
CURSO DE ESPECIALIZACIÓN EN

PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

Módulo IV

Patrimonio Cultural Colonial – Parte 2





CURSO DE ESPECIALIZACIÓN EN PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

MÓDULO 4: PATRIMONIO CULTURAL COLONIAL

Docente: Ricardo González

LA ARQUITECTURA Y EL ARTE COLONIAL EN EL TERRITORIO DE LA ACTUAL ARGENTINA – Parte 2

EL SIGLO XVIII

Materiales y edificación.

El siglo XVIII presenta, particularmente en la ciudad de Buenos Aires un panorama cambiante. Como lo ha dicho Torre Revello, *lentamente el humilde poblado de bohíos o chozas fue avanzando en lo relativo al aspecto constructivo. De la calle insegura y polvorienta para el transeúnte pasó a la acera de ladrillo; de la línea de construcciones hechas caprichosamente, alcanzó la regulación de las mismas; de los muros de adobe a los de ladrillo; y de la techumbre pajiza a la vistosa teja. Después, a su tiempo, llegó la azotea, la casa de dos plantas, la reja volada y los balcones. El progreso edilicio avanzó parejo con el crecimiento demográfico, el desarrollo de la riqueza y la reforma política.* En cuanto a los materiales, el ladrillo y la teja van ganando protagonismo en una situación económica más próspera y de un crecimiento demográfico sostenido en Buenos Aires, Córdoba, Salta y Mendoza. El ladrillo no sólo se emplea para levantar las paredes sino que su uso permite también la construcción de cubiertas planas, las célebres azoteas características de la segunda mitad del siglo. En 1729 había en Buenos Aires sesenta hornos de tejas y ladrillo, el empleo de cal era corriente tanto para morteros y revoques como para asiento de vigas, con lo que mejoró la durabilidad de los sistemas constructivos. Las bóvedas y las cúpulas se hacen comunes en la arquitectura eclesiástica, aunque algunas muestren aun la inseguridad de la inexperiencia y en la segunda mitad del siglo los pisos de baldosas asentados en cal reemplazan al enladrillado en los interiores y las losas aparecen sobre las veredas. Los revoques pueden ser ahora de cal, pero el embostado tradicional se sigue usando. Sin embargo, especialmente en la vivienda, tanto el equipamiento (pianos, claves, relojes, muebles de origen inglés o traídos de Brasil) como la variedad de los locales lleva a un concepto de casa y de funcionalidad más elaborado en el que un confort creciente ocupa el antiguo sentido del lujo español. En las últimas décadas de la colonia las paredes se empapan y la mesa y los sillones reemplazan al estrado tradicional, prefigurando la escena de lo que será en el siglo XIX la nueva *urbanitas* republicana de las elites criollas. Las azoteas y las rejas voladas, cuya proyección sobre la calle se reglamentó, son quizás el símbolo de esta nueva concepción de la vivienda, ya no introvertida, *sin ventanas a la calle*, como dirá Sa y Faría, sino abiertas al intercambio con el espacio público, en un paralelo a lo que ocurría con el paseo para intercambiar novedades (la Alameda de Buenos Aires y los paseos de Córdoba y Mendoza) y con la aparición de los cafés, donde se pone igualmente de manifiesto la tendencia a una vinculación interpersonal en el espacio público menos alambicada que condice con la aparición de otras formas de sociabilidad más espontáneas.

Junto a este cambio en los materiales y el diseño aparece una mayor cantidad de profesionales actuando en el medio local, algunos de ellos calificados y con formación adecuada. Esto, que es particularmente evidente en las obras públicas y en la arquitectura religiosa, donde operan los arquitectos jesuitas, los ingenieros militares y también particulares con buena formación como Antonio Masella, es menos claro en la arquitectura doméstica, aunque la evolución de la vivienda en las ciudades a lo largo del siglo lleva sin duda a considerar la actuación de diseñadores idóneos. Un tercer aspecto que modifica la producción arquitectónica a fines del siglo son los cambios introducidos en la normatividad edilicia. Las normas habían existido desde la época de las fundaciones, como vimos, sin embargo se introducen dos modificaciones sustanciales: la



CURSO DE ESPECIALIZACIÓN EN PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

adopción de una perspectiva académica, ligada a la llegada del neoclasicismo al Río de la Plata en relación con el desarrollo de la política borbónica, por un lado, y la voluntad de que las reglamentaciones tuvieran cumplimiento efectivo, ligado también a la asunción de un rol activo de la corona a través del establecimiento de las intendencias, por el otro. El primer aspecto tuvo una incidencia cualitativa, en tanto las exigencias salieron de la esfera puramente pragmática de la verificación de mensura, respeto de los lindes y control de las cuestiones directamente dañosas para los vecinos o el espacio público en que se había mantenido la regulación edilicia en el siglo anterior. La aparición en el horizonte rioplatense de la teoría académica determinó el requerimiento oficial de pautas de diseño ligadas a la regularidad y el orden clásicos y así introducen por primera vez en el virreinato la exigencia explícita y la asignación de un papel específico a la *belleza* en la producción arquitectónica. El proceso en la ciudad de Buenos Aires es ilustrativo. El primer antecedente fue la *Representación hecha al Exmo. Sr. Dn. Juan José de Vértiz y Salcedo, Virrey de estas Provincias* el 6.2.1780 por el brigadier e ingeniero portugués Custodio de Sa y Faría, arribado como prisionero de Cevallos y afincado en la ciudad. En ella se consigna:

el celo del bien público y el decoro y adorno de esta Capital ...necesita en ella de una providencia eficaz respecto de sus edificios, por ser ejecutados estos hasta el presente sin aquellas reglas que enseña la Arquitectura Civil, pues se ve que ni la proporción de sus partes respectivas, ni la Simetría, de sus Prospectos, ha merecido la menor atención para hermosarla ... unos sin ventanas a la calle, y si las tienen no guardan igualdad en grandeza ni figura ... con las puertas unas bajas, otras altas y de diferentes anchuras en un mismo edificio. La Simetría se desprecia enteramente, pues se ve que la mitad de un prospecto o Frontispicio tiene una figura, y la otra mitad otra ... en grave perjuicio del ornato de la ciudad. El remedio que me parece más oportuno para evitar estos daños sería que la Superioridad de V. Exa. se sirviere ordenar que ningún edificio se erigiese de aquí en adelante sin que los dueños presentasen en la Secretaría de Cámara de V. Exa. los planos y prospectos de la obra que pretendan hacer, para que V. Exa. los mande examinar por persona inteligente ... (y) hallándolo todo regular se sirva permitir la licencia a efecto de que se verifique.

Estas recomendaciones con antecedentes en la Carta circular real ordenando a los obispos y arzobispos de la península la presentación de planos, alzados y perfiles en la Real Academia de San Fernando, la que debía dictaminar *sobre la buena o mala forma* de los edificios ... *para que mediante ellos se verifique en todas partes la hermosura y grandiosidad correspondientes a una Nación* son, como lo señaló Furlong, el antecedente directo de la ordenanza de 1784 a la que debemos una cuantas decenas de planos del período 1784-1792 existentes en el AGN. En 1784 el Intendente de Paula Sanz urgía se cumpla lo ordenado y mandaba que *para prevenir el desorden experimentado hasta hoy en la libertad arbitraria con que los vecinos emprendieron la construcción de muchas casas y la ninguna uniformidad y daños recíprocos, que tanto al público como a ellos mismos resultan de faltarse en esta parte a las reglas y método fijo de policía* se pusieran las Ordenanzas en vigencia adaptándolas *a las condiciones presentes, circunstancias locales de esta Ciudad* y bien de sus vecinos y se nombraran alarifes oficiales del Cabildo a cuya inspección quedaron sujetas las obras a realizarse (Juan Bta. Masella y Pedro Preciado). Debían controlar la nivelación de la ciudad y la construcción de las veredas. Ninguna obra podía iniciarse *sin expresa licencia de este Gobierno*, que debía pedirse por un Memorial, a nombre del mismo dueño de la *posesión y acompañado de un plano y perspectiva de la obra a realizarse*. Se publicaron las ordenanzas el 23.11.1784 *a son de pífanos y cajas de guerra, por voz de pregonero*. Una nueva relación entre el espacio público y privado, tanto en lo físico como en lo conceptual, se ponía en marcha en el Río de la Plata.

La concepción urbanística

Las consideraciones precedentes, al igual que las ordenanzas que las sucedieron, implicaban un nuevo concepto de espacio urbano, tanto en lo que hace a reevaluar *el bien público* ante la iniciativa privada como a dotarlo de determinadas características formales. La mención de *la hermosura y grandiosidad*



CURSO DE ESPECIALIZACIÓN EN PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

correspondientes a una Nación en el mismo contexto implica una perspectiva similar: la definición teórica del espacio urbano en relación con determinados valores simbólicos y plásticos (*ornamento, lustre y aspecto de la ciudad, así en las obras públicas como en las privadas*, decía Labardén en 1770), asignándoles el valor de representar la magnificencia del Estado al mismo tiempo que fomentaban nuevas prácticas sociales.

Las misiones jesuíticas evolucionaron también en el siglo XVIII, pasada la etapa de establecimiento y consolidación de las reducciones hacia un modelo urbano más sistemático. El padre Antonio Sepp dejó una descripción de su acción en San Juan Bautista (1697) que coincide con el urbanismo misionero desarrollado en la reestructuración de los pueblos:

mi primera atención fue escoger terreno para la fábrica de la iglesia y para la casa del misionero. Desde allí tiré algunas líneas paralelas que habían de ser otras tantas calles, sobre las cuales se habían de edificar las casas para las diversas familias, de manera que la iglesia fuese como el centro de todo el pueblo o el término de todas las calles. Sepp imagina que la plaza sería el centro de donde partirían calles paralelas igualmente dispuestas de un lado y otro... cercada como en anfiteatro por las casas de los indígenas, separadas unas de otras en buen orden.

Los resultados de la programación urbana misionera en el siglo XVIII coinciden con la descripción de Sepp [1]¹. Se funda en un ordenamiento sistemático de las calles y viviendas en tiras en torno a la plaza de tal modo que la iglesia y el complejo que la rodeaba ocupase el centro del pueblo y el término de las calles manteniendo ese lado invariante. Un eje procesional lleva de la entrada del pueblo al centro monumental pasando por la plaza y dividiendo simétricamente las tiras de vivienda, mientras que otro eje transversal separa el espacio sagrado de la zona secular (plaza y viviendas). La iglesia era el único acento monumental y vertical y contrastaba con la horizontalidad y la homogeneidad de las casas, representando la estructura de valores que tienen en el conjunto religioso el marco de la escena cotidiana desarrollada en la plaza, hacia la que miran las casas, al decir de Sepp, *como en anfiteatro*.

