

# Arte & Tesoros DEL PERÚ **50** *Años*



nuevas miradas



## Replanteando la historia de la arquitectura americana

### Desde dónde miramos: reflexiones acerca de nuestra historiografía

**U**na nueva perspectiva del arte colonial peruano exige puntualizar dos aspectos. Uno es el territorial porque el virreinato peruano incluyó prácticamente la extensión hispana de Sudamérica. Los virreinos de Nueva Granada (1739) y del Río de la Plata (1776) desmembraron las tutelas territoriales del Perú. Nuestra lectura se va a centrar en el espacio de los límites de la República del Perú.

El segundo aspecto que posibilita una nueva perspectiva parte del lugar desde donde realizamos la lectura y el enfoque que de esta se deriva. Nuestra historiografía americana en Sudamérica, se inicia con la conferencia del argentino Martín Noel que “descubre” la arquitectura colonial de Bolivia y el Perú en 1914, y edita un libro en 1921 que premia la Real Academia de Bellas Artes de Madrid.<sup>1</sup>

La ilusión europeísta de la intelectualidad americana se desvanecía por la Primera Guerra Mundial y afloraban los movimientos indigenistas de la Revolución mexicana exigiendo la introspección. Se pedían “nuevos rumbos” culturales y el I Congreso Panamericano de Arquitectos (Montevideo, 1920) indicaba la necesidad de estudiar las arquitecturas del continente en las universidades. En 1922, el académico español Lampérez y Romea se sumaba ponderando la tarea de Noel que articulaba las obras coloniales con las propuestas populares españolas y establecía así la idea del “modelo” europeo como referencia. Otros investigadores lo ratificaron y ayudaron a despejar la “leyenda negra” inglesa y a encarar un nuevo enfoque del fenómeno de la transculturación.<sup>2</sup>

Fue Ángel Guido quien avanzó sobre la lectura de la existencia de una “fusión hispano-indígena” (1925), mientras Noel redactaba por primera vez una “teoría” de

◀ Fig. 1. Portada del Templo de Lampa, Puno.

