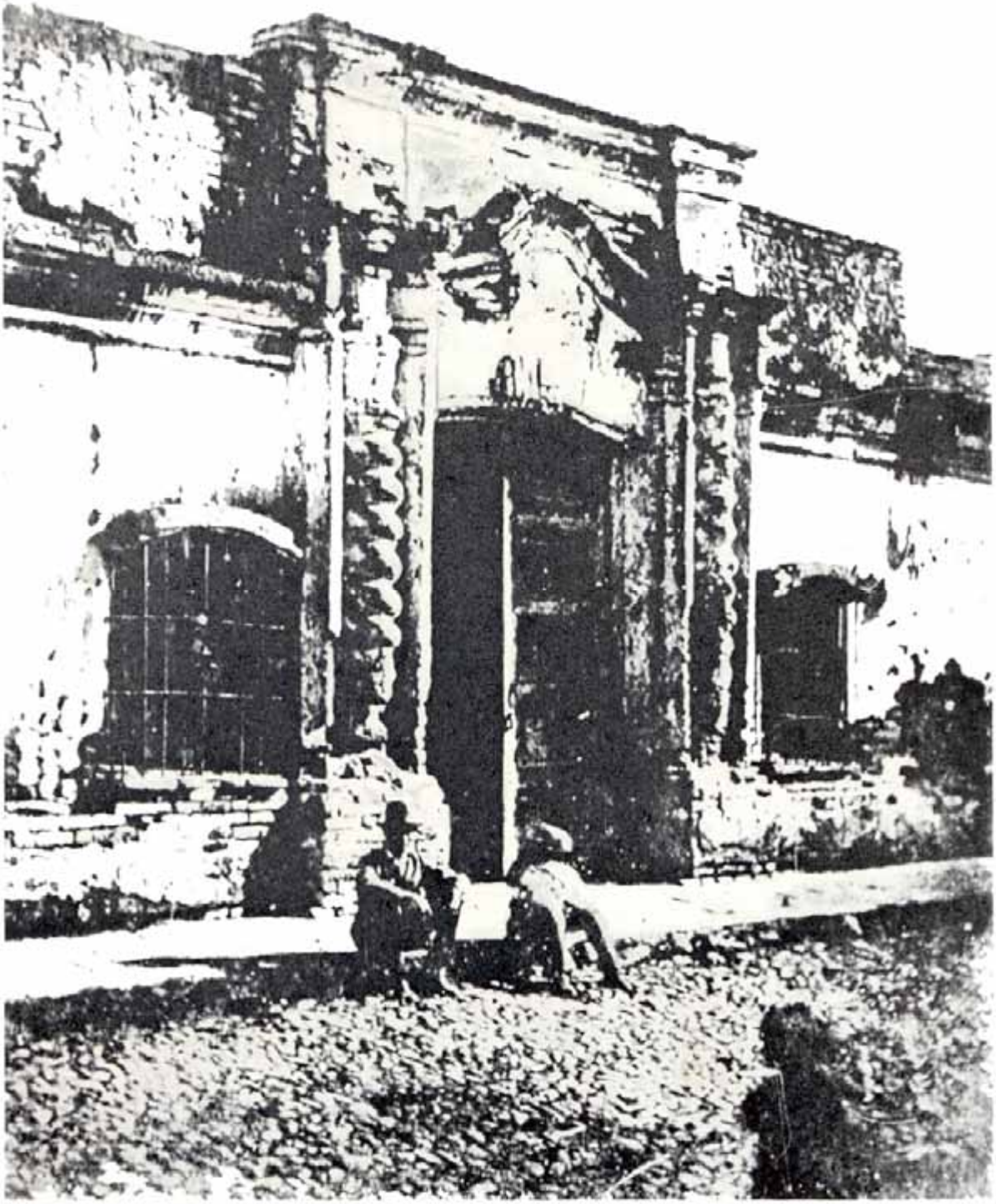

Fig. 1. Antigua fotografía que muestra la primitiva fachada de la Casa Histórica de Tucumán. Fue el documento utilizado para la actual reconstrucción.