La Arquitectura civil y militar

La vivienda

Millau afirma respecto a la población de Buenos Aires en 1772 que *no se reconocen grandes caudales, pero es crecido el número de los medianos. Las conveniencias están en este país generalmente más repartidas que en otro alguno*. En 1780 Juan Francisco Aguirre reitera esta idea en relación con la edificación de Buenos Aires:

Ningún edificio hay en Buenos Aires que merezca el nombre de magnífico.../pero/ si un viajero de España viera la ciudad le gustaría y se diera por satisfecho de examinar la medianía general que se observa. No se ve lo magnífico, pero tampoco lo miserable. Las casas de Buenos Aires comprenden en lo general una superficie cuadrilátera; las principales dan, por zaguán, entrada a un patio al que caen las viviendas, que es circunstancia apreciable y muy ventajosa. Miran puertas y ventanas al norte. Son buenas casas y capaces, la mayor no ocupará media cuadra. Las de segundo orden siguen el mismo estilo, y también el de comunicar a las calles, sin zaguán, sino inmediatamente por las salas y cuartos.

El contrato para levantar la casa de Pedro Medrano [2], de 1778 (en la que viviría el virrey del Pino) nos muestra la técnica empleada en la construcción de una casa elegante de la época: se levantaban con cal los cimientos y ½ vara (43 cm) sobre ellos, y la pared de la calle hasta 2 1/2 vs. de alto, el resto con asiento de

¹ Nota: Los números entre líneas refieren a las imágenes que se encuentran para su visualización en el contenido “FOTOGRAFÍAS PARTE 2 DEL MÓDULO”



CURSO DE ESPECIALIZACIÓN EN PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

barro, las maderas asentadas en cal y azotea con vertederas y pretiles. El revoque de las piezas era de embostado, los de la calle con cal, blanqueados y con cornisas. Las ventanas llevaban guardapolvos (*cornisas*) airosas y entre ellas un pilar. El zaguán empedrado con losas, escalón de piedra en la puerta y pisos de baldosa sobre cal. La portada principal moderna rematada a la altura de los pretiles de la azotea, un arco en el zaguán interior y arcos en las ventanas y puertas con tablas embutidas en la pared como asiento. La calzada a la calle de piedra y la esquina con un pilar de madera. La casa señorial de la segunda mitad del siglo XVIII es bien conocida. A las que subsistieron hasta hace unas décadas en Buenos Aires y todavía están en pie en el interior del país, se agrega la graficación de las plantas y fachadas contenidas en los Permisos de edificación mencionados y las descripciones. Se mantuvo el partido de patio central, con habitaciones alrededor y un segundo patio de servicio. La cubierta se resuelve a menudo en azotea con pretil calado y las aberturas apuntan a la regularidad derivada de los cambios del gusto y de las exigencias edilicias. Solían tener una cochera contigua a la edificación principal con entrada independiente. Tal era la casa de Medrano, construida por Pedro Preciado (estaba en la esquina de Perú y Belgrano, donde se levanta el edificio Otto Wulff). Otro ejemplo era la casa de Domingo Basavilbaso [3], con su vistoso peinetón coronando la portada y una galería de arcos carpaneles en uno de los patios. Algunas, como la de Azcuénaga, frente a la plaza de toros con su gran balconada a la calle o las de Riglos y Urioste, en la Plaza mayor, tenían dos plantas. Pese a su corriente consideración como casa típica del Buenos Aires colonial la casa señorial sola en su parcela, sin el agregado de locales o cuartos de alquiler, ocupa apenas el 5,6 % del total de viviendas cuyos planos se presentaron a partir de 1784, lo que implica que era una de las tipologías vigentes, pero no la única. Igualmente en las ciudades del interior este tipo de casas fue relativamente común. En Córdoba la casa de Sobremonte [4] o la casa de la familia Arias Rangel en Salta [5] pertenecen a este tipo, bien que con un diseño menos sistemático, patio más pequeño y dependencias en el piso alto. La casa cordobesa, construida muy posiblemente por el alarife José Rodríguez en el tercer cuarto del siglo se desenvuelve en dos plantas en torno al primer patio, hacia el que se abre la galería de bóveda de arista y arcos con intradós decorado con rústicos casetones rehundidos. La salteña se desarrolla también en un piso alto al que se accede por una escalera ubicada sobre dos lados del patio. En Tucumán sirve de ejemplo la casa de la Independencia, aunque de una sola planta (ha sido rehecha siguiendo el diseño original).

Sobre esta base de la casa de patio central se introdujeron modificaciones dependientes de la creciente valorización de la tierra, de los avances técnicos o de los medios de los propietarios. Una variante fue la partición del partido longitudinal generando una casa cuyo patio estaba edificado por tres de sus lados y el cuarto tapiado. Una segunda modificación fue el agregado al planteo de base de cuartos de alquiler, con antecedentes en el siglo XVII, o bien de departamentos compuestos de entrada independiente, sala, aposento, cocina, baño y un pequeño patio o corredor, generando así una tipología mixta en la que alternaba la casa principal con los comercios o departamentos de alquiler. La casa de Andrés Cajaraville, de 1787, en el Alto de San Pedro (actual San Telmo), representa ambos casos, ya que a la partición del esquema simétrico suma el agregado de cuartos de renta. El 32 % de los planos conocidos describe situaciones mixtas en las que la casa principal incluye departamentos o cuartos de alquiler.

A fines del siglo XVIII, y en contextos de alto crecimiento demográfico, como ocurría en Buenos Aires, la necesidad de vivienda y la renta que brindaba, generó complejos de departamentos destinados específicamente al alquiler. El más famoso de ellos fue el de José de Escalada (1785) frente a la Plaza Mayor [6], que se componía de dos plantas con 16 departamentos en la planta baja y quizás otros tantos en la planta alta. Eran unidades mínimas de un ambiente único, y dos pequeños compartimentos destinados a cocina y baño. Estas unidades se disponían en una larga tira quebrada en tres cuerpos en grupos de dos, tres o cinco, separados por pasillos de acceso al interior del lote donde se ubicaría la escalera que llevaba al primer piso que reproducía la planta baja en dimensiones totales.

También eran comunes las viviendas individuales mínimas, modestas y de escala reducida. Estaban formadas por una sala que daba al frente de la casa y donde se situaba el acceso, que comunicaba con un aposento o dormitorio y con un pequeño patio o corredor que llevaba a la cocina y a un retrete situado al fondo del mismo. Este tipo de vivienda mínima era común y entre los planos presentados en Buenos Aires



CURSO DE ESPECIALIZACIÓN EN PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

para su aprobación importan el 20 % del total. Tenían una resolución de fachada sencilla, pero con algún acento, especialmente el moldurado de los guardapolvos y la cornisa.

La casa rural. En el noroeste, y particularmente en Salta, tienen interés las fincas rurales, comúnmente planteadas como una tira de habitaciones de uno o dos pisos, antecedidas por una galería sobre pilares de madera y escalera exterior. En la campaña de Buenos Aires la vivienda adoptó modalidades diversas pero basadas en resoluciones técnicas sencillas, comúnmente tiras de habitaciones de dos aguas resueltas con par y nudillo. Como afirma Carlos Mayo, contra la visión de la casa de estancia del siglo XIX, la vivienda del estanciero colonial bonaerense era comúnmente modesta: construcciones de adobe y paja, algunas con techo de tejas y a veces con la cocina separada de las habitaciones. Algunas tenían pozo de balde y horno de pan. Eran comunes los nichos con imágenes pero pocas tenían oratorio independiente. La hacienda de Figueroa en el pago de Areco, de 1750, es un buen ejemplo, con habitaciones alineadas, construidas con ladrillos asentados en tierra y sobre la cabriada de madera tejas musleras. La casa de Diego Caseros en las Conchas, edificada en 1788 desarrollaba un partido más complejo, con patio, galerías y un mirador de tres pisos que dominaba la llanura y la chacra de Gaspar Santa Coloma en Quilmes tenía un partido en L alrededor de un amplio terreno dedicado a quinta con galería al frente. Contaba con una sala y varios aposentos, despensas, depósitos, dependencias de servicio y almacenes, un palomar sobre uno de los paredones que cerraban la huerta y un oratorio edificado con muros de barro. Las azoteas tenían piso de ladrillos asentados en cal, los solados eran de ladrillos y los revoques de tierra y bosta.

Las misiones jesuíticas. Las casas de los indios misioneros evolucionaron desde los modelos del siglo XVII, de barro, cañas paja a formas de construcción en adobe, piedra y tejas, agrupadas en tiras de unas seis unidades rodeadas de pórticos. Estas viviendas [7] tenían en promedio unas 7 x 7 varas (6m), divididas con mamparas de cañas y algunas parecen haber tenido chimeneas. Tenían alacenas embutidas y estaban rodeadas por una galería de 2,5 m. que se usaba para dormir y como lugar de permanencia durante el día. Cada tira de departamentos contaba con un baño común en el extremo. Esta tipología, prácticamente universal en las misiones en el siglo XVIII, continúa como vimos la tradición indígena, no sólo en el mantenimiento del módulo alargado que alberga varias familias (aunque ahora separadas) sino también en la creación de espacios comunes -las galerías- en los que la vida comunitaria podía seguramente reencausarse en las actividades cotidianas allí desarrolladas. Este ordenamiento de barracas multifamiliares regulares cercando la plaza materializa la concepción de una comunidad poco diferenciada y jerárquicamente regulada por el orden cristiano.