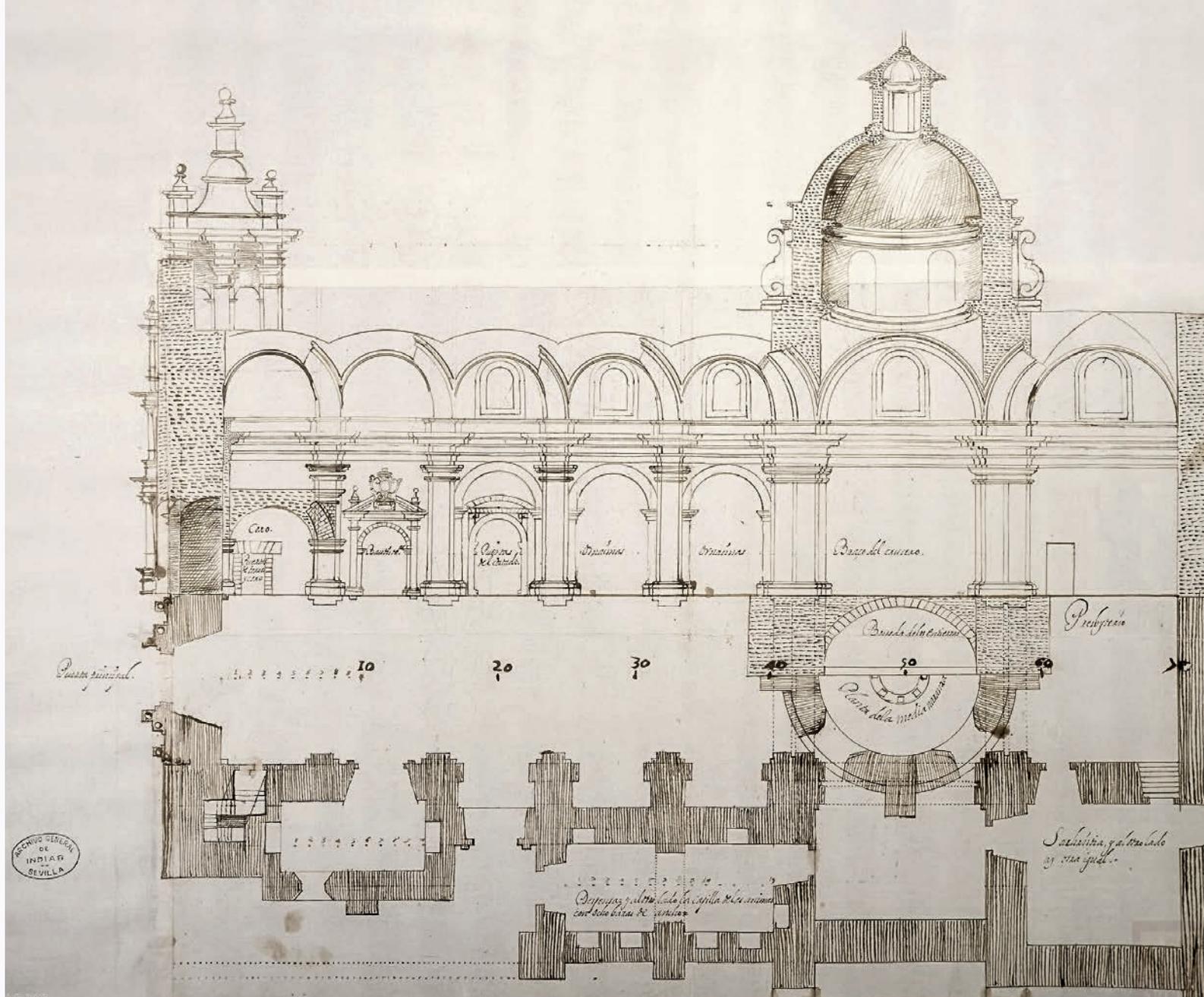


la arquitectura (1932), abriendo líneas de investigación.<sup>3</sup> En este escenario se movieron casi todos los historiadores del arte y arquitectos que, en el siguiente medio siglo, aceptaron la óptica de que se trataba de una arquitectura europea con una potencial decoración americana.

Bajo esta mirada se planteaban polémicas entre los europeos y norteamericanos que reducían la valoración del aporte español (Kubler, Luks, Gasparini) y los propios españoles, quienes la priorizaban (Angulo Íñiguez, Marco Dorta).<sup>4</sup> Los americanos aceptaban esta dialéctica de arquitectura y ornamentación (Buschiazzo, Benavides, Harth-terré, Arbeláez Camacho, Navarro).<sup>5</sup> El nominalismo estancó la investigación, tras el debate de la “fusión”, cuando Guido acuñó la idea del “mestizaje”, que fue promovida por Mesa y Gisbert a categoría de “estilo” y parcialmente aceptada por Wethey y Kelemen.<sup>6</sup> Idea rechazada por Kubler y Gasparini, quienes aducían que no era arte de mestizos, apelando a una lectura biológica que obviaba lo cultural. Durante años, la batalla nominalista conllevó un esfuerzo por acumular ejemplos, unos en las “cabezas de serie” europeas y otros en los rasgos locales.<sup>7</sup> Sin aclarar la pertinencia del término, algunos lo aceptaron para calificar manifestaciones en un área reducida del entorno peruano-boliviano, que luego se comprimiría a un circuito menor que se extendería de Arequipa a Potosí.<sup>8</sup>

En la historia del arte los investigadores crean y aceptan nominaciones más complejas y reducidas –por ejemplo, el arte “mudéjar”– como convención válida para ejemplificar temas de integración cultural, sin exigir patentes biológicas o

de idioma propio, para facilitar una mejor interpretación. Es cierto que la circulación de grabados procedentes de Europa aportó modelos para los imaginarios de la evangelización en el horizonte histórico de América, pero el proceso no fue lineal sino integrador.



Nuestro debate se llenó de improperios, donde lo americano era “menor”, “copista”, “provinciano”, “carente de creatividad”, “tosco” y “anacrónico” al ser mirado desde la cultura europea. Esta corriente descartaba no solamente la influencia española (que se consideraba de segunda mano respecto a la italiana), sino también cualquier mirada que se ubicara centralmente en lo que sucedía a partir de América.<sup>9</sup> Nunca logramos entender por qué tantos colegas dedicaban tanto tiempo a aquello que valía tan poco.

