

The logo for AXA, featuring the letters 'A', 'X', and 'A' in a stylized, blue, sans-serif font. The 'X' is positioned between the two 'A's and is slightly larger and more prominent.

UNA REVISTA DE ARTE Y ARQUITECTURA

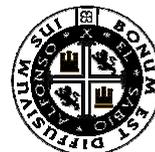
**Jesús Bermejo Goday**

Palabra y medida en la obra de Palladio

1. Turismo japonés a finales del siglo XVI:  
El Escorial y el Teatro Olímpico

**UNIVERSIDAD ALFONSO X EL SABIO**

Villanueva de la Cañada, MMIX



© del texto: **Jesús Bermejo Goday**

marzo de 2009

<https://www.uax.es/publicaciones/axa.htm>

© de la edición: **AxA. Una revista de arte y arquitectura**

Universidad Alfonso X el Sabio

28691 - Villanueva de la Cañada (Madrid)

**Editor:** Isabel de Cárdenas Maestre - [axa@uax.es](mailto:axa@uax.es)

No está permitida la reproducción total o parcial de este artículo ni su almacenamiento o transmisión, ya sea electrónico, químico, mecánico, por fotocopia u otros métodos, sin permiso previo por escrito de la revista.



## PALABRA Y MEDIDA EN LA OBRA DE PALLADIO

JESÚS BERMEJO GODAY, Doctor Arquitecto

*Director del Departamento de Proyectos de la ETSAM entre 1995-1999  
Profesor de la Universidad Alfonso X el Sabio (Villanueva de la Cañada)*

Serie de cinco artículos:

Serie de 5 artículos en que trato de examinar la relación que pueda existir entre las denominaciones verbales y las definiciones métricas en los textos y diseños que aparecen en la descripción de algunas de las obras descritas en el Libro II de Palladio. En todo caso, referidas siempre a experiencias sensibilizadas en cada uno de lugares citados. Las primeras y más impactantes de estas sensaciones, que intento objetivar ahora, se refieren nada menos que a una primera estancia en el Veneto por el mes de septiembre de 1978.

1. **TURISMO JAPONÉS A FINALES DEL SIGLO XVI**  
El Escorial y el Teatro Olímpico
2. **PLÁSTICA ESCULTÓRICA Y PERFUME PANTANOSO**  
Las villas Pisani y Malcontenta.
3. **EL HORIZONTE EN LA LLANURA PADANA.**  
Villas Emo, Cornaro y Maser.
4. **PASEANDO BAJO UN SOPORTAL.**  
Palacio Chiericati.
5. **UN ALEF.**  
La Rotonda como globo aerostático



## **TURISMO JAPONÉS A FINALES DEL SIGLO XVI:**

### *El Escorial y el Teatro Olímpico*

Disponemos hoy de numerosas referencias a la presencia en Europa hacia finales del siglo XVI de cuatro jóvenes daimios japoneses (1), bajo la tutela del padre jesuita portugués Diogo da Mesquita y enviados desde Nagasaki por el también jesuita Alessandro Valignano. Un viaje que parte de esa ciudad nipona en febrero de 1582 y termina, en muy otras condiciones con una persecución desatada contra el cristianismo, en el mismo puerto en junio de 1590. El periplo europeo de estos nobles viajeros comienza con su desembarco en Lisboa mediado el año de 1584, un momento en que Portugal se encuentra unida a España. Atraviesan la península, son recibidos por Felipe II, visitan Toledo, El Escorial y Alcalá de Henares, para embarcar en Barcelona con destino a Livorno (ó a Civitavecchia, según otras fuentes consultadas). En Italia son recibidos por el Papa Gregorio XIII, en Castel Sant'Angelo, y recorren un gran número de otras ciudades (Pisa, Florencia, Siena, Asís, Ferrara, Venecia, Vicenza, Verona y Milán), para iniciar su regreso de nuevo desde Lisboa ya entrado el año de 1586.

Una circunstancia, tal vez casual, de este viaje es la visita a dos obras de arquitectura significativas que justamente en ese momento acababan de ser terminadas, algo así como hoy viajan arquitectos y alumnos de arquitectura a ver las obras de los maestros actuales todavía con el olor a pintura o incluso a punto de pintarse, si fuera posible hacer coincidir el acabado de pintura con la forma de construir actual. Hablamos del monasterio palacio de El Escorial, del que llegaron a comentar que se trataba de “una cosa tan magnífica cual hasta ahora no hemos visto ni pensamos ver”, y del Teatro Olímpico de Palladio en Vicenza, que acababa de inaugurarse con la representación del Edipo Rey para la cual Vincenzo Scamozzi realizó el famoso decorado perspectivo de las cinco calles de Tebas, que sobrevive hasta el día de hoy.

De ambos acontecimientos se conservan dos testimonios gráficos: del primero el grabado reproducido por Rotondo (2), donde la expresión y la vestimenta, se ven alteradas por la presencia de un fuerte viento procedente del sur, que debió soplar ese noviembre de 1584 en que muy probablemente se realizó la visita; del segundo se conserva sobre un muro en el vestíbulo anexo al hemicycle del Teatro Olímpico una pintura al fresco que representa el acto de recepción a los notables japoneses, considerados aquí como embajadores, organizado por las autoridades vicentinas.

