

La contribución neorrenacentista del conde Francesco Vespiagnani a la catedral metropolitana de La Paz

The neo-renaissance contribution
of count Francesco Vespiagnani to the
Metropolitan Cathedral of La Paz

*Cristian Mariaca Cardona**

RESUMEN

La presente investigación se centra en el conde Francesco Vespiagnani, arquitecto romano reconocido por su labor para la Santa Sede y por ser precursor de los movimientos historicistas en Roma. En 1884 fue convocado por el papa León XIII para diseñar la catedral de La Paz, tras no existir diseños de los anteriores proyectistas. El hallazgo de los planos de Vespiagnani en el marco de esta investigación abre el debate sobre la clara influencia historicista subyacente en la catedral, hasta ahora no considerada en la historiografía de la misma. Desde una perspectiva histórico-arquitectónica, se analiza la contribución neorrenacentista de Vespiagnani, su influencia en los arquitectos posteriores y la manera en que dicha impronta fue finalmente asimilada en la catedral edificada.

Palabras clave: Francesco Vespiagnani; catedral de La Paz; estilo; patrimonio arquitectónico.

ABSTRACT

This research focuses on Count Francesco Vespiagnani, a Roman architect renowned for his work for the Holy See and as a precursor of historicist movements in Rome. In 1884, he was commissioned by Pope Leo XIII to design the Cathedral of La Paz after the loss of the previous plans. The discovery of these drawings within the framework of this study opens the debate on the

* Arquitecto de la Universidad Católica Boliviana “San Pablo”. Docente de la carrera de Arquitectura. Investigador del IISAH – UCB Sede La Paz.
Contacto: cmariaca@ucb.edu.bo
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9930-1257>

underlying historicist influence in the cathedral, which had not been previously considered. From a historical-architectural perspective, the study analyzes Vespignani's Neo-Renaissance contribution, his influence on subsequent architects, and the way in which this imprint was ultimately assimilated into the constructed cathedral.

Keywords: Francesco Vespignani; Cathedral of La Paz; style; heritage.

1. INTRODUCCIÓN

La naturaleza de las grandes catedrales, concebidas como empresas arquitectónicas de enorme envergadura, se caracteriza por procesos constructivos prolongados que, en la mayoría de los casos, abarcan no solo décadas, sino varios siglos, como es el caso de la catedral de La Paz. Este dilatado marco temporal conlleva la participación de distintas generaciones, cuyas visiones estéticas, técnicas constructivas y condicionantes históricas se van materializando en la fábrica edilicia. Como consecuencia, las catedrales rara vez responden a un único lenguaje formal, sino que presentan una estratigrafía compleja de estilos, resultado de la sucesiva superposición de fases constructivas, remodelaciones y añadidos. Dicha heterogeneidad no constituye una anomalía, sino un rasgo esencial del patrimonio arquitectónico monumental, en tanto refleja la historicidad de la obra y la capacidad de cada época de dejar inscrita su impronta en un organismo vivo.

Alois Riegl (1903) sostuvo que cada etapa en la vida de un monumento tiene un valor en sí misma y que la superposición de estilos debe entenderse como testimonio de la continuidad histórica. En su visión, “el valor histórico no se encuentra en un supuesto estado original de la obra, sino en la capacidad del monumento para reflejar los diferentes momentos de su devenir”. Así, la estratigrafía arquitectónica no representa una impureza estilística, sino una forma de autenticidad que documenta su evolución.

La superposición de estilos acumulados en el tiempo enriquece el valor histórico de un edificio patrimonial. John Ruskin (1849) defendía la “pátina del tiempo” no solo como un valor estético, sino como un signo de autenticidad y continuidad histórica. Según su visión, los añadidos y transformaciones que se sumaron posteriormente no degradaban la obra original, sino que la enriquecían al convertirla en un palimpsesto de épocas. En este sentido, la superposición de estilos debía ser preservada porque testimonia la biografía material del monumento.

El debate en torno a la estética de la catedral de La Paz es poco profundo por haber estado desprovisto de fuentes primarias e investigaciones; todas las referencias historiográficas aluden a una estética neoclásica sin considerar toda la estratificación de estilos que coexisten de forma subyacente; incluso algunos estilos se remontan a la colonia temprana.