Este tema se complejizó también por las lecturas que se hacía de la arquitectura. En general, los europeos y estadounidenses eran historiadores del arte, pero los americanos eran predominantemente arquitectos. Los historiadores del arte tenían una mirada más formalista construida sobre bases documentales, mientras que los arquitectos iban más allá de la estética con temas funcionales, desde escalas que partían de la obra y se extendían al conjunto y el urbanismo. Con la mera aplicación del esquema de dominante y dominado, las relaciones siempre mantenían estas categorías. Por ejemplo, cuando se colocaba un templo sobre una antigua huaca, se lo describía como expresión de la religión dominante sobre la indígena. Nunca se ponderaba que esa elección suponía aceptar una sacralidad previa y que la superposición indicaba su continuidad.

Los arquitectos aprobaban el movimiento “espacialista” de Bruno Zevi como método de lectura de los valores arquitectónicos; en cambio, los textos de Hauser ampliaban este

◀ Fig. 2. San Lorenzo de Potosí, dibujo de 1775, último año en que la ciudad dependió del Virreinato del Perú. Ex colección Noel.

▲ Fig. 3. Plano de la iglesia de San Pedro, hospital de indios, Cusco. Diseño de Juan Tomás Tuyru Tupac. Archivo General de Indias. Sevilla.

análisis incidiendo en el ámbito de carácter cultural y social. En la historia del arte, la iconografía de Panofsky abriría, junto con la semiología, nuevas líneas de estudio en la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, al optar por el análisis espacialista algunos reiteraron el esquema excluyente, pues se menospreciaban los aspectos formales y documentales como positivistas.<sup>10</sup>

El problema central para los americanos radicaba en que siempre debíamos partir y reflexionar estableciendo una comparación con la “cabeza de serie” europea, bajo el argumento de que fuimos parte del imperio hasta el siglo XIX. La realización de estudios desde esta óptica implicaba una dependencia que soslayaba las propias razones locales que explicaban cabalmente las opciones concretadas. Los debates de los años sesenta y setenta llevaron a la exasperación a causa de esta descalificación y, sin duda alguna, el Congreso del Barroco de Roma de 1980 fue el punto de inflexión. La confrontación motivó una respuesta cuando el propio arquitecto Portoghesi, que presidía el Congreso, manifestó a sus colegas que siempre que había querido analizar el barroco americano con las pautas europeas le había sido imposible.<sup>11</sup>

Allí se ratificó la idea de muchos de nosotros de que había que “mirar desde aquí”, sin desconocer las presencias e influencias, pero tratando de entender lo que se había realizado a partir de nuestra propia circunstancia.

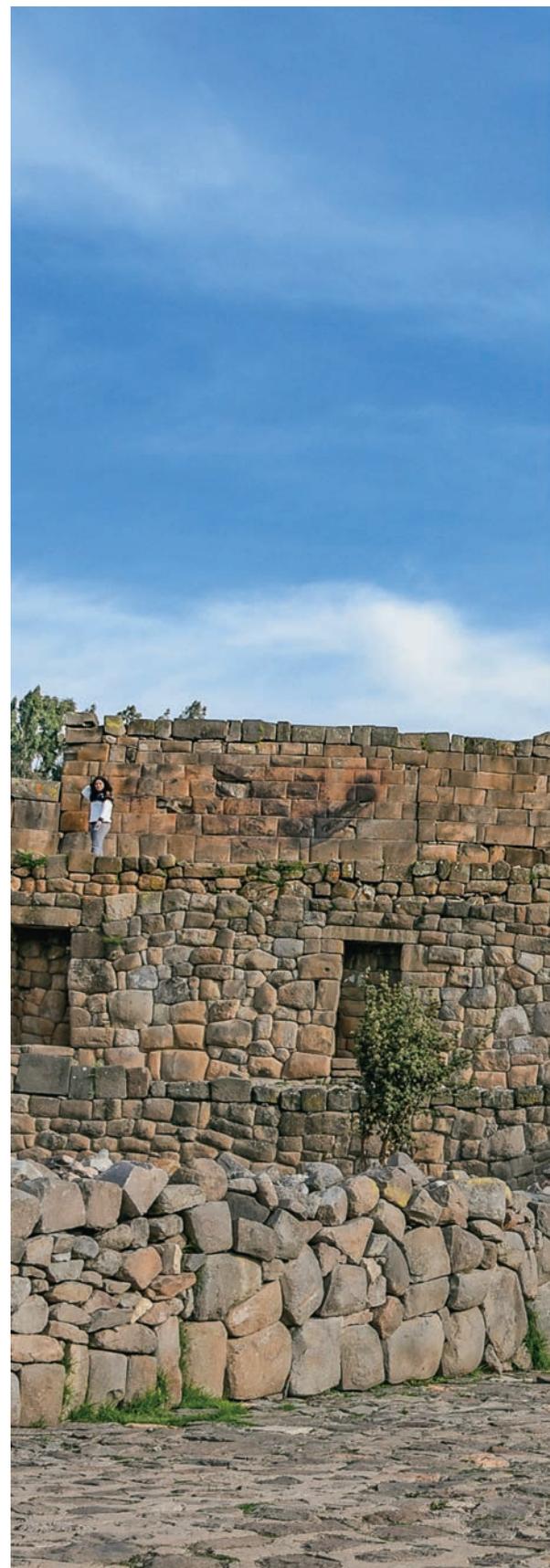
## La transculturación en la cultura de conquista