En este mural, a pesar de lo mediocre de su ejecución y de su no demasiado óptimo estado de conservación (exagerado en la pésima reproducción con que tratamos de ilustrar este acontecimiento), son perfectamente reconocibles tanto los rasgos orientales de los rostros japoneses, como el carácter de retrato con rasgos también identificables de los nobles locales representados (3). Esta posibilidad de reconocimiento recíproco entre los asistentes a un determinado acto, es una propiedad de la que goza el Teatro Olímpico debida, en primer lugar, a sus

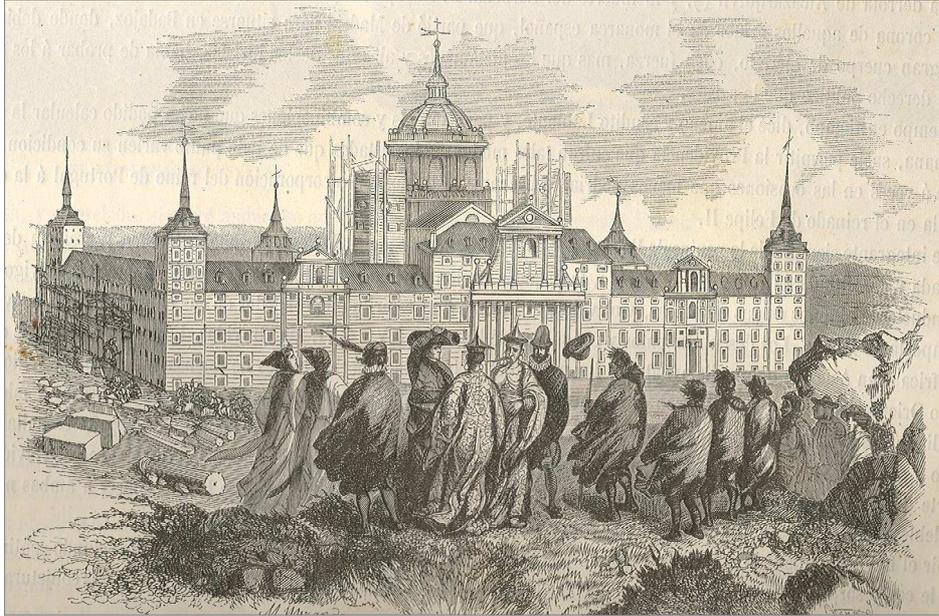


Fig. 1. Los príncipes japoneses en El Escorial. Grabado de Rotondo.

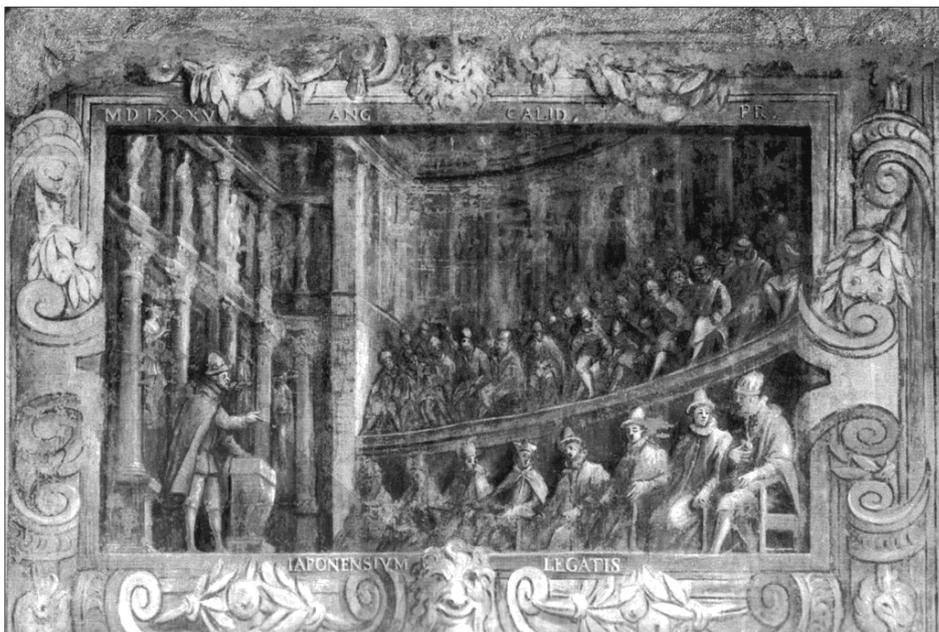


Fig. 2. Recepción a los embajadores japoneses. Vestíbulo del Teatro Olímpico. Alessandro Maganza, Vicenza, 1596. (Liscio Magagnato "Il Teatro Olímpico" Electa, Milán, 1992)