Las primeras dificultades que se han sorteado en esta investigación fueron los escasos documentos referentes a la edificación de la catedral -por no decir nulos- tales como planos, informes o correspondencia; gran parte de esta información se encontraba en archivos extranjeros. Un ejemplo claro de estas dificultades fue la difusión de una atribución errónea sobre la participación de nuestro biografiado italiano en el proyecto catedralicio. La confusión surgió, en gran medida, porque existieron dos arquitectos que compartían el apellido Vespiagnani¹, lo que llevó a un malentendido ampliamente extendido acerca de sus roles en la obra. Esta situación acentuó la necesidad de una revisión crítica basada en evidencia rigurosa para aclarar la cronología constructiva y los responsables de las diferentes fases de la construcción.

Los objetivos que pretendemos mediante esta investigación se establecen en los siguientes puntos: primero, determinar la incidencia arquitectónica del conde Francesco Vespiagnani en la catedral edificada, mediante el estudio exhaustivo de documentos inéditos de primera fuente; segundo, biografiar² a este arquitecto italiano; tercero, determinar las influencias estilísticas que Vespiagnani ha entregado a la catedral metropolitana de La Paz.

La hipótesis central de nuestra investigación es que los dos proyectos catedralicios realizados por Francesco Vespiagnani representan un punto de inflexión en la evolución estilística de la catedral metropolitana de La Paz. Este arquitecto italiano actuó como catalizador de un nuevo ciclo arquitectónico,

¹ Los arquitectos Francesco Vespiagnani y Ernesto Vespiagnani no comparten un vínculo de parentesco, hasta donde se ha investigado, a pesar de la coincidencia en su apellido. Mientras que Ernesto, de origen italiano de Lugo, se destacó en el ámbito de la arquitectura en Sudamérica, especialmente en la construcción de iglesias y edificios públicos; Francesco Vespiagnani, de origen italiano de Roma, provenía de una familia noble y ostentaba un título nobiliario. Cada uno tuvo una trayectoria distinta, desarrollándose en contextos y épocas diferentes. No hay una investigación de la genealogía de ambos arquitectos que los vincule, aunque he encontrado correspondencia donde se los asocia como tío y sobrino, pero no es determinante.

² Francesco Vespiagnani junto a su padre, Virginio Vespiagnani, poseen un gran aporte para la Santa Sede y su biografía completa se realizará en una publicación separada, pues los documentos originales descubiertos de su vida en Roma así lo permiten. En este trabajo su biografía será empleada para entender los insumos que influyeron en su estilo, como su formación o la escuela arquitectónica que defendía, etc.

que se enmarcó dentro del historicismo y que la catedral edificada terminó por integrar.

2. EVOLUCIÓN CONSTRUCTIVA DE LA CATEDRAL DE LA PAZ (1551-1884)

La catedral metropolitana de Nuestra Señora de La Paz posee una historia constructiva muy azarosa, que se expresa en 437 años (1551-1988), en la que participaron obispos, arquitectos y obreros destacados para entregarle a la ciudad un templo digno para sus celebraciones. Debido a su localización, valor histórico, calidad arquitectónica y valor simbólico, hoy este templo representa un hito predominante en el paisaje urbano de La Paz.

La ciudad de La Paz se fundó el 20 de octubre de 1548, y tres años más tarde, bajo la dirección del arquitecto Gerónimo Delgado, se inició la construcción de la iglesia matriz en el centro neurálgico de la incipiente ciudad, en el mismo sitio donde se erige la actual catedral. Para su erección participaron alrededor de 12 arquitectos hasta el siglo XVIII, dejando una impronta arquitectónica muy valiosa con una estética renacentista. Debido a problemas estructurales en su ábside y fachada sur -que no amenazaban su integridad- y una necesidad de tener una imagen republicana que trascendiera la colonial, fue demolida en 1831 (Mariaca, 2020, p.24).

Desde 1827 se presentan varios peritajes de arquitectos para subsanar las grietas que existían en el ábside, de los cuales destaca el informe del padre franciscano y arquitecto Manuel Sanahuja, quien fue contratado por el gobierno del Mariscal Andrés de Santa Cruz; en su informe menciona que no era necesario demoler la antigua catedral. Es en ese contexto y en paralelo a la naciente República de Bolivia que el presidente Santa Cruz, en 1833, encomienda proyectar una nueva catedral al arquitecto Sanahuja, quien diseña el nuevo templo de tres naves sobre los cimientos renacentistas del antiguo templo y amplía la fachada norte sobre el atrio del templo demolido. Su propuesta tiene una estética neoclásica con elementos barrocos, de clara influencia catalana, muy semejante a la Catedral de Potosí, también obra de este franciscano (Mariaca, 2020, p. 34; Garganté, 2013).