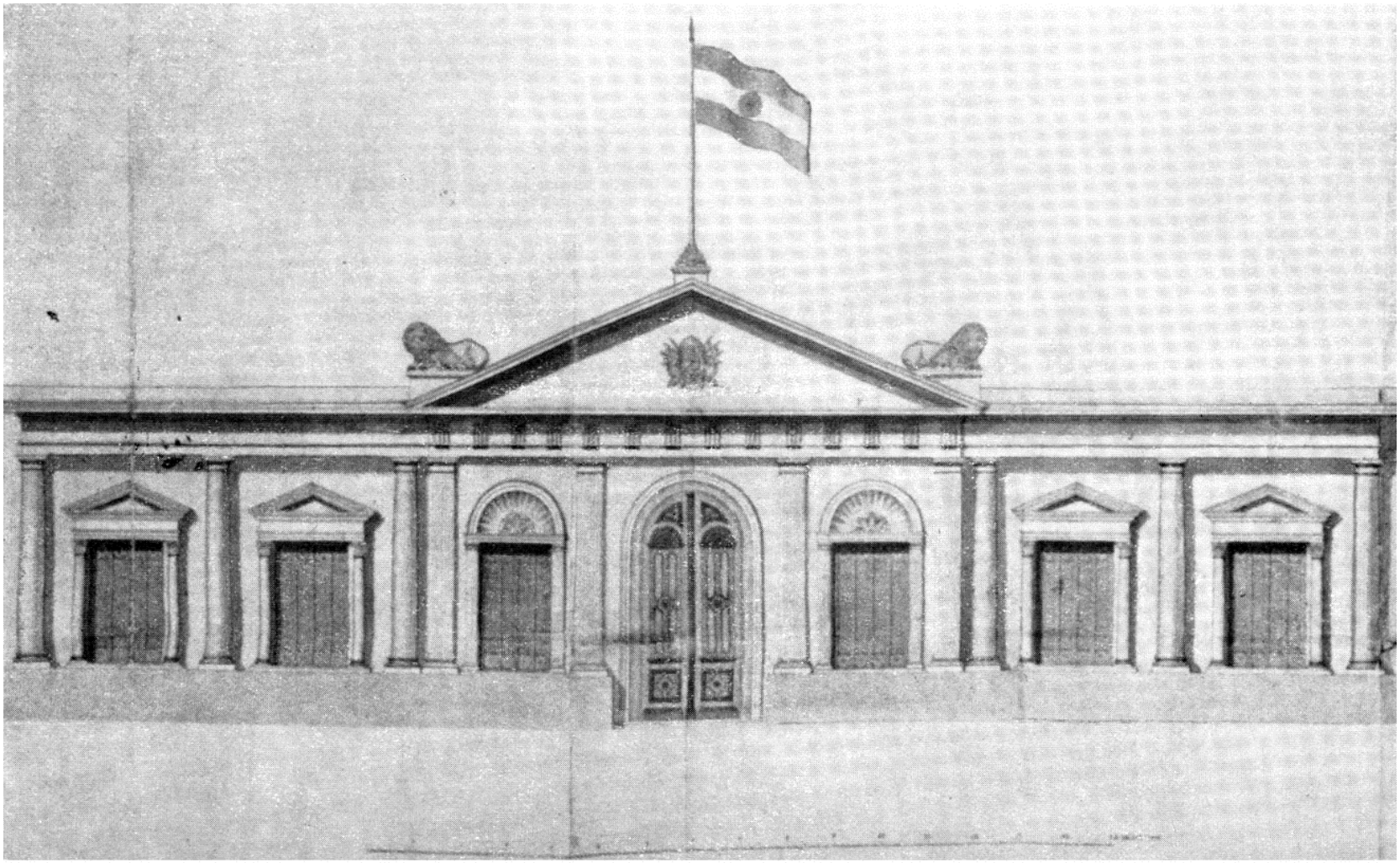

Fig. 2. Fachada italianizante de la Casa Histórica, levantada posiblemente en su momento con intención de modernizarla. El original se encuentra en el archivo del Ministerio de Obras Públicas de la Nación.

CONTRATO CELEBRADO POR EL EXMO. GOBIERNO DE TUCUMÁN, EN REPRESENTACIÓN DEL DE LA NACIÓN, CON LOS SRES. BERROA Y CAMINÁL, PARA EJECUTAR VARIAS OBRAS EN LA CASA DONDE SE JURÓ LA INDEPENDENCIA[1].

Art. 1º Los Sres. Berroa y Caminál, se obligan á construir dos salones y zaguan que ocupen el frente del edificio.

Art. 2° Será obligación de los contratistas, demoler el edificio existente, debiendo construir dos cuartos mas que dén al pátio.

Art. 3° Las paredes del frente del edificio y las otras que en el plano están demarcadas con color amarillo, serán demolidas por cuenta de los contratistas; quedando de su propiedad todos los materiales de demolición.

Art. 4º Los escombros y la tierra que se deberá sacar para echar los cimientos, serán removidos por cuenta de los contratistas y depositados conforme á las ordenanzas municipales, ó á las órdenes que se dieren en el particular.

Art. 5º Los ladrillos que se emplearán, serán de buen material, duros, de grano uniforme, bien cocidos y libres de hendiduras y huecos.

Art. 6º Las mezclas se harán de cal y de arena limpia: no se preparará á la vez cantidad mayor que la que sea precisa para el uso del día. La preparación de la mezcla, será de una parte de cal por tres de arena para los cimientos, paredes y revoques interiores, y para los revoques estertores se añadirá una sexta parte de tierra romana, y una media de arena.