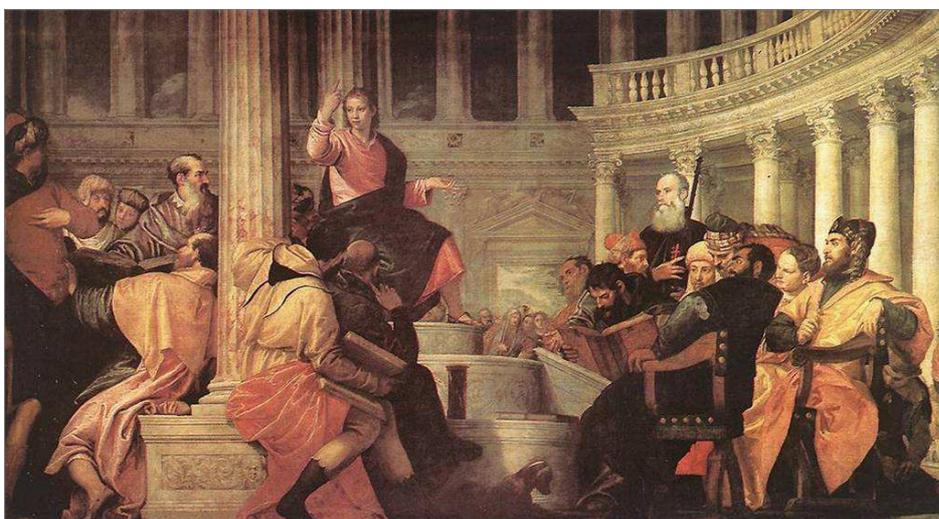


Fig. 3. Pablo Veronés. *Jesús ante los doctores*, 1558. Museo del Prado

**características dimensionales**, reforzadas, si se quiere, por la fuerte inclinación de su graderío, que permite no sólo la visibilidad del escenario, sino y sobre todo la presencia interactiva de un público que se muestra con una presencia, diríamos, de “busto” escultórico para cada uno de sus individuos. Estamos dentro de un dominio donde es posible la acción recíproca del ver y del ser visto, y para decirlo con palabras de Ledoux, los participantes en este acto social “ils auront acquis le droit de voir dans un rayon égal, et de être bien vus”, como explica al justificar la disposición de su proyecto de teatro en el grabado “coup d’oeil du théâtre de Besançon” (4). Doble relación que también había recogido Christopher Wren al decir “sería inútil hacer una parroquia tan grande que los que a ella asisten no puedan verse ni oírse entre sí” (5). Palladio supo conferir esta propiedad a los edificios mismos, cuando, convertidos en protagonistas, les recomienda que deben alzarse lejos de la humedad de la tierra para alcanzar una más bella apariencia y permitir ser vistos, así como el mirar hacia fuera (6). Hasta Gabriel García Márquez, con un leve toque erótico, alude a algo parecido cuando escribe que el “ver y dejarse ver eran refinamientos de príncipes en Europa” (7).

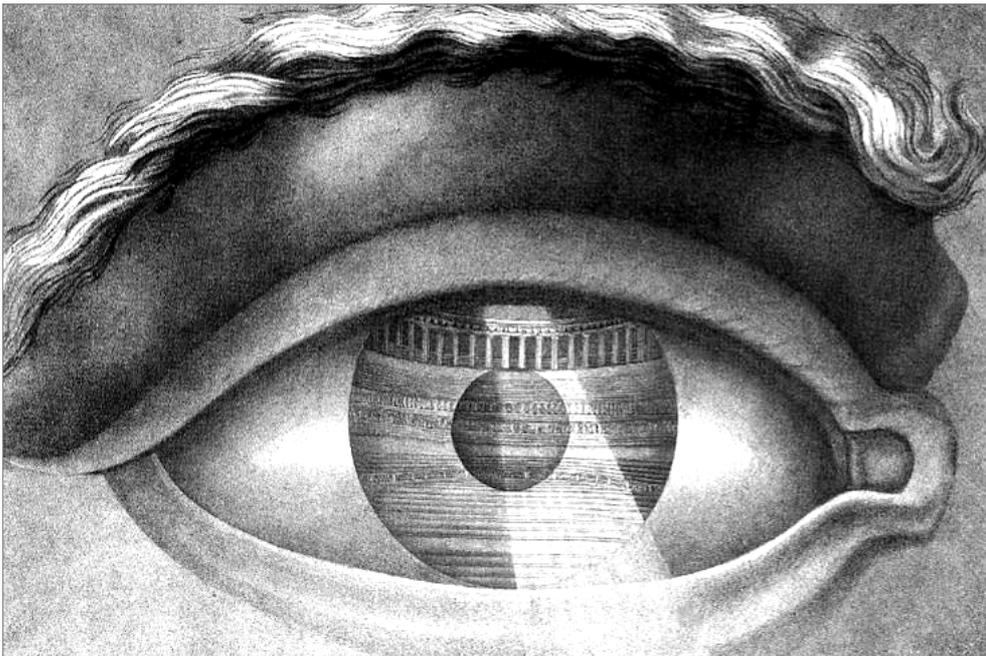


Fig. 4. C. N. Ledoux, *Coup-d’oeil du Théâtre de Besançon*, 1775

El ámbito del Teatro Olímpico, tanto como el representado en el cuadro del Veronés “Jesús entre los Doctores” (8), pertenecen en cuanto a sus características métricas al juego de las propiedades de los 10 metros o algo más y al doble de esa medida, los veintitantos metros. La razón de colocar aquí este cuadro del Museo del Prado, es la de suplir las deficiencias del fresco de Vicenza, sustituyéndolo por algo dimensionalmente equivalente, pero más cercano a la realidad de la percepción.