Tras el fallecimiento del arquitecto franciscano Manuel Sanahuja, el ingeniero francés Felipe Bertrés asumió la dirección de la catedral metropolitana de La Paz en 1835, heredando los trazos iniciales de Sanahuja, pero introduciendo modificaciones sustanciales que redefinieron la obra catedralicia. Bertrés retomó la propuesta primigenia del fraile, optando, sin embargo, por depurar el estilo

vernáculo español -que integraba elementos barrocos y neoclásicos- hacia un academicismo francés, centrado en los principios del neoclasicismo tratadista (Mariaca, 2020, p. 58).

En la planta proyectada, Bertrés incorporó dos naves adicionales, al tiempo que redujo la altura de los contrafuertes originalmente concebidos, relegándolos al nivel del subsuelo. Esta modificación permitió enfatizar la autonomía espacial mediante un esquema de cinco naves: la central, dos procesionales y, en los extremos, las naves agregadas destinadas a capillas laterales. La articulación de este nuevo espacio se complementó con soluciones constructivas que incrementaron la ligereza del conjunto, ya que los vanos se hicieron más diáfanos mediante la reducción de los colosales muros de carga y contrafuertes, cuyo espesor alcanzaba anteriormente los tres metros. Esta estrategia constructiva, orientada a equilibrar monumentalidad y claridad espacial, anticipa tendencias que se consolidarán en proyectos arquitectónicos posteriores (Mariaca, 2020, p. 58).

Durante la presidencia de José Ballivián y Segurola, Bertrés desarrolló una intensa actividad profesional como ingeniero. En el decreto del 14 de julio de 1843 se dispone que “(...) la mesa topográfica, que será dirigida por el coronel graduado Felipe Bertrés, a quien se le dará alta con esa fecha. Ese jefe propondrá en adelante los oficiales adjuntos y adictos que crea necesarios para su mesa” (Orden general de 8 de julio). Entre 1842 y 1847, el ingeniero fue formalmente nombrado director de la catedral, si bien ya ejercía funciones de dirección con anterioridad, como lo evidencia el plano de fachada de 1840, consolidando así su influencia decisiva en la configuración definitiva del edificio (Mariaca, 2020, pp. 57-63).

No obstante, a inicios de 1839, Felipe Bertrés fue convocado a la ciudad de Santa Cruz de la Sierra con el encargo de proyectar y dirigir la construcción de su catedral (Limpias, 2016, p.33). En consecuencia, la dirección de la obra paceña fue asumida por José Núñez del Prado y el ingeniero Leonardo Lanza, quienes continuaron fielmente los lineamientos trazados por Bertrés. Bajo la gestión del francés se desarrolló un periodo particularmente dinámico en términos constructivos, que permitió consolidar importantes avances y concluir el primer cuerpo del templo (Mariaca, 2020, pp. 57-63; Zalles, 1932, p. 4).

Sin embargo, el período comprendido entre 1857 y 1883 se caracterizó por una significativa paralización de los trabajos. Esta interrupción fue el resultado

de la falta de decisiones políticas adecuadas por parte de los presidentes en funciones, quienes no implementaron las medidas necesarias para impulsar el avance de la construcción. En consecuencia, la paralización de obras no solo fue el único obstáculo, sino también la pérdida de los planos de Sanahuja y Bertrés.

En 1883, el obispo Juan de Dios Bosque, en colaboración con Aniceto Arce, decidió revitalizar el proyecto de construcción de la catedral. Para ello, se creó una estructura organizativa interna denominada Junta Impulsora, conformada por vecinos notables de la ciudad de La Paz. Esta junta tenía el propósito de coordinar y supervisar los esfuerzos para completar la catedral, un proyecto que había enfrentado numerosos desafíos a lo largo de los años (Zalles, 1932, p.5). Por lo cual, en febrero de 1884, en un esfuerzo por obtener apoyo internacional con un arquitecto formado en esta ciencia y para la continuación de las obras, el obispo Juan de Dios Bosque y el ingeniero Rodríguez Rocha emprendieron un viaje a Roma, financiado por Aniceto Arce. Su objetivo era recibir el apoyo del papa León XIII, con la esperanza de obtener su bendición y guía para el proyecto (Zalles, 1932, p. 6). El Papa, consciente de la importancia de la obra, los puso en contacto con su arquitecto, el conde Francesco Vespignani, quien diseñó dos propuestas catedralicias entre 1884 y 1890 (Mariaca, 2020, p. 63).