Art. 7º Los cimientos se pondrán un metro abajo del piso cuando se encuentre terreno firme; en caso contrario, se pondrán á la profundidad necesaria á la solidez del edificio. Los cimientos tendrán siempre el ancho de treinta centímetros mayor de las paredes correspondientes.

Art. 8º Las paredes se construirán según las dimensiones indicadas en el plano y deberán levantarse tanto como se pueda simultáneamente.

Art. 9º Las cornisas se harán segun los detalles que serán suministrados á los contratistas.

---

[1] Registro Nacional de la República Argentina, tomo décimo cuarto, año 1875, Sociedad Anónima de Tipografía, Litografía y Fundición de Tipos. Buenos Aires, 1875.

Art. 10º Los techos de las piezas que dán á la calle, serán de azotea formados con tirantes de madera dura, de ocho centímetros de grueso por veinte y dos centímetros de alto, puestos á la distancia de cuarenta y cinco centímetros de centro á centro y alfajías de seis centímetros por dos centímetros. Tendrán dos hiladas de ladrillos y una de baldosas asentadas en mezcla de una parte de cal, una de polvo de ladrillo, una de arena y otra de tierra romana.

Art. 11. Los techos de las otras dos piezas, serán también de azotea hechos del mismo modo; pero con los tirantes de siete centímetros por veinte centímetros de centro á centro.

Art. 12. Los cielos rasos serán de yeso, con armadura independiente de los techos. Los techos principales y el zaguan tendrán cornisas adornadas, de veinte y cinco centímetros de alto y veinte centímetros de vuelo, un florón cada uno de ochenta centímetros de diámetro y cuatro respiraderos; las otras dos piezas tendrán cornisas sencillas, de quince centímetros de alto y los respiraderos.

Art. 13. El piso del zaguan será de baldosa de mármol blanco y negro, asentadas en buena mezcla y puestas encima de un techo de escombros bien apisonados.

Art. 14. Los pisos de los salones y cuartos, serán de tabla, pino ó madera del país, que sea á satisfacción del ingeniero inspector, machihembrados y clavados; las tablas tendrán un espesor de tres centímetros, y serán asentadas sobre listones.

Art. 15. Las veredas se construirán en el pátio, serán de baldosas del país, y los cordones de quebracho de quince centímetros de espesor.

Art. 16. Todas las puertas y ventanas tendrán marcos de algarrobo, y serán construidas con el mejor cedro maduro y sin defecto. La puerta principal tendrá las dimensiones de dos metros diez centímetros, por cuatro metros setenta y cinco centímetros y los montantes y travesaños de sesenta y cinco milímetros de espesor, y las molduras y ornamentos, segun los dibujos que serán suministrados.

Art. 17. Las seis ventanas de la fachada tendrán las dimensiones de un metro cincuenta centímetros, por dos metros sesenta centímetros de alto, y los montantes serán de seis centímetros de espesor: las ventanas tendrán forros y contramarcos con molduras.

Art. 18. Habrá cuatro puertas vidrieras y dos tableros exteriores y tres interiores, de las dimensiones de un metro cincuenta centímetros por tres metros: los montantes y listones serán del mismo grueso que las ventanas, y tendrán además forros y contra-marcos con molduras.

Art. 19. Las visagras, cerraduras y demás herramientas para las puertas y ventanas, serán de primera clase y elegidas por el ingeniero del Gobierno.

Art. 20. Los zócalos de las piezas tendrán cuarenta y cinco centímetros de alto, con moldura en la parte superior y serán del espesor de cinco centímetros.

Art. 21. Las seis ventanas de la fachada, serán provistas de persianas de cedro, de dos hojas cada una.

Art. 22. Los vidrios serán sencillos, pero serán llanos, claros y sin defectos.

Art. 23. Todas las puertas y ventanas serán pintadas con tres manos de pintura de aceite y dos de barniz. Los zócalos serán pintados con tres manos de color y una mano de barniz.

Art. 24. Toda obra de detalle que no estuviese expresamente indicada en el plano, y que á juicio de los contratistas ó inspector, pueda considerarse indispensable en la construcción, podrá ejecutarse, sin pretender por ello indemnización de ningún género.

Art. 25. Los contratistas están obligados á hacer todas las modificaciones, sea en más ó en menos que el ingeniero inspector exijiere, cuyas modificaciones se calcularán en relación con los precios del presupuesto.

Art. 26. Las obras serán hechas á entera satisfacción del ingeniero inspector, quien tendrá la facultad de rechazar todos los materiales que á su juicio no fueren de la mejor calidad, como así tambien, no aceptar los trabajos que no estuviesen ejecutados con el esmero debido.

Art. 27. El plazo fijado para la terminación de toda la obra, será de diez meses contados desde la fecha de este contrato, y por cada mes que retarde la conclusión de la obra, se deducirá del saldo que deberá abonarse á los contratistas, la cantidad de setecientos cincuenta pesos fuertes.