Los 10 metros considerados como la intersección con el plano del suelo del cono óptico de un observador colocado de pie y distendido, es decir el lugar donde viene a situarse el plano del cuadro que todo observador arrastra consigo. Una distancia dentro de la cual el suelo no tiene presencia y así la perspectiva convencional tampoco actúa (pero sí la perspectiva llamada bizantina). Dentro de este dominio las cosas son como son, y no son posibles los engaños ni los trampantojos visuales. Por otra parte, los más o menos 20 metros es el límite en donde el relieve empieza a desaparecer y donde la contextura material y física de las personas y de las cosas (incluida la arquitectura) comienza a esfumarse hacia el dominio de lo pictórico. Ese espacio entre los 10 y los 20 metros viene a ocupar, además, la mitad inferior de la proyección sobre el citado “plano del cuadro” de toda la extensión horizontal desde el suelo hasta la línea del horizonte.

Me refiero aquí, de un modo más bien esquemático y aproximado, a una ya larga dedicación, originada a partir de la obra y colaboración con el arquitecto y teórico de la arquitectura, Juan Borchers, dirigida a la observación y al estudio de las propiedades del espacio arquitectónico considerado como una extensión heterogénea, donde existen, y a veces cristalizan, determinados ámbitos o *quanta* dimensionales con límites más o menos precisos que pueden establecerse gracias precisamente a sus características diferenciadoras. La formulación de estas propiedades fue ya objeto de desarrollo de una tesis doctoral, defendida por mí en la Escuela de Arquitectura en la Universidad Politécnica de Madrid (9).

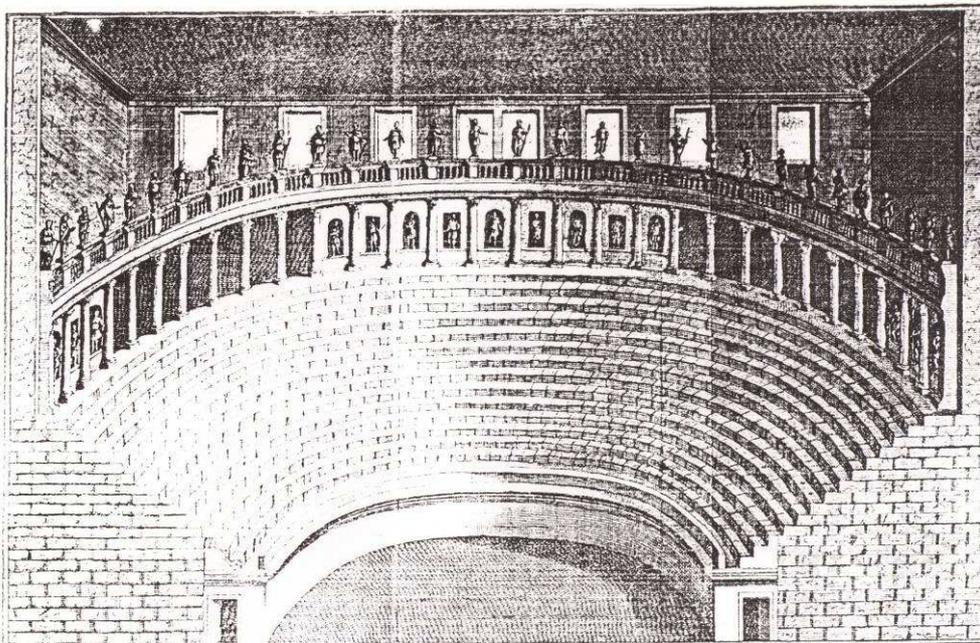


Fig.5. Palladio, Teatro Olímpico de Vicenza, Cávea (Según Bertotti Scamozzi)

El Teatro Olímpico de Palladio en Vicenza es una demostración construida del teorema de “ver y ser visto”, al asegurar a todos sus ocupantes una visión recíproca que permite reconocerse e identificarse mutuamente. La cavea entera con una primera fila

cuyos asientos centrales configuran una especie de presidencia está encerrada en un segmento de círculo con una cuerda de unos 21 metros (10). El juego entre las relaciones de los ámbitos de 10 y de 20 metros, considerados como radios y/o como diámetros de los círculos trazados sobre la planta del teatro, ilustran lo que este texto intenta explicar. Se han llevado estas medidas a los 10.50 y a los 21 metros, entre otras razones, para poder mantenernos más acordes con las dimensiones del pie vicentino, utilizado por Palladio (11) con una dimensión muy aproximada a los 35 cm.