Al analizar el período de la conquista del siglo XVI, Foster explicitó los procesos de cambio cultural que debían valorarse para comprender los resultados, lo que implicaba asuntos procedentes del centro emisor (España) y otros del receptor (América). Para España se generaban dos situaciones importantes: la “selección” y la “síntesis”. La selección significaba excluir del proceso aquellos componentes que no eran pertinentes para su desarrollo en América o que, debido a su tamaño, no podían ser trasladados por los buques. Pasaban cosas necesarias, pero se descartaban otras por la síntesis, como acontecería con la elección del idioma castellano, al relegarse el catalán, el gallego o el vascuence, en coincidencia con el predominio migrante de andaluces y extremeños. Idioma, legislación y religión fueron los tres grandes elementos históricos conformadores de la cultura americana.

La síntesis generaría nuevas expresiones americanas. Fernando Chueca Goitia afirmaba que Hispanoamérica era más España que cualquier región porque sus arquitecturas populares se habían integrado en las propuestas del nuevo continente. Así, la masía catalana, la barraca valenciana o el caserío vasco habían contribuido junto a los cortijos andaluces y extremeños a potenciar una nueva síntesis arquitectónica.<sup>12</sup>

También la cultura receptora americana frente a la conquista tiene distintas respuestas: acepta la imposición, se fusiona o la rechaza. El conquistador se relaciona con las poblaciones americanas que varían de la región caribeña a México y el Perú en virtud del estadio cultural y social. En Santo Domingo los españoles hacen la obra de la catedral con trabajadores locales, pero deben traer de España canteros y herramientas para su realización.<sup>13</sup>

En esa perspectiva, el indígena es solo mano de obra sin capacitación técnica y, por tanto, tenemos una obra puramente española. Si nos quedamos con este razonamiento –tal como ha sucedido– no podremos explicar cómo una catedral en América se hacía



▲ Fig. 4. Iglesia de San Juan Bautista, Vicahuaman. Construida sobre un antiguo templo inca. Vicahuaman, Ayacucho





▲ Fig. 5. Vista del complejo Wari de Pikillacta. Cusco, con calles de traza geométrica.

en menos de veinticinco años, cuando en España tardaban siglos. Tampoco dilucidar cómo, en un breve periodo, se hizo una catedral que es gótica en sus bóvedas y en cuanto al sistema de financiamiento de capillas, con rasgos mudéjares en el presbiterio y una portada plateresca; es decir, se progresaba del gótico al renacimiento en pocos años. La cultura de conquista modificará el modelo español, aunque se controlarán todos los elementos. Si esta arquitectura española es española pero distinta, pensemos que, en cualquier otro caso, en realidades de un mundo americano más complejo como las de México y el Perú, la diferencia se acrecienta.

Dejando de lado el rechazo cosechado por algunas propuestas de conquista, existe otra circunstancia: la resolución de problemas en los que los españoles no tenían experiencia. Un tema fue la necesidad de fundar ciudades en un territorio inmenso y otro la integración del indígena en grandes espacios cubiertos a los que no estaban acostumbrados. Las experiencias pobladoras peninsulares eran limitadas en lo referente a formación de núcleos de nueva fundación, aunque se reconocían antecedentes en Canarias y Baleares.