Art. 28. La obligación consignada en el artículo precedente, cesará si los trabajos fuesen interrumpidos á causa de trastornos políticos, guerra, epidemia, muerte ó enfermedad grave de los contratistas, irregularidad en los plazos ó cualquier motivo poderoso.

Art. 29. Los contratistas garanten la buena construcción de la obra, por el término de un año desde su entrega, obligándose á su perfecta conservación; de manera que terminado este plazo se encuentren las obras en las mismas condiciones en que fueron entregadas al Gobierno.

Art. 30. El Gobierno abonará á los contratistas por toda la obra, la cantidad de ocho mil setecientos pesos fuertes, pagaderos en cuatro letras giradas contra el Gobierno Nacional en esta

forma: la primera al principiar el contrato, á quince días vista, por dos mil patacones; la segunda á los mismos días vista, por igual cantidad, al cerrar los arcos: la tercera también á los mismos días y por igual cantidad al colocarse los techos del edificio: la cuarta por el saldo á la entrega de la obra. Los tres últimos giros se expedirán después del reconocimiento de las obras, por el ingeniero inspector.

Art. 31. Para el fiel y exacto cumplimiento de lo estipulado y en garantía de las cantidades que percibirán los contratistas; ofrecen estos por fiador á satisfacción del Gobierno Nacional, a D. Patricio Navarro. Hallándose presentes á este otorgamiento los señores contratistas Berroa y Caminál, enterados de los artículos que constituyen este contrato, dijeron: que los aceptan tal como están redactados, por encontrarlos conforme á la propuesta respectiva; obligándose por lo tanto á cumplir todo lo consignado en los artículos de este contrato, con arreglo y conforme á derecho. Enterado así mismo D. Patricio Navarro de esta escritura y sus referencias, dijo: que se constituye fiador liso y llano pagador por falta de sus fiados; consintiendo en ser apremiado en caso necesario, al cumplimiento de las obligaciones y responsabilidades que como fiador le incumben, para los efectos legales de este contrato. A la firmeza y validez de lo pactado, el Exmo. Gobierno de la Provincia, como representante del de la Nación, obliga al Tesoro Nacional como debe y puede; y los contratistas y fiador, sus personas y bienes conforme á derecho. En su testimonio, y leída que les fue, se afirmaron y ratificaron en su contenido, firmando con los testigos: D. Isidoro Segundo López y D. Felipe Heredia, mayores de edad y vecinos de mi conocimiento, de que doy fé. Esta escritura sigue inmediatamente á la de venta otorgada por D. Cipriano y Benito Herrera, á favor del Convento de Predicadores de esta ciudad, con fecha 31 de Marzo del corriente año, al folio treinta y ocho vuelta y siguientes. En entre líneas - resultado - vale - Borrado - Resultado - no vale - Belisario López - Berroa y Caminál - Patricio Navarro - Isidoro S. López - Felipe Heredia - Ante mí: Juan Guio - En entre línea - Al firmar el contrato - vale.

Es conforme con su matriz, á que me remito, Para el Exmo. Gobierno Nacional doy esta copia, que signo y firmo en Tucumán, á nueve de Abril de 1875. - Hay signo.

Juan Guio

Escribano Público

Departamento del Interior.

Buenos Aires, Abril 27 de 1875.

Apruébase el contrato celebrado por el Exmo. Gobierno de Tucumán en representación del de la Nación, y los señores Berroa y Caminál, para las reparaciones y obras de las oficinas de Telégrafo, Juzgado y Administración de Correos Nacionales, en la casa donde se juró la Independencia de la República.

Comuníquese, publíquese y dése al Registro Nacional.

Avellaneda

Simón de Iriondo

NOTAS BIBLIOGRÁFICA

JOSÉ DE MESA y TERESA GISBERT, *Bolivia*. Monumentos Históricos y Arqueológicos de América. Edición de la Comisión de Historia del Instituto Panamericano de Geografía e Historia de México. Un vol., in-4, 146 pp. de texto 105 pp. il. + 1 mapa. México, 1970.

En varios números de ANALES se han hecho referencia a la serie de "Monumentos Históricos y Arqueológicos de América" que, desde 1955, ha dado a publicidad el Instituto Panamericano de Geografía e Historia, y cuyos tomos han sido encargados a estudiosos de los diferentes países a que han sido dedicados.

Esta serie de valor desigual, porque no todos los autores son realmente especialistas en la materia, ha posibilitado la difusión de parte muy importante de la gran riqueza artística y arqueológica que aún posee el continente americano.

El nuevo tomo aparecido, el decimoquinto de la serie, ha sido dedicado a Bolivia y sus autores son los investigadores José de Mesa y Teresa Gisbert, conocidos ampliamente por la seriedad de sus trabajos sobre arte hispanoamericano. La elección de estos arquitectos bolivianos ha sido realmente afortunada y obvia por otra parte, ya que son los mejores conocedores del arte de ese país.