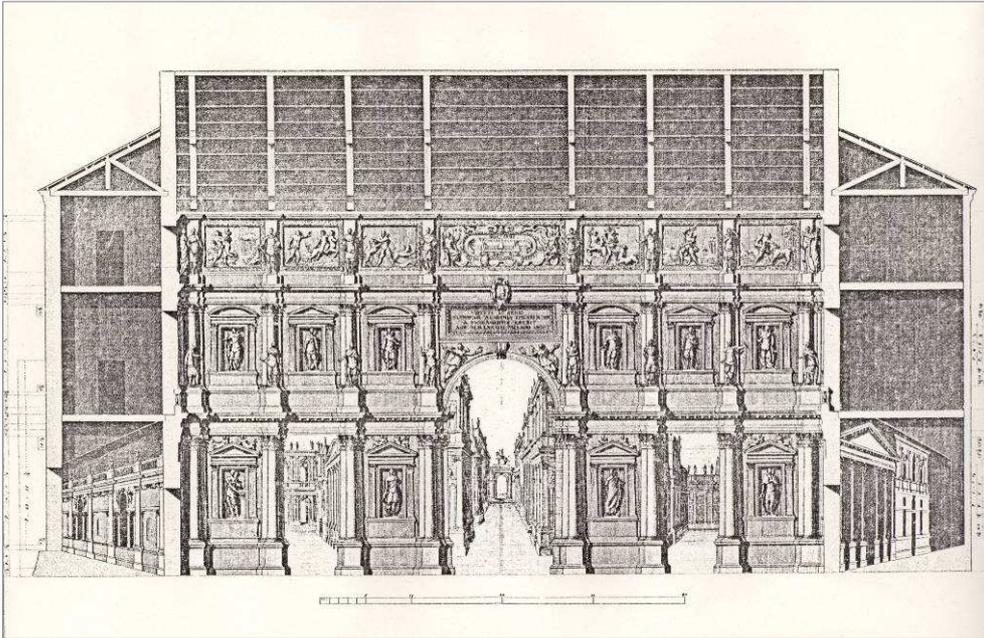


Fig.6. Palladio, Teatro Olímpico de Vicenza, Frontis de la escena

Un círculo de radio 21 metros y centro en el monumental frontis escénico (12) alberga tanto el proscenio como la totalidad de las localidades situadas en la *cavea*, asegurando así la presencia física, erótica como diría el dramaturgo arquitecto suizo Max Frisch (13), de los actores. Entre este frontis y la primera grada aparece un alejamiento de unos 10.50 metros que hace posible el efecto escenográfico de las perspectivas urbanas construidas por Vincenzo Scamozzi, y al tiempo ofrece una anteescena donde se puede inscribir holgadamente un círculo de otros 10.50 m de diámetro, dentro del cual se puede crear un universo teatral entero, real o ficticio. El juego de todas estas relaciones dimensionales queda explícito en la ilustración que se acompaña, realizada sobre una planta del Teatro realizada por Ottavio Bertotti Scamozzi (14)

Hay que añadir también como el semicírculo de la *cavea*, asegura una igualdad de ángulo de visión para todos los espectadores, respecto al mismo *frons scenae*, gracias a la utilización de las propiedades del arco capaz.

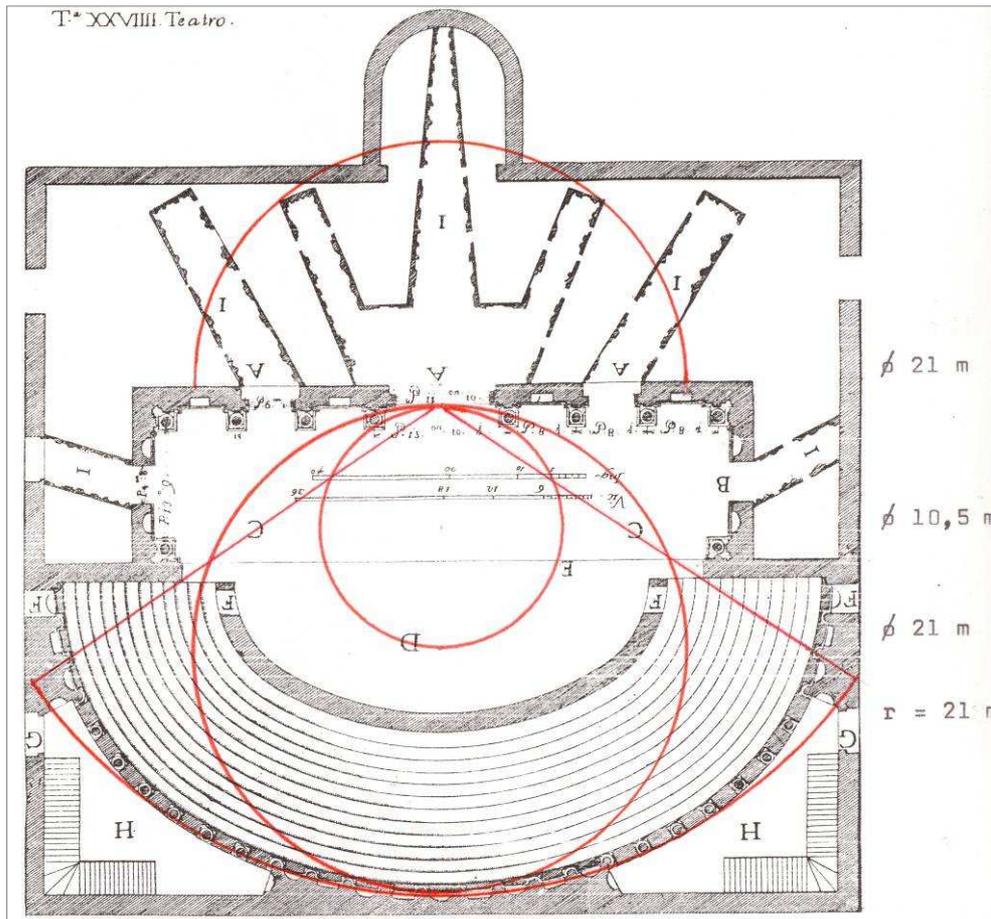


Fig.7. Palladio, Teatro Olímpico de Vicenza, Planta (Según Bertotti Scamozzi)

El total queda encerrado dentro de otra categoría de la extensión arquitectónica, la correspondiente al concepto de claustro canónico, imagen del paraíso, definido dimensionalmente en el plano de St. Gall: los 100 pies carolingios (de 32.16) cm que incluyen el espesor de la crujía de las pandas que lo circundan. La columnata semicircular rematada por una balaustrada situada a unos siete metros, hace un contrafrente respecto al *frons scenae* y cierra el espacio claustral comprimido del conjunto. Las estatuas, que reflejan el mito del Momo albertiano, los dioses encandilados y omnipresentes frente al espectáculo milagrosamente creativo humildemente ofrecido por los seres humanos, permiten que el cielorraso simplemente pintado con algunas nubes sobre el fondo azul, pueda volar hacia la lejanía, restituyéndonos el teatro descubierto de la antigüedad clásica.