Los cabildos

Como consecuencia directa del crecimiento, de la mayor importancia política de las ciudades de nuestro territorio y del aumento de sus recursos materiales y humanos, los edificios destinados a albergar a los cuerpos representativos locales fueron objeto a lo largo del siglo de una renovación que si no cambio el patrón tipológico que había regido la erección de este tipo de obras en el siglo XVII, modificó sustancialmente la escala. El de Buenos Aires [8] (reconstruido en parte en este siglo), representa bien la versión dieciochesca de estos edificios que siguen con variantes la tipología de los ayuntamientos castellanos: una tira de locales en dos pisos con arquerías porticadas en ambos, balcón concejil en el superior, patio trasero y a veces una torre en el eje. En la planta baja se disponían varios locales, algunos de los cuales se alquilaban a gentes de oficio, como zapateros y panaderos y en la alta se hallaban la sala capitular y las dependencias accesorias. Funcionaba también la cárcel y había una capilla. El edificio está rematado por una torre, al modo de los palacios de gobierno civil en España e Italia. La planta, atribuida por Buschiazzo a Andrés Blanqui se desarrolla en un bloque longitudinal de locales precedida por el pórtico y con un ingreso central marcado el altura por la torre. Guarda semejanza con la que en 1719 diseñara Primoli a solicitud del cuerpo (tenía 13 arcos en lugar de 11, y pórtico hacia el patio), lo que sustenta la hipótesis de que Blanqui, que estuvo al frente de las obras desde su inicio en 1725, siguió en general la planta del jesuita milanés ajustándola a los medios y necesidades concurrentes. La portada sí le pertenece indudablemente a Blanqui, repitiendo su fórmula característica de pilastras pareadas en este caso con dos arcos iguales superpuestos y con la variación del remate ondeado que recuerda en hechura tosca el barroco movimiento de la portada del santuario de Ghirli en



CURSO DE ESPECIALIZACIÓN EN PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

su pueblo natal. Sobrón ha sugerido también como fuente de inspiración para el desarrollo de la fachada el Palacio de los Jurisconsultos de Milán, que tiene sin duda afinidad general -aunque en realización más clásica y ornamentada- con la obra de Buenos Aires, hecho posible tratándose de arquitectos lombardos y sin que esto signifique abandonar la filiación hispánica que opera en toda América, sino más bien confluencia de influencias. Se inauguró en 1740 lo principal, la torre, con su reloj donado por el comerciante Jerónimo Matorras, se terminó en 1765 y a fines de la década faltaba sólo terminar la capilla. El edificio fue pensado en escala importante desde el comienzo y vino a representar visualmente en el paisaje de la ciudad en transformación la nueva dimensión que sus habitantes le otorgaban y se otorgaban a sí mismos. En la década de 1770 se comenzaron los cabildos de Luján [9] y de Córdoba [10], edificios sencillos terminados en el período independiente el cordobés. El de Salta [11], reedificado por el gobernador Mestre en la última década del siglo XVIII, fue construido por el coronel de milicias y alarife Antonio de Figueroa con recova de arcadas, tres patios y calabozos además naturalmente de las sala capitular y dependencias. Como nota curiosa y demostrativa de la carencia de rigor o del pragmatismo del diseño las arquerías superiores están desfasadas de las inferiores. El resto de nuestras casas consistoriales como la de Santa Fe [12], que era de dos plantas con arquerías y sin torre, fueron demolidas.

Los colegios

Como los del XVII, los colegios del siglo XVIII formaban parte de los conventos de regulares. Particularmente interesantes son dos obras, ambas jesuíticas: la de Buenos Aires y la de Córdoba. Esta última es continuación de lo iniciado en el siglo anterior. A comienzos de siglo Juan Kraus había comenzado a construir el Noviciado (actual Residencia) y a partir de 1730 se comenzó a ampliar el Colegio Máximo. Se hizo entonces una biblioteca y entre 1735 y 1742 se construyeron los corredores del piso superior con bóvedas con lunetos realizadas con cal y ladrillos por Blanqui. En cambio el edificio anexo del Colegio Convictorio fue totalmente reedificado a partir de 1720. Hubo un diseño de Kraus y otro de Blanqui y aparentemente en 1734 optó por la *planta antigua*, que suponemos era la del alemán. En 1735 estaba *medio concluido* y dos años más tarde se inauguró la capilla de muros de cal y canto (actualmente rehecha en estilo neogótico), siendo el conjunto objeto de mejoras en los años que siguieron. El Colegio de Buenos Aires (demolido para edificar el actual Colegio Nacional) se levantó mientras se construía la iglesia, a partir de 1712 [13] seguramente proyectado y dirigido por el mismo Kraus. En 1729 decía Gervasoni: *nuestro Colegio podría figurar con decoro en cualquier ciudad de Europa, fabricado todo en bóveda maciza, de dos pisos y muy grande. Está concluido el primer claustro, queda por hacer el segundo para dar alojamiento a las Misiones del Paraguay y de Chile*. Estaba teminado, al menos en lo fundamental, en 1733. El Colegio Grande, como se lo llamaba, estaba adosado a la iglesia (sobre Bolívar) y se componía de un gran patio con locales en torno. Una porción de terreno similar a la que ocupaba su frente formaba una plazuela en la esquina de Bolívar y Moreno. La parte opuesta de la manzana la componían la Procuraduría de Misiones, alineada con el cuerpo de la iglesia, la Escuela, donde funcionó en la década del 30 la Casa de Ejercicios para hombres (antes de que se construyese la de la Residencia de Belén en el Alto de San Pedro) y la Residencia, en el ángulo opuesto al que ocupa la iglesia, estos dos últimos con patios y distribuciones irregulares (parte de este sector se conserva modificado).

Los hospitales

El hospital de Buenos Aires edificado por el gobernador Martínez de Salazar, que ante la falta de uso como tal había pasado a ser beaterio en 1692, retornó a su función en 1702. Desde 1726 y luego de las epidemias de 1718 y 1729, se intensificaron los trámites para traer a la orden betlemita, dedicada a la atención de enfermos, y darle un funcionamiento más eficaz. En 1748, cuando pasó a control betlemítico era todavía el antiguo edificio cuya iglesia *de tierra pisada* y techo entablado estaba por derrumbarse. La enfermería, o sala de enfermos en uso tenía 36x7 vs. y el resto de las dependencias lo ocupaban oficinas y las habitaciones de los religiosos. Llegada la orden de Potosí, Domingo Basavilbaso reconstruyó el hospital que pasó a llamarse de Santa Catalina. Constaba de una sala grande y algunas pequeñas celdas, seguramente de



CURSO DE ESPECIALIZACIÓN EN PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

tapia, ya que el mismo Basavilbaso afirma que se *reconstruían en las varias veces que se les iban cayendo*. Los hermanos Bazurco donaron al hospital una chacra en el Riachuelo y tres estancias en Arrecifes, con lo que se solucionó el endémico problema del financiamiento que había sufrido el de San Martín. Manuel Rodríguez de la Vega donó a fines de siglo su casa y 30.000 ps. en capitales a rédito como fondo para reparaciones y ropas para los enfermos. Este hospital, como el precedente, era de hombres, y tuvo pasada la mitad de la centuria un funcionamiento creciente. De las 18 camas que disponía en 1748 se pasó a 25 en 1751, 38 en 1758, 56 en 1770 y 84 en 1784 y la atención de enfermos trepó de 69 en 1761 a 659 en 1768. En 1799 pasó a funcionar en el Colegio de Belén, que fuera de los jesuitas, junto a la iglesia de San Pedro Telmo. La nueva sede estuvo destinada a hospital de convalecientes, incurables, locos y contagiosos, mientras que el de Santa Catalina siguió funcionando como hospital general de curaciones. El de mujeres no tuvo sede propia hasta la época de Bucareli en que este edificó y José González terminó una sede que funcionó a partir de 1774 en el Colegio de Huérfanas a cargo de la hermandad de la Santa Caridad. Estaba junto al templo de San Miguel, construido por José González para las funciones de la hermandad. Anexo al colegio, había una casilla vieja a la que se agregó una ampliación que se estaba edificando en 1782 por cuenta de Manuel Basavilbaso. Constaba de tres salas principales, una más pequeña y una botica. Ninguno de estos edificios tuvo características arquitectónicas relevantes y al parecer ni siquiera diseño específico. Parecen haber sido simples salas edificadas con materiales pobres y sin más fin que cumplir con su función práctica. En Salta, el hospital estuvo desde un comienzo ligado a la ermita de San Bernardo, como vimos. En 1723 el gobernador Urizar la reedificó y tenía 34,66 x 7,5 vs. En la década de 1780 se comenzaron a construir locales para el Hospital de San Andrés. El ala de hombres tenía una sala de enfermos de 24 x 7 vs. compartimentada por tabiques que daban lugar a 13 camas separadas, más tres cuartos de 4, 5, y 6 vs., que estaban a fines de siglo sin techo. La de mujeres disponía de una sala de igual medida que la de hombres sin techar y tres cuartos viejos. Funcionó por temporadas y a partir de 1805 estuvo atendido por los betlemitas. En 1846 se convirtió en monasterio de la orden del Carmelo. El Hospital de San Roque y la iglesia contigua de Córdoba fueron fundación de Diego Salguero y Cabrera, entre 1760 y 1764. Del hospital, que estuvo también atendido por los betlemitas, no han quedado restos, sí de su iglesia [14], consagrada en 1765 por el mismo donante y modificada a fines de siglo por el ingeniero Juan Manuel López. La portada, clásica, es de doble orden de pilastras toscanas, arco de medio punto recuadrado en la calle central y una ventana rectangular en el coro, estando el conjunto rematado por un pequeño ático. La arquitectura hospitalaria tuvo durante el período colonial un carácter funcional. Siquiera en el siglo XVIII, cuando el cambio de estatus político y económico promovió obras de interés en el terreno civil y en el religioso, significó un avance significativo en esta área.

Los paseos

El siglo XVIII trajo también cambios en las costumbres. Las alamedas, continuación democratizada de los antiguos paseos del siglo XVI, hallaron expresión en el Río de la Plata, abierto al cambio de mentalidad operado en el último tercio del siglo. En Buenos Aires el gobernador Francisco de Bucareli impulsó entre 1768 y 1770 la creación de una alameda allanando la bajada de la calle que salía del fuerte hacia el norte (actual 25 de Mayo), proyecto que a más de motivar el primer debate acerca del valor simbólico de los monumentos y obras públicas de la ciudad quedó inconcluso, siendo retomado por Vértiz, quien la puso en obra sobre la barranca del río en la década del 80. Caída nuevamente en el abandono fue rehecha y reinaugurada por el virrey Sobremonte en 1804 [15] con una entrada flanqueada por cuatro pilares con leones de barro cocido pintados al óleo y jarras, 31 bancos de ladrillo a los lados, 20 faroles, 110 saucos y 110 naranjos intercalados en el paseo. Posteriormente se le agregó una fuente en la entrada con un delfín de terracota y un risco de piedra. En 1786 el mismo Sobremonte había construido en Córdoba un paseo cuadrado con saucos, ombúes y un lago artificial junto al convento de Santo Domingo y a poco de concluido el período colonial, en 1814, el intendente San Martín dio forma a un paseo de álamos en Mendoza, mientras preparaba su ejército. Estos paseos fueron los significantes en la traza urbana de la nueva sociabilidad, reemplazando el aristocrático galanteo de los antiguos paseos españoles, peruanos y mexicanos, por un ámbito abierto a *toda clase de gentes*, a la disipación y al diálogo que *unen el hombre al hombre*. Manifiestan los nuevos conceptos



CURSO DE ESPECIALIZACIÓN EN PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

de espacio público, ligados a la cambiante situación social en la que la aparición de las burguesías urbanas vinculadas al auge del comercio generaron nuevas necesidades de representatividad en el ambiente urbano.