El material estudiado en este libro ha sido dividido en once capítulos, cuatro de los cuales se refieren a los monumentos coloniales y tres a los del período republicano. Los precede un prólogo y una introducción histórica donde se analizan los diversos sucesos posteriores a la conquista, la sociedad y su organización política, económica, eclesiástica, etc.; el ámbito cultural en el cual se desarrolló y, por último, los antecedentes de la independencia.

Debe agregarse a estos, otro dedicado a estudiar la sucesión de los estilos históricos, desde la introducción de las formas renacentistas con su arrastre de elementos medievales y mudéjares, hasta los del período republicano, haciéndose referencia al llamado "estilo mestizo", tan discutido y discutible, y a la arquitectura de las misiones que con más amplitud es estudiada en el capítulo correspondiente.

Si bien parte del material reseñado es conocido por los estudiosos del arte virreinal y por quienes siguen la labor de investigación de los arquitectos Mesa y Gisbert, el nuevo aporte de los mismos es valioso además por otras razones. En primer término porque se ha reunido coherentemente el material tan abundante y variado de la nación boliviana, y en segundo lugar porque debe destacarse como contribución realmente importante, los capítulos dedicados a las Misiones de Moxos y Chiquitos y, sobre todo, los que se refieren a los monumentos del período republicano, acerca de los cuales poco o nada se conocía.

Completa este volumen, capítulos destinados a recopilar la legislación que ampara el patrimonio artístico boliviano, una lista de los Monumentos Nacionales, ciento cinco ilustraciones y un mapa donde se han ubicado los edificios más importantes.

HÉCTOR H. SCHENONE

Cahiers des Ameriques Latines. 28, rue Saint-Guillaume, París VIIe.

Pierre Monbeig, en el editorial del nº 1, dice: *Nous voulons on le volt, une revue scientifique mais vívante, reflet de l'ardeur de tous ceux qui, par la naissance ou l'amitié, s'interrogent sur, le destin des Amériques Latines*.

Esta publicación periódica, cuyo primer ejemplar es de 1967, incluye artículos de interés para quienes se ocupan del arte americano. Su comité de redacción está integrado por miembros de institutos especializados y docentes de la enseñanza superior, franceses. Los colaboradores proceden de todas las latitudes.

Aparecen dos series. Una, de Ciencias Humanas: problemas políticos, económicos, demográficos, sociales, asuntos de geografía e historia. Otra, de Artes y Letras: cuestiones de literatura, lingüística, filología y lo concerniente a las artes plásticas, teatrales, cinematográficas o musicales.

En el nº 1 de la serie de Artes y Letras, Damián Bayón publica un artículo titulado *Arte y Sociedad*: cinco argentinos de París, en que comenta la obra de Alicia Penalba, Marino Di Teana, Sergio de Castro, Ronaldo de Juan y Julio Le Parc. Se ocupa del caso humano y artístico que supone cada uno de ellos, presentándonos así, una galería estético-psico-sociológica.

Monique Gustin, en el nº 2, de la misma serie, se ocupa de *Façades d'eglises rurales mexicaines du XVIIIe. siècle. Iconographie et symbolisme.*

Finalmente, la entrega 3-4., de 1969, incluye otro trabajo de Damián Bayón, titulado *Polyvalence de l'architecture coloniales sud-amèricaine*.

JUAN CARDAS ARIAS

AURELIO LUCCHINI, *Ideas y Formas en la Arquitectura Nacional.* Editorial Nuestra Tierra, Montevideo, 1969. Un volumen 19 x 19 cms, 68 pp, con 60 ilustraciones monocromas.

El enfoque troncal de este trabajo del arquitecto y destacado profesor Aurelio Lucchini, se orienta hacia la evaluación de las obras arquitectónicas, en relación con el campo de las ideas dominantes en los respectivos momentos históricos en que aquéllas fueron realizadas, con miras a una correcta comprensión de las corrientes estéticas a las cuales pertenecen. El objeto de este tipo de análisis es, en su libro, la arquitectura uruguaya desde mediados del siglo XVIII, vale decir, desde la época en que obras de cierta relevancia son realizadas en territorio de la entonces Banda Oriental, objetivo de una disputa geopolítica de siglos, entre Portugal (léase: "bandeirantes" del sur de Brasil) y España (léase: Buenos Aires) que sólo concluiría con la independencia política de la región.

Tal situación crearía una necesidad defensiva que condicionaría los comienzos de la evolución edilicia del país; pero en lo que nos permitimos discrepar con el autor es en *el carácter hermético de la conquista española al que alude en función de concluir que*

la arquitectura colonial es, en suma, arquitectura española realizada en nuestro territorio; sin salir de los límites del antiguo virreinato, se pueden verificar (aún en Buenos Aires) influencias germanizares e italianizantes aportadas fundamentalmente por los técnicos de la Compañía de Jesús. Líneas más adelante el autor alude incidentalmente a esa realidad, al ordenar en tres agrupamientos el ejercicio profesional en estas regiones: el religioso, el castrense, el académico. Si bien margina el de los alarifes, de gran influencia a nivel general, aclara que lo hace; y es incuestionable la superioridad que aquellas tres corrientes profesionales ejercieron, cada cual en su momento, en materia de obras públicas.