Figura 1. Planos de fachadas de Francesco Vespignani para la catedral metropolitana de La Paz.

Departamento de Patrimonio Histórico de la Arquidiócesis de La Paz.

Fuente: © Cristian Mariaca (2019).

3. CONDE FRANCESCO VESPIGNANI VENTUROLE

El conde Francesco Vespiagnani (Roma, Lazio, 14 de abril de 1842-Roma, 1 de julio de 1899), arquitecto, restaurador, filósofo y matemático, trabajó activamente en su ciudad natal, desarrollando obras arquitectónicas de uso religioso y restauraciones de gran relevancia bajo los pontificados de Pio IX y León XIII. Fue hijo de Geltrude Venturoli, proveniente de una familia de destacados profesionales; su padre fue el ingeniero boloñés Giuseppe Vertuoli; e hijo del destacado matemático, filósofo y arquitecto conde Virginio Vespiagnani (1808-1882), quien bajo el amparo de Pio IX edificó varias obras religiosas, llegando a ser una de las figuras protagonistas de la tendencia academicista romana (Gubernatis, 1889, pp. 543-544; Tiberia, 2015, p. 865; Mariaca, 2019; Mariaca, 2020).

Francesco fue mencionado de manera tangencial como arquitecto de la Santa Sede, pero su importancia va mucho más allá de ese gran título. Vespiagnani fue una figura clave en la arquitectura religiosa de Roma, donde desarrolló una carrera prolífica que lo llevó a ser admitido en la prestigiosa Congregazione dei Virtuosi al Pantheon. Esta congregación, presidida por el pontificado, es una de las instituciones artísticas más longevas de Italia, fundada en el siglo XVI, y ha contado con algunos de los más grandes maestros de la arquitectura italiana a lo largo de los siglos (Mariaca, 2020, p. 66).

Fue bajo el pontificado de Pio IX que F. Vespiagnani entró a dicha asociación, hecho que quedó en las actas o “Diarios” del 10 de mayo de 1874 de la asociación:

En el último quinquenio del largo pontificado de Pio IX, afligido y cansado, se registraron nuevas y esporádicas cooptaciones. El 10 de mayo de 1874, dos personajes con apellidos bien conocidos en Roma se volvieron virtuosos: Francesco Vespiagnani, hijo de Virgilio, quien llevó a cabo el proyecto para renovar el ábside del presbiterio de S. Giovanni en Laretano; y Tito Armellini, el enésimo ingeniero hidráulico, pero también arquitecto dotado de una vasta erudición técnico-científica (...). (Tiberia, 2015, p. 90).

La Congregazione dei Virtuosi al Pantheon no solo ha sido un símbolo de excelencia artística, sino que también ha desempeñado un papel fundamental en la preservación y promoción del arte sacro en Roma. Desde su fundación, ha reunido a arquitectos y artistas de renombre, entre ellos Giacomo Barozzi da Vignola y Antonio da Sangallo il Giovane, quienes fueron figuras clave en el desarrollo del Renacimiento y el Barroco en Italia (Mariaca, 2019). La membresía de Vespiagnani en esta ilustre congregación lo coloca en una línea

de continuidad con estos grandes maestros, consolidando su legado dentro de la historia de la arquitectura religiosa.

4. DOS PROPUESTAS PARA LA CATEDRAL DE LA PAZ



Figura 2. Planos de fachadas de Francesco Vespignani para la catedral metropolitana de La Paz.

Departamento de Patrimonio Histórico de la Arquidiócesis de La Paz.

Fuente: © Cristian Mariaca (2019).

La correspondencia remitida por Francesco Vespignani desde Roma constituye una fuente de gran relevancia para comprender las fases finales de la proyección arquitectónica de la catedral de La Paz. En una carta fechada en 1897, el arquitecto recordaba que ya en enero de 1890 había comunicado al obispo de La Paz, Mons. Bosque, que el proyecto artístico se hallaba concluido y únicamente aguardaba instrucciones para proceder al envío de los planos. La afirmación de que los planos estaban listos desde varios años antes muestra la intención de Vespignani de dejar constancia documental de su responsabilidad cumplida, aun cuando no pudiera trasladarse físicamente al país.

A pesar de su ausencia física, Vespignani tomó medidas para asegurar que el proyecto siguiera un curso adecuado. Aunque no consideró necesario enviar a un sustituto en su lugar, según lo indica en la misma misiva, el conde estableció un diálogo clave con el ingeniero Rodríguez Rocha –quien había viajado en 1884 a Roma con relevamientos de los construido en la catedral–, a quien confió la supervisión de su proyecto catedralicio en Bolivia.