Obras militares

Casi todas las obras de carácter militar en el Río de la Plata estuvieron en el siglo XVIII a cargo de ingenieros militares. Esta profesionalización de la arquitectura militar, fue debida al establecimiento en España en 1694 de la Real y Militar Academia de Barcelona, inspirada en su par flamenca (creada en 1675) y a la que siguió el establecimiento del Real Cuerpo de Ingenieros en las primeras décadas del siglo XVIII y de la correspondiente Academia en Barcelona y luego en otras ciudades. Estos institutos dotaron a la metrópolis y sus colonias de especialistas en planificación defensiva, hasta ese momento ejecutada en nuestro territorio por funcionarios y alarifes. En nuestro medio la actividad de los ingenieros militares comienza con la llegada a Buenos Aires de José Bermúdez de Castro en 1702, recién recibido en la Academia, aunque con vasta experiencia militar. En las últimas décadas del siglo XVII se había decidido hacer *otro [fuerte] de mayor capacidad como es de 5 baluartes con las cortinas totales de 300 pasos geométricos*. Esto generó un debate acerca de su ubicación en el alto de San Sebastián (plaza San Martín) o en el de San Pedro (parque Lezama). El gobernador pedía asimismo que *habiendo de hacerse dicha fortaleza es necesario que haya persona que sepa de profesión de esta materia porque con fundamento no hay aquí nadie que la entienda* lo que se cumplió dos décadas después con el envío del ingeniero militar Bermúdez. Se comenzaron las obras en el primero de los sitios, pero al llegar a la ciudad José Bermúdez opinó que tal emplazamiento no era el mejor, ya que desde el alto de San Pedro se cubría el Riachuelo, lo que lo hacía preferible. Su proyecto de fortificar el Alto de San Pedro no se llevó a cabo pero en cambio dejó, como instrumento del proceso, los dos curiosos planos de la ciudad de 1708 y 1713 [16], con el fuerte en escala aumentada. Por otra parte, considerando que con *los medios que se ha servido Vuestra Majestad aplicar para esta fortificación no son suficientes para ejecutarla de nuevo en muchos años se propuso reparar el fuerte que al presente tiene esta plaza por estar los almacenes, cuarteles y todo el recinto de la muralla maltratado*. Bermúdez propone no sólo reparar los baluartes sino, con un poco más de dinero, *revestir el fuerte (que) se puede alargar acercándolo a la lengua del agua y poner casi en forma regular*. El proyecto de Bermúdez, de 1708, alargaba los laterales y ponía una punta de diamante en el centro sobre el río, en situación simétrica a la que presentaba hacia la plaza, al tiempo que se podían ampliar las instalaciones. El costo de la obra era de 245.049 ps. (la reedificación total 776.000ps.). El plan de refacción de Bermúdez, retomado por Bruno Zavala en 1719 fue ejecutado luego de su muerte en 1721 por el segundo ingeniero aquí llegado, Domingo Petrarca, arribado con el gobernador en 1717. Se terminó de rectificar la muralla se renovaron los baluartes y se levantó un almacén para la pólvora. El fuerte tomó así su configuración definitiva [17]. En 1722 reedificó Petrarca el cuerpo de guardia y en 1729 diseñó, presupuestó y dirigió la construcción de las Cajas Reales, terminadas en 1733 en cuyo piso alto se disponía la Sala de Armas. Era un paralelepípedo alargado cerrado con bóvedas de cañón rebajadas y un frente desornamentado rematado por un frontón curvo. Es manifestación del carácter austero y utilitario propio de la arquitectura militar y que avanzado el siglo confluirá con la sobriedad neoclásica. A mediados de la centuria la residencia del gobernador, que se hallaba dentro del recinto del fuerte fue reedificada por el ingeniero militar Diego Cardoso. La nueva casa estaba formada por una galería de dos plantas abierta por el sur al patio de armas y aventanada al norte. Las oficinas se disponían en la planta baja y las habitaciones en la superior. El “palacio viejo” del siglo XVII pasó a albergar los talleres de la Real Maestranza en 1772. Luego de la erección de la fortificación de Montevideo el valor defensivo del fuerte perdió la importancia que había tenido, proceso que se acentuó con el establecimiento de defensas menores al norte (Las Conchas, Baradero y San Pedro) y al sur de la ciudad (batería en el Alto de San Pedro, fortificaciones de Quilmes y el conjunto de Ensenada) y con la traslado de algunos de los regimientos a otros puntos de la ciudad (Cuarteles de Artillería en el alto de San Sebastián, 1781 y Cuarteles de Retiro en 1783).

Fuera del fuerte de Buenos Aires, el complejo de fortificaciones más relevante fue el de la Ensenada de Barragán. Por iniciativa del gobernador Zavala y con el asesoramiento de Domingo Petrarca se establecieron en 1736 tres baterías, la principal de ellas en la punta de la embocadura con diez cañones. Igualmente en las últimas décadas del siglo se elaboraron planes de vasto alcance dirigidos al control estratégico de áreas hasta



CURSO DE ESPECIALIZACIÓN EN PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

ese momento marginales o simplemente dejadas de lado en la ocupación territorial. Uno de ellos fue el destinado al control de la costa patagónica, derivado de la ocupación de las islas Malvinas por franceses y ingleses (1764 y 1765) y materializado en la expedición de Francisco de Viedma quien fundó en 1779 en el golfo de San Matías el puerto de San José y el fuerte de Nuestra Señora de la Candelaria y junto al Río Negro el año siguiente comenzó a edificar el fuerte de Nuestra Señora del Carmen, junto al que luego se organizó el pueblo de Nueva Murcia (hoy Carmen de Patagones) y cuyo autor fue el ingeniero Santiago José Pérez Brito. Estaba formado por una serie de dependencias dispuestas en construcciones longitudinales en torno a una plaza de armas cuadrada central. Tenía capilla, casa para el comandante, almacén de víveres, contaduría, cuartel para la tropa de infantería y cuartel de artillería. Lo rodeaba un grueso muro defensivo cuadrado con camino de ronda y cuatro baluartes angulares y una estacada exterior circundaba el conjunto formando una especie de foso. En el frente interno las campañas militares estaban concentradas en las dos fronteras de indios rebeldes: la pampa y el chaco. Ya en 1738 había en la comarca bonaerense tres compañías rurales en la Magdalena, la Matanza y Las Conchas, surgidas de las compañías rurales de a caballo creadas en 1674 por Martínez de Salazar. A comienzos de la segunda mitad del siglo se formaron tres compañías de blandengues asignadas a las guardias en el Samborombón, Luján y Salto y en 1774 había una guardia estable, el Fuerte de López, en el pago de la Matanza. Durante el virreinato de Cevallos se desarrolló un plan confeccionado por Manuel de Pinazo dirigido a la extensión de la línea de fronteras mediante el avance de las guardias. Reformulado en tiempos de Vértiz (línea Vértiz-Betbezé) implicó el traslado de algunos de los fortines establecidos y la creación de otros nuevos en Ranchos, Lobos, Navarro, Mercedes, Cabeza de Tigre y Melincué [18]. Se reforzaron los ya existentes. Tenían

buenas estacadas de ñandubay, anchos y profundos fosos, rastrillo y puente levadizo con baluartes para colocar artillería y mayor capacidad en sus habitaciones y oficinas, en que se comprende un pequeño almacén de pólvora y otro para depósito de armas y municiones con terreno en toda la circunferencia para depositar caballada entre el foso y la estacada, quedando los lugares cubiertos por los fuertes y su artillería colocada sobre los baluartes que enfilan las calles del pueblo para que en caso de alarma, retirándose las familias de los pobladores a la fortificación pudiese la artillería jugar con libertad.

Estos pueblos, formados a la sombra de los fortines fueron poblados con colonos españoles traídos en virtud del plan de colonización patagónica. Proyectos similares se ejecutaron en Córdoba y en Cuyo. En la zona del Chaco la actividad desplegada en el siglo XVII por algunos gobernadores como Ledesma Valderrama en la primera mitad y Mercado y Villacorta en la segunda, no habían logrado consolidar una estructura defensiva estable. El gobernador Urizar de Arespacochaga inició en 1710 una campaña destinada a avanzar sobre la región en varios frentes. Producto de la misma se fundaron algunos fuertes que son un interesante ejemplo de obras realizadas en campaña. El testimonio del Cabildo de Jujuy del 30.4.1710 firmado entre otros por Antonio de la Tijera, responsable del frente jujeño, describe uno de estos fuertes levantados en el Chaco, formado por almacenes para guardar los bastimentos, cuarto para resguardar las bocas de fuego y pertrechos de guerra, enfermería, capilla y cuarteles para el descanso de la gente miliciana. El fuerte de Ledesma o Nuestra Señora del Rosario tenía planta cuadrada rodeada por una muralla de tapias y adobe y en las dos esquinas que guardan los cuatro lienzos, dos baluartes bien terraplenados y en cada uno de ellos dos piezas de artillería. La guardia se disponía junto a la puerta central en el frente y la capilla en el contrafrente con las habitaciones del comandante y el capellán a su lado. Sobre los costados se ubicaban las viviendas y se construyó una torre de *madera incorruptible* en uno de los dos extremos libres. Tenía provisión de agua natural y un pozo de emergencia. En 1733 el gobernador Armasa y Arregui mudó y reconstruyó algunas de las fortificaciones de Urizar y fundó otros como San José de Petacas entre los vilelas y San Francisco en la zona cordobesa. Estos fuertes y poblados como otros que se fundaron en el largo proceso de consolidación del avance español fueron obras de avanzada, algunas de las cuales lograron sostenerse en el tiempo y a veces fueron convertidas en reducciones merced a la incorporación de religiosos, generalmente jesuitas, como ocurrió con San Luis de los Pitos y Nuestra Señora de los Dolores, fundadas a mediados de la centuria.



CURSO DE ESPECIALIZACIÓN EN PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

La precariedad de estas fortificaciones de frontera del siglo XVIII indican los límites o las desigualdades que la ocupación del terreno presentó en el Río de la Plata y Tucumán. Consolidada la ruta troncal interurbana desde el Alto Perú hasta Buenos Aires, una vez derrotada la revuelta Calchaquí a mediados del siglo XVII, el establecimiento de las ciudades españolas en territorio argentino halló un área controlada en la llanura central y las zonas antiguamente ocupadas por culturas agroalfareras, rodeadas por una extensa frontera insumisa nucleada en el norte en torno al Gran Chaco, que llegaba hasta la cuenca del Paraná y en el sur por los bordes fluctuantes de las incursiones indígenas pampeanas. Mientras en Buenos Aires o en Córdoba se construían obras de considerable escala y lenguaje académico y la vivienda particular se renovaba con azoteas y portadas elaboradas, los gobernadores de Tucumán levantaban sus modestos fuertes de tapia y Vértiz impulsaba la erección de fortines para extender la ocupación de la llanura bonaerense.