Los procesos de las primeras décadas de la conquista mostraron alternativas de trazados irregulares, parcialmente ordenados siguiendo antiguas experiencias. El



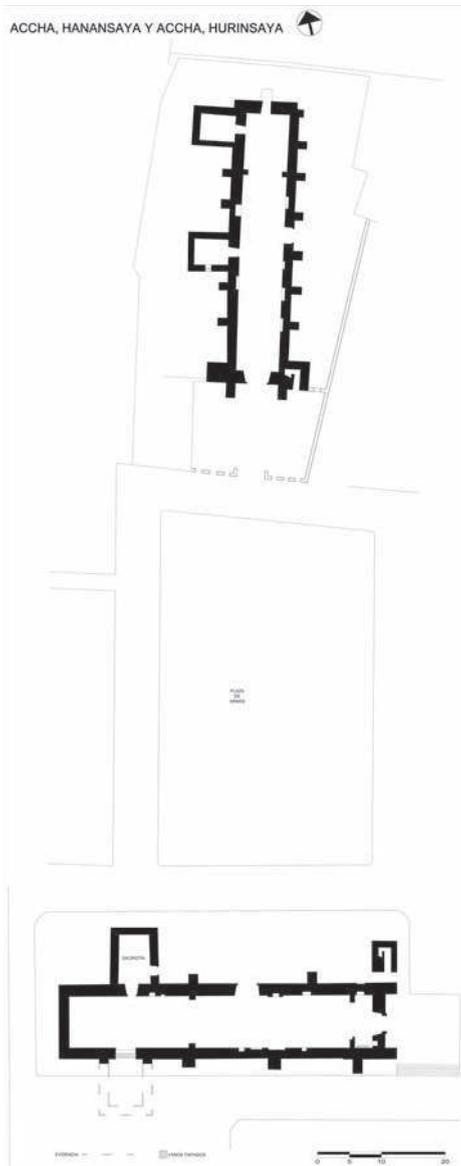
campamento de los reyes católicos en Santa Fe de Granada, con los ejes de un castro romano, articuló el tema militar defensivo de los primeros intentos. La multiplicidad de fundaciones llevaría a Felipe II, en 1573, a sancionar ordenanzas de poblamiento atendiendo a un modelo que integraba la tradición española y las experiencias americanas.<sup>14</sup> Allí la plaza es rectangular con recovas en su contorno, llegando las calles al centro de la plaza. Este modelo literario no fue concretado en ninguna ciudad americana. También nuestras plazas serán el elemento generador de la ciudad con funciones cívicas, religiosas, lúdicas y comerciales. En esto y en las formas cuadradas difiere de la española, donde los templos tienen sus atrios separados de la plaza.

En 1535, Lima es el primer núcleo urbano que genera el modelo de la plaza y las manzanas cuadradas con una distribución de solares con cuatro parcelas iguales para los pobladores.<sup>15</sup> Las fundaciones anteriores pueden tener algunas calles rectas, aunque generalmente son irregulares. Los investigadores americanos, mirando desde allá, hemos analizado la cartografía el trazado en forma de

damero y ponderado la influencia ideal de Felipe II, pese a que ya se había creado ese modelo en América varias décadas antes.

Tampoco percibimos que una ciudad española como Santa Fe de Granada entraba en una plaza incaica o en dos o tres manzanas de una ciudad americana. El tema de la escala de lo americano cambia decisivamente cualquier capacidad de análisis que se derive de mirar la cartografía. La propia plaza incaica de Cusco obligó a los españoles a formar manzanas internas para fragmentarla en tres espacios urbanos controlables.<sup>16</sup> Si los americanos no tenían experiencias de espacios cerrados, los españoles carecían del dominio de grandes espacios abiertos.

También podemos reflexionar si fueron los conquistadores los que incorporaron el orden geométrico en el diseño de las ciudades; basta analizar el complejo arqueológico de Pikillacta (Cusco), de la cultura wari, para ver la estructura de la traza rectilínea con calles jerarquizadas, o las ciudadelas de Chan Chan, donde se constata que existían propuestas regulares antes del periodo incaico. Asimismo, las líneas de Nazca tienen algo que ver con la geometría y los ceques virtuales. Mirar desde aquí ayuda a plantear nuevos enfoques.