El conjunto de planos elaborados en Roma se organizaba en dos sistemas diferenciados, lo que revela un enfoque plural y flexible por parte de Vespignani. La primera serie, denominada “Sistema Catedral”, buscaba dar continuidad a la obra preexistente, respetando tanto los cimientos existentes como el primer cuerpo ejecutado bajo la dirección de Sanahuja y Bertrés. La segunda serie, en cambio, denominada “Sistema Basílica”, proponía una relectura más radical: mantenía los cimientos preexistentes, pero prescindía del primer cuerpo ya construido, planteando una reorganización espacial que se expresaba principalmente en la sección. Esta bifurcación de propuestas posee en planta las tres naves centrales destinadas al culto, mientras que la primera y quinta nave aparecen como espacios independientes y separados por muros, ambos para el uso de capillas (Vespignani, 1897).

La configuración dimensional y geométrica del plano permite inferir que Vespignani disponía de un conocimiento sobre la fábrica de cimientos, dado que emplazó las columnas considerando las estructuras preexistentes. No obstante, la ausencia de cotas exactas en algunos sectores habría constituido el origen de posteriores discrepancias técnicas entre arquitectos que trataron de llevar a cabo su diseño. El origen de estos errores en las dimensiones de la catedral seguramente tiene su antecedente en los relevamientos realizados por el ingeniero José Rodríguez Rocha, porque el tiempo empleado para hacerlo era muy breve, considerando el enorme y complejo sistema de cimientos que datan de la colonia temprana; para llevar a cabo ese trabajo de forma completa eran necesarias varias excavaciones. Un informe de 1884 menciona que la Junta Impulsora “encargó al ingeniero José Rodríguez Rocha la realización de un levantamiento planimétrico y constructivo de las superficies y obras existentes, con el propósito de generar un plano complementario, puesto que los proyectos elaborados por Sanahuja y Bertrés se habían extraviado” (Zalles, 1932, p. 5).

La ausencia del conde Francesco Vespignani en Bolivia para dirigir personalmente la construcción de la catedral de La Paz no puede entenderse únicamente como una decisión individual, sino como el reflejo de un momento histórico en el que Roma vivía un complejo proceso de redefinición política y religiosa. Durante las últimas décadas del siglo XIX, la disolución de los Estados Pontificios tras la unificación italiana había dejado a la Santa Sede en una posición vulnerable, lo que exigía la plena dedicación de arquitectos de confianza para consolidar los proyectos que reforzaran la imagen y la autoridad del papado. En este marco, Vespignani (1897) menciona que se encontraba profundamente comprometido con obras de gran trascendencia para la Santa

Sede, que no solo respondían a criterios estéticos o técnicos, sino que constituyan gestos estratégicos en el camino hacia la reconciliación entre la Iglesia y el Estado italiano. La magnitud de estas responsabilidades explicaba la imposibilidad de su desplazamiento a territorios tan lejanos como Bolivia, y a esto hay que sumar su fallecimiento en 1899 (Mariaca, 2020, p. 71).

5. FILIACIÓN HISTORICISTA PARA LA CATEDRAL



Figura 3. Render en sección de la propuesta de Francesco Vespignani para la catedral metropolitana de La Paz.

Elaboración: © Cristian Mariaca, 2025.

El neorenacimiento constituye un eslabón del conjunto de estilos (neogótico, neorromántico, neobarroco, etc.) que engloba el movimiento historicista. Éste surge en Europa en el siglo XVIII y se consolida en el siglo XIX, impulsado por la ilustración, la investigación histórica y la arqueología, principalmente a través del descubrimiento de Pompeya y Herculano (XVIII). Esta característica de tener un estrecho acercamiento a la arqueología también estará presente en el trabajo de Vespignani, pues trabajó en excavaciones con su cuñado, el reconocido arqueólogo Rodolfo Lanciani (1845-1929), quien también poseía un título nobiliario.

El debate planteado por Panofsky (1975) sobre la pertinencia de aislar el Renacimiento como fenómeno singular o entenderlo como parte de una serie de “renacimientos” resulta especialmente productivo para abordar el estilo neorenacentista del siglo XIX. Según Panofsky, las sucesivas oleadas de renovación cultural de la Edad Media podrían considerarse “renacimientos con minúscula”, frente al “Renacimiento con mayúscula” del Quattrocento y Cinquecento, que supuso un cambio estructural en la concepción del hombre, el arte y la ciencia. Esta distinción permite comprender que no todo retorno a las formas clásicas implica necesariamente un renacimiento en sentido pleno.