Arquitectura religiosa

Ámbitos urbanos

La arquitectura religiosa en el siglo XVIII tiene un despegue muy importante respecto a la producción del XVII. Si en él había sólo algunos ejemplos destacables, ahora hay una gran variedad de obras de calidad en diversos contextos y con características distintivas: el conjunto de reedificaciones eclesiásticas de la ciudad de Buenos Aires, la terminación de la catedral de Córdoba, el conjunto jesuítico misionero, las estancias jesuíticas cordobesas, más iglesias conventuales y catedrales en las ciudades del interior y aun en el terreno rural y de encomienda, iglesias que implican nuevos conceptos y técnicas para la zona, como la de Casabindo en la puna de la Jujuy.

Las reedificaciones de Buenos Aires están ligadas en la primera mitad del siglo a los aportes de los arquitectos jesuitas y comienzan con dos obras destacables: la iglesia de San Ignacio y la fachada de la Catedral. Esta no se había terminado aunque se había comenzado acompañando la reedificación de Ascona Imberto en el siglo XVII. El proyecto inconcluso (ver siglo XVII) presentaba un lenguaje nada clásico, en cierto modo a tono con la elongada planta de asistématicos locales laterales que debía anteceder. La refactura de la fachada del siglo XVIII [19], que tomó elementos del planteo anterior con el que coincide en disposición y número de arcos en el cuerpo bajo aunque no en sus medidas, implica la aparición de un discurso canónico. Perteneció al arquitecto lombardo jesuita Andrés Blanqui, quien al pórtico de arquería de pilastras sobre un pedestal unificado superpuso un ático renacentista con pares de lesenas, arco encuadrado y frontón recto. En lugar de volutas Blanqui vincula los dos cuerpos con curvas amplias (recuérdese que las naves laterales eran de cubierta plana y por lo tanto no había que enmascarar la caída de sus techos). Las torres son llevadas a tres cuerpos (eran de dos) pero mantienen, más estilizadas, algo del carácter original. En el remate las cúpulas semiesféricas son reemplazadas por chapiteles corbelados. El cuerpo central de esta fachada, terminada poco antes de 1730 y demolida en 1778, señala la irrupción en la ciudad del discurso renacentista italiano, adaptado a la sencillez de los materiales y artífices disponibles, pero alejado del pragmatismo y la estricta funcionalidad que caracterizó la arquitectura de la centuria anterior.

La iglesia de los jesuitas, comenzada en 1712 y concluida en 1733 o algo antes según la planta confeccionada por el arquitecto Juan Kraus [20], de Bohemia, es atípica en el conjunto porteño anterior a 1750. Sigue el tipo de planta basilical tradicional de tres naves con crucero, estando cubierta la principal con cañón y las laterales con tramos de arista y cupulines. La cúpula del crucero es extraña, con un tramo cilíndrico a modo de dubitativo tambor aventanado e incluida parcialmente en el exterior en una caja prismática. Las naves laterales tienen tribuna [22], hecho excepcional en Buenos Aires. La fachada [23], que tiene parentesco con algunas iglesias de Baviera y es atípica en nuestro medio, presenta tres arcos formando un pórtico, grandes volutas esviadas junto al vano central, quiebres mixtilíneos en la cornisa y un hastial y torres elevados. Los entablamentos de la fachada, las torres y el cuerpo exterior de la nave no coinciden, y esto sumado a los comentarios de Sepp en el sentido de que se estaba construyendo una torre de ladrillos en 1691 y las instrucciones del provincial Antonio Garriga de 1710 ordenando *que la iglesia nueva se ha de hacer en el sitio en qe. está la presente y se ha de disponer de manera su fábrica que sirva la Torre y*



CURSO DE ESPECIALIZACIÓN EN PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

Portada, como también la Portería ha hecho suponer que torre y portada son anteriores a la nave lo que sin embargo plantea dos problemas: el construir la iglesia en una secuencia atípica y lo avanzado del estilo de la fachada para el Buenos Aires de 1700. Las obras estuvieron a cargo de varios arquitectos una vez muerto Kraus en 1714 (Wolff, Blanqui, Primoli y Weger) lo que explica las incoherencias y agrega dudas a la cuestión. Por varios elementos: la planta de tres naves, las tribunas, la cúpula encajonada y la fachada de aire alemán, la iglesia de los jesuitas es particular en la producción arquitectónica colonial porteña. Fue la primera en concluirse entre las existentes, y marca la dirección que, en cuanto a la escala, seguirán las otras iglesias de la ciudad.

La segunda etapa de construcciones religiosas en la primera mitad del siglo está dada por un conjunto de obras que, con excepción de los conventos de los dominicos y las capuchinas, dan cuenta de todas las iglesias conventuales de la ciudad. Representan la actualización de la arquitectura de las órdenes a las nuevas condiciones de Buenos Aires e implican al mismo tiempo un cambio de escala, de factura y de materiales como de concepción arquitectónica. Fueron diseñadas al menos parcialmente por el hermano Blanqui, a quien ya presentamos actuando en la fachada de la Catedral y trabajó también en ellas su compañero de patria y religión Juan Bautista Primoli, quien alternó con Blanqui su residencia en Buenos Aires. Las obras fueron cuatro: la iglesia de los recoletos franciscanos o del Pilar (ca. 1724-1730), la Merced (1721-1733, 1739-ca.1750), la iglesia del convento de Santa Catalina (1737-1745) y la de San Francisco (1730-1754) (sin contar la del colegio de Belén o de San Telmo proyectada por Blanqui y comenzada en 1735 pero terminada en el siglo XIX) y establecen el tipo de templo dominante en la ciudad: nave única con capillas laterales de poca profundidad, crucero sin resalte con cúpula y cañón corrido en la nave. La participación de Blanqui en ellas ha sido variada, ya que permaneció en Córdoba entre 1728 y 1738, en que se edificaron en parte; la paternidad de la planta está demostrada documentalmente en las catalinas y San Francisco. En el Pilar y las Catalinas consta que trabajó y el resultado atestigua su presencia directa o a través de sus planos en la concepción de la edificación. En la Merced y San Francisco el proceso parece menos lineal, a lo que se agregan cambios posteriores que modificaron sensiblemente estos edificios, aunque la fachada de la iglesia mercedaria es sin duda de Blanqui (ha sido modificada). En todo caso este conjunto, que adscribe como dijimos a una tipología común en teoría, es en realidad bastante diverso en carácter y en diseño y los agregados de los siglos XIX y XX contribuyeron a acentuar esta diversidad. Falta un análisis de los términos espaciales y de los elementos arquitectónicos para avanzar en las atribuciones, que en el caso de Blanqui se limitan, cuando no existen documentos, a los elementos decorativos y a las fachadas, estando el papel de Primoli en estas obras todavía sin determinar.

La iglesia del Pilar tiene nave de tres tramos cubierta con cañón y pilares formando capillas [23], crucero con bóveda transversal y un casquete a modo de cúpula. El presbiterio de ábside recto (ha sido alargado modificando las proporciones y la planta en los originales). El porche era interior y abovedado al través pero se usó para montar el altar de las reliquias donado por Carlos III y se hizo entonces el exterior actual. El convento adosado a la iglesia consta de dos grandes patios cuadrados. La Merced tiene nave de cuatro tramos y crucero ancho [24], con cúpula sobre tambor (primera en Buenos Aires), coro a los pies, presbiterio poco profundo y cañón corrido. San Francisco presenta una nave ritmada por capillas y pilares decorados con pilastras. La nave [25] es de gran altura y longitud, cubierta con bóveda de cañón sobre muros laterales sin contrafuertes (solución que no funcionó) y cúpula rehecha. El arco del crucero es algo más estrecho que la nave y tiene nártex y coro a los pies. Santa Catalina tiene nave en forma de tao (T) [26] de tres tramos de capillas separadas por pilastras toscanas, cubierta de bóveda de cañón con lunetos y nártex con el cañón transversal, capilla mayor con cúpula deprimida sin tambor y con linterna. Un resalte en el arco del presbiterio lo separa de la nave. Además del coro a los pies sobre el nártex, tiene sobre el lado izquierdo un coro bajo enrejado perpendicular a la nave para el uso de las monjas de clausura.

Las fachadas de estas iglesias son quizás el elemento más unitario y claramente atribuible al arquitecto jesuita. Exceptuando la de San Francisco, derrumbada a principios del siglo XIX, las otras tres tienen un lenguaje común que proviene de Alberti y de la sistematización clásica del siglo XVI, particularmente del tratado de Serlio. Tanto en la iglesia de los recoletos [27] como en Santa Catalina (modificada) [28] la fachada estaba compuesta con un cuerpo formado por una calle central en la que se superponen los vanos de la puerta



CURSO DE ESPECIALIZACIÓN EN PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

y la ventana del coro flanqueado por pares de pilastras toscanas que enmarcan dos nichos superpuestos. Un frontón recto remata en ambos casos la composición con la particularidad de que en las catalinas el entablamento se interrumpe en la calle central quedando el tímpano, con una hornacina, integrado a ella. El conjunto es austero y bien proporcionado, pero sin características singulares. Una torre y campanario de dos cuerpos en Santa Catalina y de tres en el Pilar con chapiteles sobre tambor aventanado bastante estilizados, lo completa. La fachada de la Merced [29] era de dos órdenes y menos programática, presentando dos pares de pilastras con nichos superpuestos a cada lado, el inmediato al vano principal levemente avanzado se continuaba con similar esquema en el ático, donde la ventana del coro ocupa la calle central, todo rematado por un frontón curvo con una hornacina como en las catalinas. Como allí el entablamento (en este caso del ático) se interrumpe para resaltar la unidad de la calle central con sus tres vanos superpuestos.

Estas obras presentan un conjunto de iglesias correctas, de escala importante aunque sin alardes. El estilo es siempre europeo, los materiales han dejado atrás el telurismo del siglo XVII y como la misma ciudad, mediana, en desarrollo y sin el influjo de culturas autóctonas, ofrece una arquitectura en la que la nota americana está dada por su forma de europeísmo, un poco escolar y sin novedades ni finezas. La iglesia de la Compañía es un caso particular que quizás se aproxima más, al menos en la fachada, a un auténtico sentido barroco de jerarquía y movimiento, que la justeza y discreción de las obras de Blanqui no tiene. Tal vez en su sencillez y en la adaptación de las reglas clásicas a los pobres medios de una provincia remota radique su mayor virtud. Sin embargo esta medianía no debe hacernos perder de vista el cambio cualitativo ocurrido y la aparición en la ciudad de barro de una arquitectura de escala mayor, quizás desproporcionada todavía a su propio desarrollo.