- ▲ Fig. 6. Plaza del pueblo de Accha, Cusco, con las iglesias de las parcialidades Hanan y Hurinsaya. CEDODAL.
- ▶ Fig. 7. Iglesia de Oropesa, Cusco, construida sobre antigua huaca. Foto Ramón Gutiérrez.
- ▶ Fig. 8. Plaza de Paucartambo, Cusco, Foto Juan Manuel Figueroa Aznar.
- ▶ Fig. 9. Iglesia de Mamara, Apurimac con jardín en el atrio, Foto Harold Wetthey.
- ▶ Fig. 10. Santuario de Cocharcas, Ayacucho. Foto Horacio Ochoa.

Al analizar los pueblos de indios reduccionales que creó el virrey Toledo en el valle del Colca arequipeño se puede vislumbrar cómo la traza modélica de Yanque sigue los patrones del damero español. Sin embargo, esta lectura física no repara en lo que sucedía por encima de la tradicional óptica historiográfica. Porque, más de cuatro siglos después de la conquista, sobre una traza “española” persistía la división incaica del Hanan y el Hurin, las relaciones sociales continuaban fragmentadas, los accesos con arcos a la plaza estaban delimitados, el templo tenía una torre, con sus campanas y su patrono para cada comunidad, además de un patrono para el pueblo en su conjunto. Todo parecía igual, pero era distinto. Hemos visto poco de lo nuestro porque confiamos en una mirada que no partía de nosotros. Aprendamos a mirar desde aquí.<sup>17</sup>







Como ya dijéramos, la falta de experiencia indígena de permanecer en espacios cerrados, llevó a los españoles a realizar las ceremonias a cielo abierto como en las épocas prehispánicas, acomodando los atrios junto a sus iglesias para ir paulatinamente integrándose al culto interno. Los sistemas de las capillas abiertas en los frentes de los templos tenían algún antecedente en España, como la gran plaza de Medina del Campo, sitio de la feria de un ganado que no podía quedar suelto. Una capilla abierta en la fachada habilitaba al religioso para dar la misa, aunque las transacciones comerciales carecían de validez hasta que concluía el oficio. Las innumerables capillas abiertas que existen con diversas soluciones y trazados en todo el continente, nos permiten entender que aquella habitual aseveración de la falta de creatividad de los americanos era algo más que un equívoco.<sup>18</sup>

◀ Fig. 11. Capilla abierta de Coporaque, Colca, Arequipa. Siglo XVI.

◀ Fig. 12. Atrio con capilla bajo la torre y Beaterio adjunto. Coporaque, Cusco. Siglo XVII.

▲ Fig. 13. Capilla abierta en balcón, Paucartambo, Cusco. Siglo XVIII.

▶ Páginas siguientes:  
Fig. 14. Iglesia de Coporaque, Espinar, Cusco, Capilla abierta con arquería.







## La modernidad del barroco americano

Desde fines del siglo XVII el barroco testimonió el espíritu americano en un contexto en que España se replegaba territorialmente al perder Flandes y pasaba a los pactos de familia con los franceses. El apogeo de vocaciones cortesanas, militares y religiosas presupuso el abandono de los oficios y la decadencia obligó a los nuevos monarcas a señalar que el trabajo con las manos no era deshonesto.<sup>19</sup> Ya con anterioridad la capacidad de trabajo artesanal del indígena venía reemplazando en estas tareas a los españoles, lo que sucedía en la propia Lima y también en Arequipa con predominio europeo.<sup>20</sup>

La apertura de la iglesia a las nuevas modalidades del barroco, que potenciaban la participación y la persuasión como métodos de evangelización mediante la integración de nuevas particularidades culturales, resultó determinante. Fue la culminación de una actividad que generó nuevos contenidos simbólicos y creó imaginarios con una didáctica movilizadora de programas iconográficos que se compatibilizaron con rasgos tradicionales de las comunidades indígenas. La sacralización del territorio, la valoración del paisaje y el protagonismo de los más diversos sectores sociales impactarían fuertemente en América. En el conjunto de las culturas indígenas la valorización de lo sacral, que formaba parte indisoluble de la vida, se vio estimulada por la recuperación tradicional de los rituales al aire libre. Los templos colocaban en sus fachadas arquitecturas de sus retablos interiores y originaban a escala urbana el recorrido de festividades civiles, religiosas y aun de cortejos fúnebres.<sup>21</sup>