En este marco, el neorrenacimiento decimonónico debe ser entendido como una manifestación historicista que recupera las formas arquitectónicas del Renacimiento italiano –órdenes clásicos, proporciones matemáticas, simetrías, cúpulas y arcadas–, pero sin compartir la misma estructura intelectual que definió al movimiento original. Mientras que el Renacimiento del siglo XV se cimentó en una nueva visión antropocéntrica y en el humanismo como paradigma cultural, el neorrenacimiento responde a una lógica distinta dentro de un marco moderno: nuevos materiales, nuevas tecnologías, nuevas funciones (estaciones de tren, palacios gubernamentales, ministerios, teatros, catedrales, etc.).

El proyecto de Francesco Vespignani para la catedral de La Paz se inscribe plenamente dentro del neorrenacentismo del siglo XIX, en el que la referencia a modelos de la tradición italiana resultaba esencial para dotar de legitimidad y monumentalidad. Uno de los aspectos más evidentes de la filiación en sus planos para la catedral se encuentra en el uso de mármoles rojos y revestimientos interiores, que evocan ejemplos romanos como la basílica Santa María del Popolo –de las reformas que realizaron Rafael Sanzio, Donato Bramante y Gian Lorenzo Bernini– y el interior de la basílica de Santa María de los Ángeles y los Mártires.



Figura 4. Render de la propuesta de Francesco Vespignani para la catedral metropolitana de La Paz.
Elaboración: © Cristian Mariaca, 2025.

En cuanto al diseño arquitectónico, Vespignani se apoyó en la tradición tratadista del Renacimiento, particularmente en las obras de Vignola, Serlio y Palladio. Los principios de proporción, simetría y orden que guían su proyecto responden a la codificación de reglas arquitectónicas sistematizadas en los tratados del siglo XVI.

Las portadas de la fachada constituyen otra clara referencia a la arquitectura barroca romana. Vespignani dialoga con la basílica de Sant'Andrea della Valle, obra de Giacomo della Porta, Francesco Grimaldi y Carlo Maderno, así como con la Chiesa del Gesù, paradigma del barroco jesuítico.



Figura 5. Cúpulas de la propuesta de Francesco Vespignani y sus referencias romanas.
Elaboración: Cristian Mariaca (2020).

La cúpula ocupa un lugar central en el proyecto de Vespignani, tanto en su versión de “sistema basílica” como en la de “sistema catedral”. La primera remite a modelos como Santissimo Nome di Maria al Foro Traiano, de Antoine Derizet, y la basílica de Superga, de Filippo Juvarra, mientras que la segunda

encuentra afinidades con Sant’Agnese in Agone, de Borromini, Sant’Andrea della Valle y San Carlo ai Catinari.

De igual manera, en cuanto a las propuestas de torres, podemos ver sus principales lazos en la iglesia Sant’agnese in Agone (siglo XVII), obra del arquitecto Francesco Borromini. Un elemento muy particular del proyecto de Francesco son los chapiteles con base octogonal; fue un recurso que proyectó en el campanile de la Chiesa del Sacro Cuore di Gesú, su obra principal, pero que no se llegó a edificar. La referencia de esta tipología de campanile está en la herencia arquitectónica del románico italiano, gótico y del Renacimiento temprano. Algunas de estas referencias para los chapiteles las encontraremos en los tratados de Sebastiano Serlio, concretamente en el “Modelo de fachada para templo cristiano” (1566), o la Chiesa di San Biagio (1518), obra de Antonio da Sangallo el viejo.

6. DEL PROYECTO ORIGINAL A LA OBRA CONSTRUIDA: CAMBIOS Y ADAPTACIONES



Fig. 6. Fotomontaje de la propuesta catedralicia de Francesco Vespignani en un contexto contemporáneo de La Paz.
Elaboración: © Cristian Mariaca, 2025.

Desde 1896 el ingeniero Alberto Manno se encontraba dirigiendo la construcción, siguiendo los planos del conde Vespignani, pero un error constructivo y el prescindir de la Junta Impulsora para construir la catedral fueron suficientes para ser despedido de la dirección: “Señor Ministro por

poner en conocimiento de Ud. que nos sólo no son cordiales y armónicas las relaciones de la Junta con el arquitecto Manno, uno que no existen absolutamente, habiéndose el Sr. Manno independizado de la Junta (...) (Reyes, 1897).