La obra de Blanqui en Córdoba se desarrolló en el complejo jesuítico y en la Catedral. Esta había sido comenzada el siglo anterior [30] según vimos y en 1723 se había concluido ya el cañón y las bóvedas laterales, que sin embargo se derrumbaron entonces. En 1729 se habían rehecho los pilares, quizás con la colaboración de Primoli. Blanqui se hace cargo de las obras después de esa fecha, trabajando en el pórtico, las bóvedas del presbiterio y el crucero y la sacristía. Pero el sello de Blanqui en la catedral de Córdoba es sin duda la fachada del primer cuerpo [31]. Un pórtico con gran arco flanqueado por pilastras toscanas con nichos superpuestos y frontón recto, es decir su esquema característico del Renacimiento y ligado al esquema de San Andrés de Mantua. Pese a la sencillez de la versión cordobesa, el pórtico, que se completa con otros dos arcos menores en la base de las torres, presenta una fachada clásica digna y *novedosa* en su medio. El desarrollo de los dos cuerpos de las torres terminadas en 1770 por el alarife José Rodríguez con decoración profusa contrasta con la despojada austeridad del cuerpo central. La cúpula [32], el elemento más significativo del conjunto, fue construida por Vicente Muñoz a mediados del siglo XVIII, luego de la muerte de Blanqui y ha sido tradicionalmente adjudicada al lego franciscano. Sin embargo Dalmacio Sobrón, que ha dedicado un estudio a la obra de Blanqui asigna al jesuita el diseño sobre la base de argumentos sumamente atendibles. La comparación de la obra cordobesa con la pobre cúpula que el mismo Muñoz levantara en Salta para la iglesia franciscana, parecería demostrarlo. La catedral de Córdoba ejemplifica varias de las características comunes en los procesos edificatorios americanos: la continuidad de las obras en el tiempo con la consiguiente participación de diferentes arquitectos y constructores con preferencias propias y de época diversas que terminan configurando una obra hecha de fragmentos unificados. Los cambios de planes en los proyectos debidos a modificaciones en las necesidades, medios y responsables directivos, con la incómoda adaptación de lo ya hecho a los nuevos objetivos. El uso de modelos prestigiosos en contextos de escasos recursos. En este sentido la relación con la fachada de San Andrés de Mantua es paradigmática del uso retardado y empobrecido del discurso clásico producto de las limitaciones del desarrollo local.

La producción eclesiástica urbana en el noroeste contaba con algunos monumentos de interés. En Jujuy la catedral, tenía una fachada que seguía el modelo de las iglesias altoperuanas con cubierta de madera proyectada hacia el porche. La nave única es alargada. La portada [33], demolida en 1885, mostraba un arco de medio punto recuadrado con rosca moldurada sobre pilastras cajeadas flanqueado por columnas sobre pedestales y una especie de cenefa trilobulada muy heterodoxa en su perfil que le daba aspecto mudéjar, al igual que la profusa decoración en el friso y el cuerpo alto. Tenía torre a un lado, también reemplazada por la axial actual. Se estrenó hacia 1765 y era el ejemplo más importante de la influencia de la arquitectura mestiza



CURSO DE ESPECIALIZACIÓN EN PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

altoperuana en nuestro territorio. En Salta, la iglesia de la Compañía se construyó a mediados del siglo (fue demolida en 1910). Tenía fachada compuesta por dos cuerpos reticulados por pilastras y cornisas rematada por una gran espadaña a modo de ático. Tenía una bóveda de madera, construida siguiendo el modelo de la cordobesa. Entre 1759 y 1796 se levantó el templo de San Francisco, diseñado por el hermano Vicente Muñoz. Tiene una nave larga sin crucero y con cañón en el que se inserta la cúpula, que si bien remeda la cordobesa en sus elementos estructurantes está muy lejos de ella en escala, proporciones, calidad de diseño y realización. La fachada y la torre son posteriores.

Si Blanqui es el artífice de las obras más importantes de la primera mitad del siglo XVIII en la ciudad de Buenos Aires, la segunda está dominada por la figura del arquitecto Antonio Masella, *de nación saboyana* o sea piamontés y llamado por el obispo Marcellano y Agramont *el único perfecto* en esta ciudad. Sus condiciones como director de obra parecen haber dejado que desear, pero si es autor, como se supone por haber estado a cargo de todo el proceso constructivo, del proyecto para la reedificación de la Catedral luego del derrumbe de 1752, estamos ante el arquitecto más capaz del período colonial en Buenos Aires. El diseño [34] contempla tres naves de cinco tramos con capillas laterales, crucero más ancho y tres tramos formando un presbiterio profundo (en total 43 x 82 m. sin el pórtico). Están cubiertas con cañón con lunetos la nave central [35] y las laterales con alternancia de bóvedas de arista y vaídas. El testero de las naves laterales es recto mientras que el de la principal es ligeramente ochavado. Las naves están separadas por pilares de planta cuadrada decorados con un par de pilastras corintias entre los que corren arcos de medio punto. En el crucero los arcos torales y sus pechinas sostienen el tambor aventanado de la cúpula, que fue preciso demoler y rehacer apenas terminada. Tiene un casquete semiesférico con linterna, recubierto con azulejos colocados en el siglo XIX. La fachada que hiciera Blanqui para la iglesia anterior no se cayó cuando se derrumbó el edificio y siguió en funciones hasta 1778 en que se la demolió por su inconcordancia con las naves del nuevo edificio. El proyecto de hacer otra, que engendró el interesante diseño del brigadier José Custodio de Sa y Faría [36], no se llevó a cabo, quedando la iglesia sin fachada hasta que se levantó el incongruente pórtico neoclásico de Catelin en tiempos de Rivadavia. El efecto espacial es majestuoso y la notable longitud de la planta es armonizada por la espaciosa secuencia transversal de naves y capillas y la marcha del cañón en altura, así como por la ubicación del crucero, que parte la nave con la fuga vertical de la cúpula. Las proporciones de las crujías y de los miembros arquitectónicos son consistentes, y sólo el exceso de estucos y ornamentación agregada posteriormente, le resta carácter.

La otra obra importante de Masella es la iglesia de Santo Domingo. El 29.1.1751 los dominicos sellaron un contrato con el arquitecto *para hacer la planta de dicha iglesia y toda su obra perfectamente* por 1200 ps. anuales. La construcción tuvo innumerables contratiempos que llevaron a la disputa entre la comunidad y el arquitecto siendo terminada recién en 1789 mediando la participación del patrón Juan de Lezica y de los alarifes Francisco Alvarez y Manuel Alvarez de Rocha. Estos percances, como los sufridos en la Catedral, parecen dejar en claro la incapacidad práctica y la inconstancia de Masella para la conducción de los trabajos, sin desmedro de su capacidad como proyectista. La planta es de tres naves [37], similar a la de la Catedral, aunque de menor escala. Tiene sólo cuatro tramos hasta el crucero y las capillas laterales están apenas marcadas por los machones; el crucero es más ancho, con cúpula, y el presbiterio es relativamente profundo. El testero es recto en las tres naves y también aquí, las capillas laterales de la cabecera son profundas. La nave central se cubre con cañón con lunetos y las laterales reiteran la alternancia catedralicia de bóvedas de arista y vaídas.

Las dos grandes iglesias de Masella que hemos descripto incorporan en la ciudad una nueva escala. Si Blanqui había introducido las reglas del arte en una ciudad, el piamontés incorpora la gran escala y un sentido imponente del espacio y de los términos arquitectónicos que alcanza su punto más alto en la iglesia dominica y especialmente en la Catedral, un edificio diseñado para una ciudad capital.

Las misiones jesuíticas

Las misiones guaraníes alcanzaron en el siglo XVIII su forma definitiva. Esta reorganización edilicia hizo tanto a la estructuración de un modelo urbano más formalizado, según la descripción de Antonio Sepp que citamos, como a la reconstrucción de los templos según nuevos patrones constructivos y de diseño. La



CURSO DE ESPECIALIZACIÓN EN PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

primera etapa de este proceso de renovación, apoyado en el auge económico de las misiones, fue llevada a cabo por un conjunto de arquitectos de buena formación académica llegados en 1691, entre los que se destacan el hermano José Brasanelli, también tallista y escultor, Angel PietrAGRASSA, y el Hermano Juan Kraus, llegado en 1697 y que desde 1700 estuvo trabajando en las misiones durante cuatro años. Sin embargo las obras más importantes del siglo XVIII (San Miguel, Trinidad y Jesús) que configuran la etapa final de la arquitectura misionera, fueron realizadas posteriormente y no corresponden a los pueblos situados en nuestro territorio. Brasanelli edificó la iglesia de Santa Ana cuya torre estaba por hacerse en 1724 al igual que la media naranja y la prolongación de la iglesia. Tenía planta de tres naves grandes (85 vs. más el presbiterio y 28 de ancho) con crucero, ornamentos y alhajas. También en Loreto trabajó Brasanelli. Tenía una longitud de 75 vs. por 30 de ancho, tres naves, crucero con cúpula pintada y presbiterio. Los muros eran de piedra cubierta de teja con entablonado pintado. Estaba adornada con estatuas y retablos colaterales hechos por el tallista italiano, el pórtico tenía una gradería de piedra y sobre la puerta principal una estatua de la Virgen. En San Ignacio Miní trabajaba Brasanelli en 1724, estando ya adelantada y para terminarse, aunque no sabemos si le pertenece el diseño. Es la única misión que ha sido restaurada. La planta de la iglesia [38] es de tres naves de 63 por 30 m., con columnas de madera sosteniendo la cubierta a dos aguas de tejas. Los muros, en los que el adobe ha sido reemplazado por piedra asperón, tenían empotradas columnas de madera en canaletas, en una fórmula transicional entre la construcción del siglo anterior sostenida íntegramente por columnas, y la de la etapa final, de muros portantes. La cúpula estaba pintada y dorada en parte, al igual que el púlpito y una balaustrada de piedra tallada se disponía frente al altar mayor. Tenía ventanas bajas, dos puertas laterales que daban a los patios y una en cada nave sobre la fachada [39]. Esta se ordenaba con semicolumnas con capiteles fitomorfos sobre pilastras apoyadas en pedestales tallados. Sobre el entablamento un tímpano curvo que sirve de base a pequeñas pilastras también sobre pedestales que seguramente flanquearían la ventana del coro o un nicho desaparecido. A su lado dos ángeles, muy probablemente de Brasanelli. En los entrepaños de las puertas dos grandes piedras con los monogramas de la Virgen y de la Compañía. Excepcional es la portada de la sacristía [40] con semicolumnas acanaladas sobre planos tallados ricamente en la piedra con motivos fitomorfos, acaso locales y pedestales bulbiformes modelados con variantes de acanto. La residencia adyacente tenía galería sobre pilares de piedra y otra portada sencilla en la puerta del refectorio. San Ignacio y el grupo de iglesias en las que trabajó Brasanelli (Concepción, Santa Ana, Itapúa y San Borja) constituyen un estadio intermedio entre la notable síntesis tipológica y tecnológica de las iglesias de madera del siglo XVII y las iglesias a la europea del siglo XVIII. Esta fachada y la decoración de piedra tallada no corresponden a la tradición local, aunque distan mucho tanto en temas como en tratamiento, de la europea. Desde el punto de vista espacial, estas iglesias en las que aparece la cúpula y el transepto está aparentemente armado en sentido transversal a las naves, parecen haber roto la unidad que proporcionaban los sencillos faldones de las dos aguas, incorporando una segmentación y una jerarquización europeas. Estamos en una etapa de cambios, en donde el desarrollo de sistemas constructivos más monumentales, la ornamentación en piedra y el acercamiento a tipologías espaciales europeas se esboza todavía a horcajadas de la genuina síntesis de la producción anterior.