De proyección casi nula el aporte jesuítico en el Uruguay (por motivos cronológicos), habrían de adquirir allí gran preeminencia los profesionales del Real Cuerpo de Ingenieros de Buenos Aires, que mucho tendrían que hacer en la plaza fuerte de Montevideo, en las costas, y las fronteras con Brasil, por las razones estratégicas a que aludimos al principio. Señala bien el autor que en ese momento llega a través de aquella repartición, la influencia neoclasicista de origen francés, que penetró en España al entronizarse la dinastía de Borbón.

Con mucho acierto analiza las obras defensivas uruguayas del último tercio del siglo XVIII, a la luz de los principios técnicos de Vauban y de Verboom, así como el sentido y carácter de las obras civiles y eclesiásticas realizadas por los ingenieros militares y, posteriormente, por profesionales de formación académica como lo fue el arquitecto Tomás Toribio, que llega en 1800, y su hijo José.

El gusto afrancesante, posterior a la emancipación política del Uruguay, y la introducción de un neoclasicismo severo (diríamos neoclasicismo “ortodoxo”) que se desarrolla al promediar el siglo, son también estudiados con referencia a las ideas y paradigmas europeos.

La etapa italianizante, cuyo comienzo sitúa en los años setenta, luego de la conclusión de la guerra con Paraguay, y el eclecticismo finisecular, son juzgados con igual criterio, para concluir observando las influencias que condicionaron el nacimiento de la primera Escuela de Arquitectura montevideana, sus pasos iniciales,

y un llamado a la búsqueda de *la concordancia precisa* entre la teoría y las necesidades, como el *quehacer intelectual más importante que acucia hoy a la escuela de arquitectura nacional.*

En la parte gráfica, resultan muy didácticas la ejemplificación lograda y las comparaciones que ofrece con obras que, en territorio europeo, representan movimientos estéticos afines a los que aquí estudia, y permiten comprender sus proyecciones culturales sobre suelo uruguayo.

ALBERTO S. J. DE PAULA

AURELIO LUCCHINI, *Julio Vilamajó, su arquitectura*; edición del Instituto de Historia de la Arquitectura, de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República, Montevideo, 1970. Un volumen in 49, 224 pp., con numerosas ilustraciones en blanco y negro intercaladas.

Aurelio Lucchini adoptó, como criterio para la realización de este trabajo, precisar el proceso de evolución seguido por la arquitectura de Julio Vilamajó, como mejor forma de comprender el valor real de su obra. Una amplia investigación ha permitido al autor obtener una frondosa recopilación de documentos, planos originales y fotos de época cuyo origen se detalla al fin del libro. Un conjunto numeroso de hechos arquitectónicos, proyectos frustrados e incluso imaginados sin ánimo de concreción, y de parte representativa de su obra técnica, permite recrear el camino recorrido por un Julio Vilamajó de compleja personalidad artística.

Con una base cultural de cuño clasicista, pero con una concepción pintoresquista y *romántica de la arquitectura, apasionada por lo extraño y lo particular*, pasa Vilamajó de la transcripción directa de las formas del pasado a un estilo más adecuado, inspirado por la captación del espíritu de los sistemas expresivos del pasado. Siguiendo esta línea abandona toda vinculación con las formas históricas,

se preocupa por guardar el principio de pureza geométrica y se aplica a exaltarla, apelando a su experiencia en prefabricación e industrialización. Se incorpora así al proceso de renovación de la arquitectura racionalista, en el que deja, según el autor, su impronta característica.

La dualidad estético-funcional, como dos potencias que se atraen o se repelen, aparece condicionando toda la obra de quien escribiera: *La necesidad estética es tan imperativa como las necesidades más objetivas y materiales. Lo lírico es una función humana al igual que el andar y el respirar.* Expresión, prefabricación, monumentalidad, espacialidad, autenticidad urbanística, son cuestiones cuya búsqueda de aclaración se analiza en la publicación a través de los propios escritos de Vilamajó.

Una información cronológica completa este trabajo, con el cual la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República del Uruguay salda una deuda con uno de sus hijos dilectos. El volumen puede además ser de gran valor para las jóvenes generaciones de arquitectos uruguayos, dando un cabal ejemplo de cómo el estudio del espíritu que animó las realizaciones arquitectónicas a través de la historia puede ser de capital importancia en la evolución de la producción del arquitecto contemporáneo.