Esto significó heredarle la dirección de la construcción al arquitecto jesuita Eulalio Morales: “(...) los señores de la Junta acordaron suplicar al R.P. Superior de este colegio San Calixto, tuviera la bondad de darmel licencia para que me encargase de la dirección de la obra (catedral), a lo que accedió gustoso el Padre (...) (Morales, 1900). El jesuita estudió los planos del conde para modificarlos a lo edificado, ya que los planos de relevamiento que envió el ingeniero José Rodríguez Rocha en 1884 a Roma no eran una guía exacta para el conde, y esto se tradujo en posteriores incompatibilidades. La complejidad de los cimientos enterrados, más una modificación parcial poco premeditada de los planos del conde, derivaron en errores y omisiones por parte del jesuita; principalmente, el de estirar las cotas del plano en el eje Y, y no en el eje X, obligando a posicionar ocho columnas fuera de los ejes de cimientos, una cúpula oblonga y columnas de ladrillo.

La transición de dirección fue particularmente compleja y conflictiva. El arquitecto suizo Antonio Camponovo, quien trabajaba en obras para el presidente José Manuel Pando, evidenció los errores constructivos del padre Morales y entregó entre 1899 y 1900 una propuesta arquitectónica que tomaba gran parte de los elementos neorrenacentistas del diseño de Vespignani, a la vez que presentaba otros elementos con una estética más académica y ecléctica. El 18 de mayo de 1900, el Gobierno entregó la dirección a Antonio Camponovo: “Conforme a lo dispuesto en ella, se ha ordenado que el arquitecto nacional don Antonio Camponovo tome a su cargo, desde luego, la dirección técnica de la obra de la catedral (citado en Mariaca, 2020, p.88). Como segunda medida, para dar un respaldo económico a la construcción catedralicia, el Congreso Nacional estableció continuar con la ley del 20 de enero de 1900 y entregar a la Junta Impulsora para su administración el 30% de impuestos de exportaciones e importaciones.

Entre 1900 y 1914, Camponovo fue partícipe de una de las etapas más activas en términos constructivos. Gracias a su propuesta se construyó el segundo cuerpo, que rescata elementos del primer cuerpo que propuso Bertrés en 1840 y ornamentos del proyecto de Vespignani, introduciendo a la vez elementos ornamentales que se inclinan a un Beaux Arts. En cuanto a los interiores,

cambia parcialmente el proyecto: vuelve a una planta de cinco naves, dotando de más espacio al templo.

La obra de Camponovo experimentó un giro sustancial respecto de la concepción neorrenacentista del conde Vespignani. Camponovo introdujo bóvedas blancas con ornamentación dorada de filiación Beaux-Arts, recurso decorativo que enfatizaba la monumentalidad mediante el contraste entre superficies claras y relieves recubiertos en pan de oro. Esta acción supuso el abandono de la propuesta original, caracterizada por el uso de mármoles policromos y pintura mural en continuidad con la tradición romana, y dio lugar a una estética más próxima al academicismo francés de fines del siglo XIX. Si bien hay una depuración estilística que tiende a ser más sobria, el contenedor espacial y gran parte de la distribución son claramente tomados del proyecto de Vespignani.

El proyecto de Antonio Camponovo mantuvo, sin embargo, una continuidad neorrenacentista significativa con la propuesta original de Vespignani en el diseño de la cúpula. Ésta se estructuró siguiendo el mismo esquema tripartito de basamento, tambor y doble cúpula, reafirmando la referencia del arquitecto romano. Asimismo, Camponovo incorporó un programa de frescos que retomaba la intención decorativa de Vespignani, aunque ejecutado de manera más sobria, con composiciones de menor densidad pictórica y el añadido de ornamentos dorados que aportaban un carácter más refinado y cercano al academicismo Beaux-Arts. Esta cúpula se construyó entre 1926 y 1932, pero bajo la dirección del salesiano Florencio Martínez, quien respetó el diseño de Camponovo, aunque los frescos nunca se materializaron.