Este espacio dentro del cual todo se percibe en su corporeidad, aun cuando alcanza una magnitud que permite el artificio, y con él hace posible la existencia de un paraíso artificial, donde todos los sentidos están activos (el olor de los naranjos, arrayanes, mioporos, y jazmines, el sonido del agua y de los pájaros, la satisfacción de la sed y del sabor de la fruta, la visión escultórica cercana y detallada del capitel vecino junto a la pictórica, plana y sin asunto de los capiteles del lado opuesto). Situación dimensional buscada y exigida intencional y programáticamente para el desarrollo de las que serán

reglas conventuales. Un cuadrado de una treintena de metros de lado que deja en su interior un ámbito descubierto que excede en algo los 20 metros en cuadro. A esto se suma el cielo como lejanía y apuntando hacia él algún ciprés, refugio de las aves.

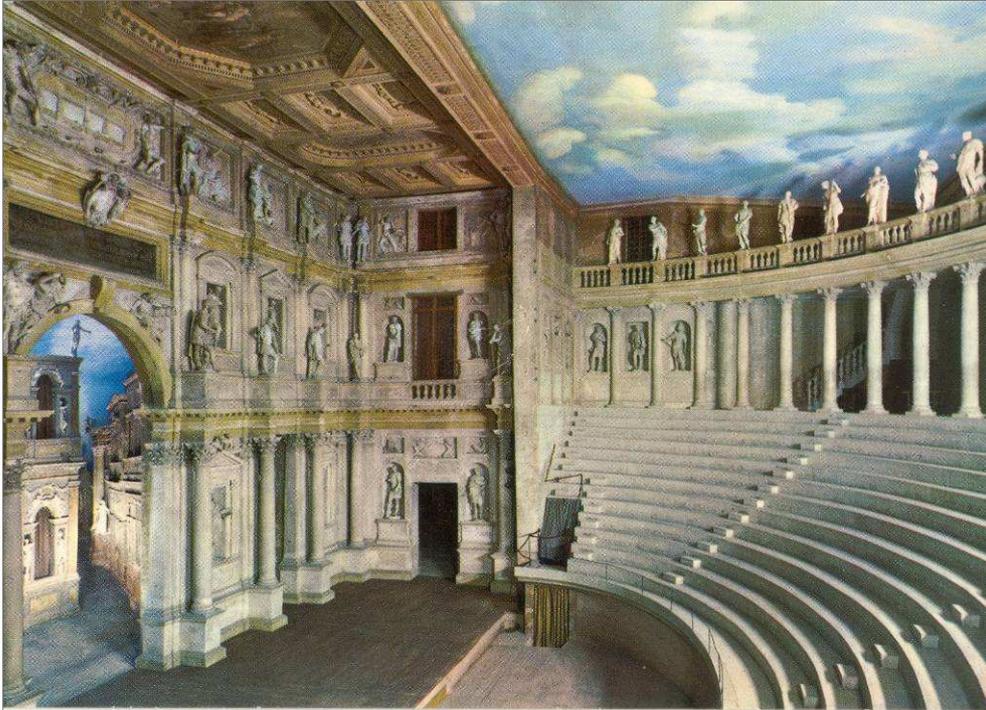


Fig.8. Palladio, Teatro Olímpico de Vicenza, Interior.

En las villas palladianas podemos también rastrear la existencia y las propiedades de estas dos categorías de la extensión que encontramos en el Teatro Olímpico: en primer lugar el ámbito que abraza la totalidad de su espacio interior, al que llamamos, siguiendo la definición de Borchers (15), “derredor cercano”, de alguna manera circunscrito a un cuadrado que excede, no en exceso, a los **20 metros** de lado, por hablar en números redondos, y en segundo lugar otra ámbito definido por contener como dimensión media algo cercano a los **10 metros**, donde las relaciones de proximidad visual conservan ciertas características comunes a las sensaciones del tacto y donde no se dan las relaciones propias de la perspectiva. En ambos casos la referencia a los 20 y a los 10 metros deben considerarse más bien como nombres propios más que expresiones portadoras de una dimensión dada.