JUAN ALBERTO GONZÁLEZ MORÓN

ÍNDICE

José Xavier Martini:

Notas para una crítica de la arquitectura colonial argentina.....11

Alberto R. Nicolini y Carlos Páez de la Torre (h.):

El ingeniero-arquitecto José de Bassols en Tucumán (1908-1931).....26

José María Peña:

El Pabellón de los Lagos.....55

Ramón Gutiérrez:

Las casas de los gobernadores en el Paraguay.....65

Carlos Arbeláez Camacho:

La Casa del Fundador, en Tunja, y su restauración.....83

Gabriel Uribe Céspedes:

La restauración de las pinturas de la Casa del Fundador,
en Tunja.....96

José de Mesa y Teresa Gisbert:

Angelino Medoro, escultor.....111

Alberto S. J. de Paula:

Obras de dos grabadores sobre una plancha de cobre.....125

La Dirección:

Carlos Arbeláez Camacho.....135

Relaciones documentales.....137

Notas bibliográficas.....169

ÍNDICES

DEL VOLUMEN VI

N^OS^. 21, 22, 23 y 24

BUENOS AIRES

1971

INDICE ALFABÉTICO DE AUTORES

ARTÍCULOS

Arbeláez Camacho, Carlos:

Una obra poco conocida del arquitecto Fray Domingo de Petrés: la catedral de Zipaquirá

La Casa del Fundador, en Tunja, y su restauración

Arestizábal, Irma Sylvia:

La iglesia de Chiu-Chiu

Bayón, Damián:

Hacia un nuevo enfoque del arte colonial sudamericano

Benavides Curtois, Juan:

Carpintería de puertas en la Capitanía General de Chile

Berlin, Heinrich:

Luis Martín, inquieto arquitecto neoclásico

Bonet Correa, Antonio:

El Padre Pozzo y la arquitectura argentina

Buschiazzo, Mario J.:

El problema del arte mestizo

El mobiliario luso-brasileño en el Río de la Plata. Siglo XVIII

Cáceres Freyre, Julián:

Paúl Dony (1894-1968)

Carril, Bonifacio del:

Batalla de Maipú. Dibujo de Teodoro Gericault

de Paula, Alberto S. J.:

El arquitecto Richard Adams y la Colonia Escocesa de Santa Catalina

Obras de dos grabadores sobre una plancha de cobre

Dony, Paúl:

Transformación de estilos en la arquitectura hispanoamericana

Gazaneo, Jorge O.:

Mario J. Buschiazzo (1902-1970) 239

Guarda, Gabriel:

Construcción tradicional de madera en el sur de Chile

Gutiérrez, Ramón:

Las casas de los gobernadores en el Paraguay

La Dirección:

Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898-1969) 22 113

Carlos Arbeláez Camacho

Maeder, E. J. y Gutiérrez, R.:

La imaginería jesuítica en las misiones del Paraguay

Martini, José Xavier:

Notas para una crítica de la arquitectura colonial argentina

Massini Correas, Carlos:

Carlos Enrique Pellegrini y el nacimiento de la Estación Retiro

Mesa, José de y Gisbert, Teresa:

Felipe Bertrés, un arquitecto neoclásico en Bolivia

Martín de Vos en América

Angelino Medoro, escultor

Nicolini, Alberto R. y Páez de la Torre (h.), Carlos:

El ingeniero-arquitecto José de Bassols en Tucumán (1908-1931)

Peña, José María:

El Pabellón de los Lagos

Pereira de Araujo, Joao Hermes:

El arte luso-brasileño en el Río de la Plata

Plá, Josefina:

Apuntes histórico-descriptivos sobre algunos templos paraguayos

Sebastián, Santiago:

La representación heterodoxa de la Trinidad en Hispanoamérica

La evolución del soporte en la decoración arquitectónica de Santa Fe de Bogotá

Sosa Gallardo, Santiago A.:

Frontones realzados con ático en la arquitectura hispano-americana

Stastny, Francisco:

Pérez de Alesio y la pintura del siglo XVI

Uribe Céspedes, Gabriel:

La restauración de las pinturas de la Casa del Fundador, en Tunja

RELACIONES DOCUMENTALES

Buyé, Augusto:

Casa del Virrey

Buschiazzo, Mario J.:

Los cuarteles del Retiro

Plutarco de los jóvenes; Tesoro Americano de Bellas Artes.