Ámbitos rurales

En Córdoba los jesuitas producen un conjunto arquitectónico relevante con la evolución de las estancias. El partido característico constaba de una capilla o iglesia a la que se adosaba un claustro de diversa cantidad de paños que comprendía las habitaciones, cocinas, oficinas administrativas, etc. A este núcleo se agregaba una ranchería para los esclavos y los indios y eventualmente un obraje separado, como ocurría en Alta Gracia. Las más importantes, Santa Catalina, Alta Gracia y Jesús María, tienen iglesias de una nave, la primera con crucero formado por un ensanche curvo de la nave y las últimas de cruz latina, todas carecen de capillas laterales y tienen cúpula en el crucero. Los claustros adyacentes se ubican a uno de los lados de la iglesia y tienen diferente grado de complejidad. La cronología constructiva de estos complejos se extiende en el tiempo, ya que se trató de etapas sucesivas de edificación, pero las tres iglesias mencionadas se trabajaban a mediados de la centuria y estaban por acabarse hacia 1760. En Alta Gracia [41], sin torres, el muro se curva en dos alas laterales flanqueadas por pirámides, cuyo movimiento se continúa en el remate ondeado que corona



CURSO DE ESPECIALIZACIÓN EN PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

las severas pilastras pareadas que forman la portada, con las que contrasta. Es una composición sencilla pero con carácter propio. La fachada de Santa Catalina [42] atribuida al hermano alemán Antonio Harls, es también interesante y atípica en el contexto local de la época, ya que incorpora, contra el rígido academicismo de Blanqui un esquema de movidas curvas y remates rococó. Especialmente la portada, que funciona como una incrustación contra el austero marco rectangular del conjunto, compuesta con juego de pilastras y columnas en esviaje y con un recortado entablamento mixtilíneo que se eleva y se curva sobre la ventana del coro es uno de los fragmentos más logrados de nuestra arquitectura colonial. Estas fachadas tienen, como se ha señalado, un aire germánico, que la presencia de arquitectos alemanes y suizos en las estancias parece explicar y que contrasta con el resto de la edificación, sencilla en su concepción (prismas, bóvedas, galerías) y tradicional en su acabado (muros encalados y tejas). Este carácter novedoso se repite en detalles particulares como el acceso a los patios, así como en algunas de las escalera y atrios de planta curvilínea, particularmente el de Alta Gracia, y en la planta de esta última iglesia [43].

Además de estas obras dependientes de instituciones se levantaron en todas las regiones del país capillas domésticas o bien se reedificaron otras pertenecientes a haciendas y encomiendas que generalmente tienen antecedentes en el siglo anterior, pero que ahora adquieren, en consonancia con el mayor desarrollo de la arquitectura y de los medios disponibles, una escala más relevante y una elaboración arquitectónica y técnica más rica. Desde el punto de vista constructivo el cambio más significativo es la aparición de la bóveda de cañón como cubierta reemplazando en algunos casos a la consabida tijera. En lo formal, la aparición de ondulaciones barrocas y luego de adornos, molduras y remates mixtilíneos de gusto rococó así como el desarrollo de variantes compositivas en la configuración y ubicación de las espadañas y en los diseños de los porches, ofrecen un panorama más interesante y diverso que las reiteradas dos aguas con torre, características de las capillas precedentes. En el centro del país abundan ejemplos, siendo uno de los más interesantes y que reúne los dos rasgos señalados, el de la capilla del Rosario, de Santa Gertrudis o de Candonga, edificada entre 1720 y 1765 [44]. En tono popular su bóveda de cañón proyectada sobre el porche forma un íntimo arco cobijo en contrapunto con la verticalidad de la espadaña que la flanquea, mientras la puerta presenta una sencilla decoración mixtilínea. Otros ejemplos cordobeses son la capilla de Ischillín (1739), que retoma en forma popular el tema del arco albertiano y Pocho (entre 1741 y 1774), pero la erección de ese tipo de capillas se extendió a todo el territorio, siendo algunas de las más significativas las de San Ignacio, Graneros (1746) y Chicligasta (1797) en Tucumán, San Pedro de Fiambalá (1770) [45] y Hualfín (1770) [46] en Catamarca, Anillaco (1712) y Los Sarmientos (1764) en La Rioja (1764), Seclantás (1835) y Molinos en Salta. Un caso excepcional, en varios sentidos dentro de esta corriente popular en la arquitectura religiosa es el de la iglesia de Casabindo en la Puna de Jujuy, reedificada por cuarta vez en la segunda mitad del siglo XVIII [47]. La primera particularidad está dada por el carácter del comitente, que fue el cacique de los indios de Casabindo, Pedro Quipildor. Este rol por parte de las autoridades étnicas era común en la zona andina, pero no en nuestro territorio, donde las comunidades tuvieron menor desarrollo. Quipildor murió fulminado por un rayo en 1779, y por lo tanto el comienzo de la iglesia debe situarse antes de esa fecha. Si embargo las obras se detuvieron con la muerte del cacique y recién se concluyó en los últimos años del siglo con la participación del cura Benito Arias y la comunidad indígena. En segundo lugar la tipología de la planta, de cruz latina implica una evolución de las plantas primitivas de la misma iglesia y de la zona (y en general de las iglesias y capillas populares) tendientes al uso de la nave única sin crucero [48]. Se adopta aquí un plan establecido tipológicamente y vinculado con las iglesias cuzqueñas y collavinas. En tercer lugar por el uso de una bóveda de piedra, única en la zona y según tradición traída de 20 leguas por ser más blanda y liviana que la local, asentada en cal traída del pedregal de Santa Ana. En cuarto lugar por la probada participación de arquitectos indígenas en la obra. Las bóvedas comenzaron a cerrarse luego de 1791 y las obras se terminaron en 1798. Fue una empresa comunitaria llevada adelante entre los indios, el encomendero y el cura. Todavía hay un aspecto en el que la iglesia de Casabindo es particular y es su implantación y la relación del templo con el espacio exterior. En primer lugar por la existencia de un amplio atrio con barda que se continúa en la plaza, en la que se disponen cuatro toscas posas. Las mismas son del siglo XIX, pero puede pensarse que reemplazaran a otras más antiguas. El conjunto de atrio y posas, común en otras partes de América cuenta con algunos ejemplos que ya mencionamos en la zona, pero no de la escala del de Casabindo y menos aún en un espacio



CURSO DE ESPECIALIZACIÓN EN PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

exterior al atrio mismo como lo es la plaza. Hay otro aspecto de interés en la relación entre la iglesia y el entorno y es la alineación del templo con el cerro Liriste que enfrenta la portada. La tradición oral dice que la bóveda fue construida tomando el perfil del cerro como guía y es sorprendente la exacta coincidencia de las dos aguas del tejado exterior con las faldas del mismo en el horizonte. Es conocida la locación de las deidades telúricas y huacas étnicas en los cerros dominantes de cada sitio, como es el Liriste [49], en la cultura andina y así la iglesia de Casabindo tal vez sea un ejemplo, hasta donde sabemos único en nuestro territorio, de la adaptación de la implantación de edificios religiosos cristianos a la espacialidad representativa de dioses indígenas. El templo de Casabindo ejemplifica bien el cruce de modelos, concepciones, posibilidades y necesidades propio de la arquitectura americana, y también el modo en que estos condicionantes determinan el ajuste de las tipologías a los contextos: el adobe en los muros reemplaza a la piedra cuzqueña y como refuerzo columnas de cardón embutidas en los ángulos dan rigidez al conjunto; la carencia de cúpula tiene que ver con los medios materiales y humanos disponibles, mientras que la de capillas laterales parece explicarse además por el carácter comunitario de esta iglesia de encomienda, que no requiere de espacios particulares para el culto. El atrio y las posas recogen el carácter externo del ritual indígena y la orientación del eje de la iglesia hacia el cerro posiblemente se deba a la supervivencia de la fe en los antiguos dioses comarcanos, lo que por otra parte se verifica en el uso y las características de las imágenes religiosas. Este tipo abovedado tuvo en la región otros dos ejemplos: la iglesia de la hacienda de Molinos en los valles Calchaquies y la de Seclantás, ya del período independiente.

Reseñando las modificaciones introducidas a lo largo del siglo en la arquitectura religiosa, hay dos rasgos comunes a todos los contextos: una mayor sistematización de los diseños, mediante la selección de tipologías establecidas y un desarrollo de técnicas más elaboradas y materiales más resistentes. El conjunto de iglesias porteñas implica una evolución respecto a la producción anterior, las iglesias jesuíticas ganan en escala y en complejidad constructiva y las mismas capillas e iglesias populares abandonan en algunos casos la sencilla planta de adobe y tijeras sin modulación y abordan formas más variadas. En Buenos Aires y Córdoba, aparece un lenguaje arquitectónico culto de la mano de Blanqui, pero las particularidades del medio lo singularizan resumiéndolo a versiones sintéticas y despojadas, superponiendo estilos y concepciones, empleando casi mecánicamente fórmulas de la tradición renacentista y manierista. Tal vez la austeridad en los recursos expresivos de Blanqui sea el rasgo característico de la adecuación. Los desajustes de el templo de San Ignacio y la adaptación de planta y fachada en la Catedral forman parte en cambio de necesidades y complicaciones prácticas en obras que se prolongan en el tiempo, hecho al que por otra parte no fueron ajenos ejemplos tan notables como la catedral de Florencia o la de Granada.