En cuanto al primero de los ámbitos definidos, se puede constatar que las villas de Palladio encierran en su interior derredores cercanos completos, cumpliendo sus muros exteriores con el papel de envolventes que los individualizan y segregan. En el Libro II de los Quattro Libri de Palladio se cuentan 19 villas que ocupan en planta un rectángulo más o menos cercano al cuadrado, dejando fuera de esta clasificación los palacios urbanos y alguna villa con programa o condiciones de terreno particulares. Así en este libro Palladio ilustra hasta 19 villas que ocupan en planta un rectángulo, más o menos cercano al cuadrado (si se excluyen cuerpos complementarios como alas

o *barchesse* y salientes como escaleras o pronaos), y con unas dimensiones del orden indicado, dejando fuera de esta clasificación los palacios urbanos y alguna villa con programa o condiciones de terreno especiales. Analicé esas 19 villas, tomando como dimensiones, las intenciones de proyecto, es decir, las señaladas en pies vicentinos sobre los mismos planos, interpretando espesores de muro y algunas lagunas donde pudo haberse introducido algún error (siempre inferior a 2 pies, unos 70 cm). Para cada villa determiné dos medidas interiores totales: un ancho y una profundidad. En el caso de una de las villas, los datos ofrecidos por el plano del citado Libro II no fueron suficientes para establecer las dos medidas requeridas. Obtuve así 36 medidas, es decir 18 pares de medidas correspondientes a otras tantas villas.

Dos terceras partes de estas medidas (24 sobre las 36 de base) estaban comprendidas entre los 19.60 y los 26.60 metros, una categoría tipo que coincide o excede ligeramente, a la dimensión que definimos como “derredor cercano”. Además de esto, ocho de las villas, casi la mitad de las examinadas, tenían ambas dimensiones (ancho y profundidad) incluidas dentro de la categoría citada. Otras ocho tenían una medida perteneciente a la categoría, mientras la segunda quedaba fuera de ella: por exceso en tres casos (30.60 y 36.40 m) y por defecto en cinco (entre 14.00 y 18.20 m).

Como conclusión puede pensarse que las villas palladianas tienden a encerrar un espacio, donde pueden recogerse todas las vivencias de algo que se podría llamar doméstico, y que corresponde a la categoría dimensional definida como “derredor cercano”. Sin entrar a desarrollarlo aquí, puedo añadir la constatación de esta misma uniformidad dimensional en espacios de muy diversa procedencia, incluso en lugares de muy bajo nivel social con características constructivas rudimentarias donde las actividades domésticas se producen en gran parte al aire libre.

En cuanto a la aparición en cada una de las villas de un ámbito destinado a la interrelación de sus habitantes y a la recepción más o menos ceremoniosa de extraños (por poner una referencia. el megarón de las viviendas griegas), podemos suponer a priori un intento de relacionarlo con la categoría del tipo, más o menos, relacionado con la dimensión de unos diez metros. Esta distancia significa la desaparición óptica del suelo para un observador de pie, con lo que cualquier otro ocupante del recinto, aparecerá siempre, por un lado, como “personaje” individual y propio, no subordinado a cualquier situación perspectiva, y, por otro, será siempre reconocido, percibido y oído, con una cierta perfección (como para poder distinguir aspecto físico, textura y calidad de ropa,... hasta información sobre su estado de salud). Al tratar de inquirir si los espacios denominados por Palladio como “salas”, podían ser incluidos dentro de esta categoría, es decir, si la palabra “sala” podía ser considerada como sinónimo de esta categoría dimensional, encontré que de la totalidad, dentro de los 4 libros, de espacios denominados como “salas”, contenían, por lo menos una vez, una dimensión asimilable a esa categoría de “10 metros”, un noventa por ciento. Para llegar a este resultado, analicé 29 proyectos contenidos en el segundo de los 4 Libros de Palladio (capítulos III, casas urbanas; XIV, villas de nobles venecianos; y XV, villas de gentiles hombres de tierra firme). De ellos tres no cuentan con ambientes denominados como “salas”. De los 26 restantes, 23 entre ellos poseen “salas” con, al menos, una de las

dimensiones principales comprendidas entre los 36 y 24 pies vicentinos (12.60 y 8.40 metros). Catorce, entre ellos, con las dos dimensiones principales comprendidas dentro de dicho intervalo, o bien salas circulares con diámetro dentro del mismo. Entre los tres casos no considerados, se encuentran el Palacio Chiericati, con una sala de 54' x 16', pero con una situación urbana y un doble programa muy determinantes y el Palacio Thiene en Vicenza con un espacio principal de 55' x 30' pero que el mismo Palladio denomina como "**sala maggiore**".

Así, y con cierta libertad, podríamos definir las villas de Palladio como el resultado de un ejercicio consistente en la inscripción de un ámbito principal de lo que, como denominación aproximada, podríamos llamar, "diez metros", en el interior de un derredor cercano, digamos de los "20 metros", resaltando las propiedades de ambas extensiones mediante una articulación adecuada. A esto habría que añadir la relación de este total con otras extensiones incongruentes con las iniciales, como el paisaje, el horizonte y la lejanía, donde quedaría tema para artículos sucesivos.

Justamente el desarrollo de ejercicios similares, pero separando el concepto de dimensión lineal del concepto de superficie (separación todavía no identificable en la obra palladiana) y utilizando la noción de *pregnancia*, con lo cual es posible una simplificación más democrática y económica para el uso más actual de las nociones aquí tratadas, fue el tema de un curso de doctorado sobre la dimensión doméstica de la arquitectura, que tenía como título "El derecho a la medida" y como subtítulo "10 en 20", que dicté junto con el profesor Miguel Martínez Garrido, hace ya años.