Las torres diseñadas por Antonio Camponovo constituyen una ruptura total con la concepción de Vespignani, pues responden plenamente al lenguaje Beaux-Arts, articuladas en cuatro cuerpos escalonados y una coronación monumental, sin relación formal con las proporciones y remates neorrenacentistas del proyecto original. No obstante, en la etapa posterior se advierte un gesto de recuperación por parte del arquitecto boliviano Mario del Carpio, quien retomó el basamento y el cuerpo inferior concebidos por Vespignani, aunque descartó el chapitel que caracterizaba su diseño. Esta reinterpretación fue materializada en hormigón armado entre 1977 y 1988, consolidando una solución híbrida que, si bien se alejaba del historicismo decimonónico, mantenía ciertos ecos de la propuesta vespigniana dentro de un marco contemporáneo de ejecución constructiva (Mariaca, 2020, p. 155).

7. CONCLUSIONES

La participación del arquitecto conde Francesco Vespignani en 1890 trajo aires italianos de vanguardia para la catedral, aunque su proyecto no se edificó, el templo construido asimismo ribeteó de su impronta estilística con la pluma de los sucesivos arquitectos, principalmente en el segundo cuerpo, los interiores y la cúpula. Su contribución constituye un momento decisivo en la historia de la arquitectura religiosa en Bolivia, pues sus dos proyectos introdujeron de manera clara el lenguaje del historicismo europeo en un contexto en el cual el estilo neorrenacentista no era frecuente. Al plantear un programa historicista, inspirado en la tradición romana y en los principios de recuperación estilística sistematizados durante el siglo XIX, Vespignani ofreció un modelo arquitectónico con valor estético sin paragón.

Si bien las etapas posteriores de la obra, particularmente las dirigidas por Antonio Camponovo y más tarde por Mario del Carpio, transformaron de manera significativa los interiores, la cúpula y las torres, estas modificaciones se inscriben todavía dentro de la visión que Vespignani había introducido. El paso del neorrenacimiento romano a la estética Beaux-Arts, y luego a reinterpretaciones modernas en hormigón, muestra cómo el proyecto original funcionó como un modelo de cambios sucesivos, más que como un diseño rígidamente conservado.

En conclusión, las propuestas de Vespignani deben entenderse como un punto de inflexión en la evolución estilística de la catedral metropolitana de La Paz, porque establecieron un referente desde el cual las transformaciones posteriores dialogaron. La hipótesis planteada se confirma en la medida en que el arquitecto italiano actuó como mediador entre la tradición europea y el contexto local. Entonces, podemos afirmar que además del estilo neoclásico y Beaux Arts, existe un estrato neorrenacentista que la catedral edificada terminó por asimilar.

Recibido: agosto de 2025

Aceptado: septiembre de 2025

Referencias

1. Gargante, M. (2013). Un franciscano catalán en Potosí: influencias vernáculas en la nueva catedral. En M. Garganté Llanes (ed.) *Os Franciscanos no Mundo Português III. O Legado Franciscano* (pp. 673-706) CEPSE.
2. Gubernatis, A. y Matini, U. (1889). *Dizionario degli artisti italiani viventi, pittori, scultori e architetti*. Firenze.
3. Limpias, V. (2016). *Catedral metropolitana de Santa Cruz de la Sierra. Centenario de la consagración de la Basílica Menor de San Lorenzo Mártir*. Santa Cruz: Idearia Editores.
4. Mariaca, C. (2020). *Catedral metropolitana Nuestra Señora de La Paz: Historia y genealogía estilística* [Tesis por la Universidad Católica Boliviana]. La Paz.
5. Riegl, A. ([1903]1987). *El culto moderno a los monumentos: su carácter y sus orígenes*. Madrid: Visor.
6. Morales, E. (29 de marzo de 1900) [carta al presidente de la Junta Impulsora)]. Original en posesión del Archivo del Arzobispado de La Paz.
7. Panofsky, E. (1975). *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid: Alianza.
8. Reyes, S. (26 de octubre de 1897). [carta al Ministro de Instrucción Pública y Fomento)]. Original en posesión del Archivo del Arzobispado de La Paz.
9. Ruskin, J. (1849). *The seven lamps of architecture*. Londres: Smith, Elder, and Co.
10. Tiberia, V. (2015). *La Congregazione dei Virtuosi al Pantheon da Pio VII a Pio IX. “DIARIO” 1800-1834, 1852-1877, 1852-1877*. Lecce: Congedo Editore (trad. de C. Mariaca).
11. Vespiagnani, F. (20 junio 1897). [Carta al ministro de Bolivia Guido Fausti) (trad. de C. Mariaca)]. Original en posesión del Archivo del Arzobispado de La Paz.
12. Zalles, E. (1932). *La nueva catedral de La Paz*. La Paz: América.