La escultura

Hasta 1750 la producción rioplatense fue pobre. Se importaron esculturas de España, del Alto Perú, Cuzco y Quito, estas últimas producidas en cantidad con mascarillas de plomo aplicadas sobre el espacio del rostro para evitar la talla de las facciones, que requería habilidad especial y producían el efecto de que varios personajes pudiesen exhibir los mismos rasgos. Hay ejemplos en Buenos Aires, como el Calvario de las Clarisas o la Dolorosa del Museo Fernández Blanco y también numerosas imágenes pequeñas para pesebres y Niños en fanal, una campana de vidrio adornada con flores que sería común en el siglo XIX. Hacia mediados de siglo Brasil era el principal proveedor de esculturas para el Río de la Plata. En 1748 el cabildo eclesiástico de Buenos Aires pide se compren imágenes en Río de Janeiro "ya que en esta ciudad no hay artífices y que costará mucho solicitarlas del Perú." Entre los buenos ejemplos de obras llegadas "del Janeiro" están un San Juan Nepomuceno de la iglesia de San Ignacio, de magnífico acabado aunque la cabeza fue rehecha no muy felizmente. También el San Antonio de la iglesia franciscana de Santa Fe [50]. Ambos, como algunas otras de menor tamaño existentes en la iglesia del Pilar de Buenos Aires, son excelentes ejemplos de las tallas luso-brasileras con su gracia compositiva y sus esgrafiados policromos deslumbrantes. De España llegaron el Santiago de la cofradía de gallegos de San Ignacio (José Ferreiro, 1795), otro Santiago Matamoros (ecuestre) que se halla en Santo Domingo y la Magdalena, también de Santo Domingo, inspirada en la famosa obra de



CURSO DE ESPECIALIZACIÓN EN PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

Pedro de Mena del Museo Nacional de Escultura de Valladolid [51]. Hacia 1750 llegó la Dolorosa de la Cofradía de los Dolores de la Catedral [52], importada de Cádiz por Jerónimo Matorras. No se sabe en cambio cuando arribó a Buenos Aires la Dolorosa de Pedro de Mena que conserva la Congregación del Santísimo Sacramento de la Catedral, una de las joyas de la ciudad [53]. Hacia 1770 repunta la producción local con el establecimiento del vallisoletano Juan Antonio Gaspar Hernández, a quien se atribuyen varias imágenes de María como la Inmaculada Concepción del altar mayor de la Catedral [54] o la Virgen del Rosario de Santa Catalina y otros santos destinados a sus propios retablos como el San Martín de Tours de la Catedral (ahora retirado). Trabajó también en la ciudad el filipino Esteban Sampzon, quizás el mejor escultor de este período, autor del Santo Domingo Penitente (Museo Fernández Blanco), un Cristo de la Humildad y la Paciencia (La Merced) [55] y quizás la Crucifixión de San Nicolás en Buenos Aires, más varias obras en institutos de Córdoba. En el Salta trabajaron Felipe de Ribera, escultor expresivo y Tomás Cabrera a quien se debe un estilizado San José del Pilar de Buenos Aires (1782).

Tal vez la producción más importante como conjunto, entre lo hecho en nuestro territorio, sean las tallas realizadas en las misiones jesuíticas. Luego de la llegada del hermano Brasanelli y del movimientismo barroco, las rígidas obras del siglo XVII adoptan una dinámica configuración, con pliegues que vuelan y escorzos, aunque suelen conservar el sentido de armonía propia de su estética. Hay muchos ejemplos de estas esculturas jesuítico-guaraníes en los museos de Brasil (San Miguel) y Paraguay (Santa María de Fe o San Ignacio Guazú) mientras que han quedado relativamente pocas de la mejor calidad en las iglesias y museos de nuestro país, como el San Francisco Javier del Museo de Ciencias Naturales de La Plata [56].

Los retablos

Las esculturas se disponían generalmente en retablos, muebles que ordenaban y jerarquizaban los conjuntos exponiendo un programa predefinido. Hay en Buenos Aires un importante conjunto realizado entre 1730 y 1790. Los producidos desde 1760 tienen plantas movidas y ornamentación rococó. El mayor de San Ignacio, de Isidro Lorea (ca. 1760) [57] es el modelo: cuerpo único monumental de tres calles con orden clásico, planta cóncava que jerarquiza el nicho principal y ornamentación rocalla. En esos años el portugués José de Sousa había hecho el de la capilla de San Roque para los terciarios franciscanos (1752-1760) [58] perdido en los incendios de 1955 y el de Luján (1759-1776), ambos conocidos por fotos. El mayor de la Merced, de Tomás Saravia (1788-1791) [59] es similar al mayor de San Ignacio, aunque más plástico y los numerosos retablos laterales realizados en esos años repiten en escala menor este diseño, algunos con considerable ornamentación. En varios, particularmente en la serie del Pilar [60], atribuida al portugués Pedro Carmona, la influencia luso-brasilera es patente en la ornamentación y el tipo de soportes empleado. El mayor de la Catedral, de Lorea (1774-1784) [61], radicaliza el sentido focal y la simplificación iconográfica planteada en estas obras componiendo un templete períptero exento de nicho único. Desde 1790 Juan Antonio Hernández impone modelos neoclásicos [62] que dominarán el siglo XIX. En la iglesia de Tulumba (Córdoba) se conserva un magnífico sagrario que perteneció al retablo de la iglesia de la Compañía de Jesús de la capital mediterránea. Es el mejor y diría único exponente del barroco exuberante de la primera mitad del siglo XVIII, que apenas existió en la región.

La pintura

Como la escultura, la pintura colonial tuvo un crecido número de importaciones. Sobre todo en el noroeste, pero también en el centro del país y aún en Buenos Aires, la producción de Cuzco y de Potosí estuvo presente. En Humahuaca el cuzqueño Marcos Zapata proveyó un grupo de Reyes y Profetas (1764) [63] y el monasterio de Santa Catalina de Córdoba tiene dos series cuzqueñas de la vida de la fundadora, basadas en grabados. El museo de Jesús María posee una Santa Catalina [64] de igual origen y brillante brocateado, a la manera cuzqueña. En Buenos Aires, la serie de sibilas de San Pedro Telmo [65] es uno de los conjuntos más interesantes así como algunos de los retratos de obispos, particularmente el del obispo Peralta y Barnuevo [66], también cuzqueño.



CURSO DE ESPECIALIZACIÓN EN PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

En Salta sobresale en la segunda mitad del siglo XVIII el multifacético Tomás Cabrera, autor de un poco común cuadro histórico, la *Entrevista del gobernador Matorras con el cacique Paykin*, de 1774 (Museo Histórico Nacional) [67]. También trabajó en Salta el escultor Felipe de Ribera, autor de la Divina Pastora del Museo Fernández Blanco (1764) [68].

En Buenos Aires, la pintura barroca siguió su curso en mano de pintores como Miguel Ausell, pero fue el nuevo marco ideológico de la Ilustración, vivamente presente en la ciudad desde 1780, el que impulsó las disciplinas artísticas hacia otras iconografías alejadas del culto, que expresaban el cambio de paradigma. La escultura había estado tradicionalmente ligada a la práctica cristiana, mientras que la pintura, liberada de ese compromiso se abría a la exposición narrativa o descriptiva del mundo, los acontecimientos y los hombres en clave naturalista, hecho que facilitó su rápida adaptación al nuevo marco ideológico. Otros *exempla*, portadores de otros valores, ocuparán el papel modélico de la virtud cristiana y la pintura se acoplará inmediatamente al tren republicano cuyo género preferido será el retrato, representación del individuo y de las nuevas clases. El del canónigo Miguel de Riglos (antes de 1794, Museo de Luján) [69] pintado por el madrileño José de Salas, es el primer retrato moderno realizado en la ciudad, pero siguieron otros. El italiano Martín de Petris pintó en 1794 la miniatura de Francisca Silveira de Ibarrola (Museo Histórico Nacional) [70]. No por la calidad artística sino por el enfoque ideológico que trasunta es un buen ejemplo del cambio de los tiempos. De Petris presenta a Francisca, mujer de un comerciante "perulero", sin referencias a otros universos que el suyo propio. Desaparecidos los aditamentos devocionales e institucionales sólo queda la figura y su ámbito inmediato: la mesa con el reloj "moderno", la silla al uso, las flores con que se adorna con poco disimulada coquetería y el escote un poco audaz cuya amplitud acentúa la cintura estrecha. Y naturalmente su rostro, el foco de la composición, en el que el rictus delata la lectura interior. Los mismos colores apastelados y con escasa diferencia de valor tonal proponen una imagen integrada al entorno con naturalidad y un nuevo sentido de confort burgués. Estamos ante una mentalidad diversa del fervor cristiano que caracterizó la pintura precedente. Ángelo Camponeschi, el mejor pintor que actuó en Buenos Aires en la Colonia, dejó el retrato del lego Zemborain (1805, Convento Santo Domingo) [71], las retratos en miniatura de Juan Martín de Pueyrredón (1806) y Eugenia de Escalada (Museo Histórico Nacional) [72] y el magnífico San Vicente Ferrer (1803, Museo Fernández Blanco) [73], una obra hagiográfica famosa por un naturalismo nuevo en el medio que era llevada por las casas para ser admirada y que sintetiza las nuevas tendencias plásticas.

Tiene interés finalmente la producción gráfica, aunque incipiente, en el siglo XVIII. Quizás la obra de mayor valor sea la edición realizada en las misiones jesuíticas del Paraguay pero de la cual un ejemplar se conserva en el Museo Histórico de Luján (y otro en colección privada) del libro "*De lo temporal y eterno*" del jesuita Juan Eusebio Nieremberg. Está traducido al guaraní y fue impresa en 1705 en las misiones con 42 grabados originales [74], aunque varios basados en fuentes europeas, en los que tanto la mano como la iconografía americana son evidentes.

A modo de conclusión, la pintura será la disciplina plástica por excelencia a lo largo del siglo XIX gracias a su facilidad para adecuarse a los nuevos temas. La escultura demorará hasta el último tercio del siglo para tomar el tren republicano de la mano de los nuevos santos, los patriotas de significación histórica y ética republicana que llenarán representados en mármoles y bronce las plazas y los espacios públicos desde 1860, mientras que la arquitectura, escena de la vida, se modernizará siguiendo las variantes eclécticas llegadas de Europa, especialmente desde Francia e Italia.