- (1) Entre otras se ha consultado la obra de Juan Carlos Cueva, "La vida privada de Felipe II", así como artículos de la revista *Cipango*, Boletín Hispano Japonés, editado por el Centro de Estudios de Asia Oriental, Universidad Autónoma de Madrid, número 6, primavera 2003. Referencias a esta visita aparecen también en el discurso pronunciado por el rey Juan Carlos I al final de la cena de recepción ofrecida a los príncipes herederos de Japón, Akihito y Michiko el 27 de febrero de 1985.
- (2) Antonio Rotondo, "Historia descriptiva, artística y pintoresca del Real Monasterio de S. Lorenzo comúnmente llamado del Escorial", Madrid, 2ª edición 1863. En el texto y el diseño se refiere a dos personajes que define como príncipes. En todo caso, estos grabados realizados por numerosos grabadores y dibujantes (entre otros el que después fue el célebre pintor Eduardo Rosales), fueron encargados expresamente para esa obra editada inicialmente mediante fascículos. Antonio Rotondo fija para esta visita la fecha del 20 de mayo sin especificar el año (sólo señala en el texto el año de 1582, como el de la partida desde Japón), al parecer una fecha más acertada es la de noviembre de 1584.
- (3) Reproducción facilitada por el Profesor Renato Cevese en su momento director del centro de estudios palladianos, CISA, de Vicenza
- (4) Claude-Nicolas Ledoux, "L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation", 1804. La imagen ha sido tomada de VV. AA. "L'oeuvre et les rêves de Ledoux", Chêne, Tours 1971.

- (5) H. Dorn & R. Mark, “La arquitectura de Christopher Wren”, en Investigación y Ciencia, octubre 1981
- (6) Andrea Palladio, “I Quattro Libri dell’Architettura”, Venetia, Dominico de Franceschi, 1570. Facsimil, Hoepli, Milán 1976.
- (7) Gabriel García Márquez, “El amor en los tiempos del cólera”, la oveja negra, Bogotá 1985
- (8) Pablo Veronese, “Jesús entre los Doctores”. Museo del Prado, Madrid.
- (9) Jesús Bermejo Goday, “El espacio arquitectónico como extensión heterogénea. Una contribución a la obra de Juan Borchers”. Tesis doctoral, leída en la ETSAM en 1987.
- (10) A. Palladio, Teatro Olímpico de Vicenza, *Cavea*. Tomado de Ottavio Bertotti Scamozzi, “Il forestiere istruito delle cose più rare di architettura, e di alcune pitture della città de Vicenza. Dialogo”. Giovambattista Vendramini Mosca, Vicenza MDCCLXI. Ristampa anastática, Forni, Sala Bolognese 1974.
- (11) Pie de 35 cm. Según aparece su mitad definida gráficamente en la página 6 del “Terzo Libro”.
- (12) A. Palladio, Teatro Olímpico, Vicenza. Frons Scenae. De Ottavio Bertotti Scamozzi, “Le Fabriche e i Disegni di Andrea Palladio raccolti ed illustrati da Ottavio Bertotti Scamozzi”. Tomo primo. Francesco Modena, Vicenza MDCCLXXVI.
- (13) El teatro crea un mundo nuevo, autónomo, equivalente y sustitutivo del mundo exterior, que actúa sobre el total del espectador, incluso sobre su líbido: “la magia erótica de la presencia corporal” como ha dicho el dramaturgo (y arquitecto, pionero de la arquitectura contemporánea en su natal Suiza) Max Frisch en su informe al fallo del Concurso internacional para el Teatro de Zürich. De la misma forma la arquitectura, cuyo órgano de percepción, al decir de Borchers, es la totalidad de nuestro cuerpo, y a cuya acción no podemos sustraernos, produce universos totales y excluyentes, equivalentes cada uno de ellos a todo el universo restante. El citado informe de Max Frisch defiende el escenario de bambalinas tradicional, correspondiente al primer premio entregado a Utzon, contra los escenarios integrados con el público, representados por el proyecto de Scharoun (Internationaler Wettbewerb für das Schauspielhaus, Zürich 1964. Architektur Wettbewerbe nº 40, 1964.
- (14) A. Palladio, Teatro Olímpico. Planta. Tomado de O. Bertotti Scamozzi, “Il forestiere....”. Acotaciones y trazados del autor.
- (15) Juan Borchers Fernández (nacido en Punta Arenas al sur de Chile, fallecido en su capital Santiago en 1975). Inspirador de la base teórica de este discurso, y en concreto autor de la definición de “derredor cercano” que aquí se pretende desarrollar. Obra publicada: “Institución Arquitectónica”, Andrés Bello, Santiago de Chile, 1968; “Meta arquitectura”, Mathesis, Santiago de Chile, 1975; “La medición como substrato del fenómeno arquitectural” y “Lectura de una obra plástica” en Hogar y Arquitectura, Madrid, marzo-abril 1970; “Libretas de viaje 1947-1950”, 3 volúmenes, ETSAM Madrid 1996; “Haithabú”, ETSAM, Madrid 1998. En preparación “Obra Chillana Digesta”. Numerosísima obra inédita, gráfica y escrita, depositada en el Archivo Juan Borchers en el Centro de Información y Documentación Sergio Larraín García-Moreno, Pontificia Universidad Católica en Santiago de Chile.

Agradezco a los profesores Lilia Maure y Alfredo Vera Botí su aportación en la referencia de la pintura de A. Maganza y a Isabel Cárdenas por la maquetación del artículo.