Artistas notables de la República Arjentina

Un proyecto de Senillosa para la fachada de San Ignacio 23 127 de Paula, Alberto S. J.:

La autoría del frontis de la Catedral de Buenos Aires

Peña, José María:

La Casa de Tucumán: su refacción en 1875

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

Arias, Juan Carlos:

Cahiers des Ameriques Latines

Berlin, Heinrich:

Manuel Toussaint: Colonial Art in México

Buschiazzo, Mario J.:

Antonio Bonet Correa y Víctor Manuel Villegas: El barroco en España y en México

Carlos Arbeláez Camacho y Santiago Sebastián López: Las Artes en Colombia, la arquitectura colonial

Verle Lincoln Annis: The Architecture of Antigua Guatemala. 1543-1773

R. P. Guillermo Furlong S. J.: Historia Social y Cultural del Río de la Plata, 1536-1810

Pál Kelemen: Art of the Americas, Ancient and Hispanic, with a comparative chapter on the Philippines

Leopoldo Castedo: A History of Latin American Art and Architecture

Francisco de la Maza: El Arte Colonial en San Luis Potosí

de Paula, Alberto S. J.:

Aurelio Lucchini: Ideas y formas en la Arquitectura Nacional

González Morón, Juan Alberto:

Aurelio Lucchini: Julio Vilamajó, su arquitectura

Morixe, Héctor C.:

Gabriel Guarda: La ciudad chilena del siglo XVIII

Schenone, Héctor H.:

José de Mesa y Teresa Gisbert: Bolivia. Monumentos Históricos y Arqueológicos

ANALES, nº 24,
se terminó de imprimir
en los talleres gráficos de
Domingo E. Taladriz,
San Juan 3875, Buenos Aires,
el 17 de marzo
de 1972.

PUBLICACIONES APARECIDAS

MARIO J. BUSCHIAZZO: *Bibliografía de Arte Colonial Argentino*, 1947.
Anales del instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, n° 1, año 1948; n° 2, año 1949; nº 3, año 1950; nº 4, año 1951; nº 5, año 1952; nº 6, año 1953; nº 7, año 1954; nº 8, año 1955; nº 9, año 1956; nº 10, año 1957; nº 11 año 1958; nº 12, año 1959; nº 13, año 1960; nº 14, año 1961; nº 15, año 1962; nº 16, año 1963; nº 17, año 1964; nº 18, año 1965; nº 19, año 1966; nº 20, año 1967; nº 21, año 1968; nº 22, año 1969; n9 23, año 1970; n9 24, año 1971.
ADOLFO L. RIBERA Y HÉCTOR SCHENONE: *El arte de la imaginería en el Río de la Plata. 1948.*
VICENTE NADAL MORA: *El azulejo en el Río de la Plata, siglo XIX*. 1949.
K. J. CONANT: *Arquitectura moderna en los Estados Unidos.* 1949.
JUAN GIURIA: *La arquitectura en el Paraguay.* 1950.
RAÚL GONZÁLEZ CAPDEVILA: *Amancio Williams.* 1955.
MARTÍN S. SORIA: *La pintura del siglo XVI en Sudamérica.* 1956.
JORGE O. GAZANEO y MABEL SCARONE: *Eduardo Catalano.* 1956.
MARIO J. BUSCHIAZZO: *Skidmore, Owings y Merrill.* 1958.
JORGE O. GAZANEO Y MABEL SCARONE: *Lucio Costa.* 1959.
MIGUEL ASENCIO: *Paul Rudolph.* 1960.
FÉLIX E. BUSCHIAZZO: *Félix Candela.* 1961.
J. DE MESA y T. GISBERT: *Historia de la pintura cuzqueña*, 1962.
RICARDO BRAUN MENÉNDEZ: *Bresciani, Valdés, Castillo, Huidobro*, 1962.
JUAN PABLO BONTA: *Eladio Dieste.* 1963.
FEDERICO F. ORTIZ: *S.E.P.R.A.* 1964.
M. J. BUSCHIAZZO, R. BRAUN MENÉNDEZ y HORACIO J. PANDO: *La arquitectura en Buenos Aires (1850-1880).* 1965.
MARCELO A. TRABUCCO: *Mario Roberto Alvarez.* 1965.
M. J. BUSCHIAZZO, R. BRAUN MENÉNDEZ y HORACIO J. PANDO: *Arquitectura del Estado de Buenos Aires (1853-1862).* 1965.
JORGE O. GAZANEO y MABEL SCARONE: *Tres asentamientos rurales.* 1965.
RAFAEL E. J. IGLESIA: *Eero Saarinen.* 1966.
JOSÉ XAVIER MARTINI y JOSÉ MARÍA PEÑA: *La ornamentación en la arquitectura de Buenos Aires (1800-1900).* 1966.
JORGE O. GAZANEO y MABEL SCARONE: *Arquitectura de la revolución industrial.* 1966.
JOSÉ XAVIER MARTINI y JOSÉ MARÍA PEÑA: *La ornamentación en la arquitectura de Buenos Aires (1900-1940).* 2ª parte, 1967.
JORGE O. GAZANEO y MABEL SCARONE: *Revolución industrial y equipamiento urbano.*1967.
RICARDO ALEXANDER y EDUARDO CERVERA: *Philip Johnson.* 1967.
LUCÍA ELDA SANTALLA: *Julián García Núñez.* 1968.
JOSÉ XAVIER MARTINI y JOSÉ MARÍA PEÑA: *Alejandro Virasoro.* 1969.

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