La diversificación de los comitentes, con el carácter hegemónico de la Iglesia, significaría también una apertura temática y flexibilizaría los campos de las interpretaciones simbólicas. En la pintura, la presencia de retratos, “países”, series mitológicas o literarias y hasta jeroglíficos, complementaba las demandas eclesíásticas, sin excluir el repertorio de los antiguos incas, al que se añadía la sucesión de los monarcas hispanos que así intentaban redoblar su legitimidad. En diversas pinturas la presencia de donantes indígenas y criollos era demostrativa de un aval de poder y pertenencia social.

El recurso de la pintura mural en los templos como manera de control del espacio se proyectó también en un sentido pedagógico de la evangelización, para una feligresía que manejaba claves simbólicas.<sup>22</sup> Ramón Mujica ha señalado cómo el recurso de la alegoría se asociaba a las fábulas y mitologías clásicas traduciendo “ideas abstractas en personificaciones literarias, imágenes poéticas y metáforas visuales”.<sup>23</sup> Esta fue una herramienta que permitió persuadir mezclando lo real con lo simbólico y que, a la vez, se insertaba en una dimensión histórica apuntalada por la iconología. Quizás un ejemplo relevante puede ser el del altar de piedra de la Pasión en el templo de Santo Tomás de Chumbivilcas, donde las figuras que intervienen en la muerte de Jesús están caricaturizadas.<sup>24</sup> El Cristo está metafóricamente representado por un agujero en el centro de la cruz, por el que penetra un rayo de luz, lo que constituye un sorprendente y conmovedor rasgo de abstracción.

◀ Fig. 15. Altar de la Pasión, Santo Tomás de Chumbivilcas. El Cristo está representado en el rayo de luz que penetra en el muro.

▼ Fig. 16. Pintura mural de sirena en templo de Rapaz, Lima.





▲ Fig. 17. Santiago matagodos de la independencia que vemos en la capilla del pueblo de indios de Santiago de Madrigal en el valle del Colca (Arequipa).

El mundo del barroco americano también era sensible a la persuasión de los mensajes y de los sentidos jerárquicos de los retablos y portadas. En las regiones del sur del Perú también predominarían los indígenas en los trabajos de cantería, así como en la carpintería de los retablos. Los rasgos de fuerte contenido emocional como el dolor y la muerte eran sublimados en las esculturas con imágenes características de los escenarios barrocos.<sup>25</sup> No faltarían también apropiaciones históricas comprometidas como el Santiago Matamoros hispano, convertido en Santiago Mataindios en la conquista y en el Santiago Matagodos de la independencia, que vemos en la capilla del pueblo de indios de Santiago de Madrigal en el valle del Colca (Arequipa).

Ya desde el siglo XVI los cronistas destacaban las capacidades artesanales de las parcialidades indígenas. El tradicional sistema de trabajo en la construcción y las artes se formó en los núcleos familiares donde maestros, oficiales y aprendices vieron revalorizada su participación en la sociedad. En el entorno indígena, la integración en el ayllu marcaba una pertenencia que, además, se manifestaba con secular continuidad. Según Garcilaso, el arquitecto de Sacsahuaman fue Huallpa-Rímac, y en el siglo XVIII había maestros canteros de la familia Valgarimache en la parroquia de San Cristóbal, al pie de la fortaleza cusqueña. Esto implicaba también la apropiación de todo aquello transculturado que fuese pertinente en materiales, herramientas, formas o funciones para la circunstancia en la cual se ejecutaba la obra. No se trata, pues, de acciones que deben entenderse con lecturas desde el sesgo eurocéntrico o formulando una presunta “resistencia” indigenista, sino un proceso integrador y superador de ambos aportes.

En esta recuperación del sentido de los oficios, las autoridades civiles de la Audiencia y los religiosos tuvieron que escuchar y acatar las opiniones de un maestro de obras indígena (que no sabía firmar) sobre la manera de reparar la catedral de Charcas. También hay que tomar en cuenta que la urdimbre social que adquiría fuerza en el sistema colonial estaba integrando paulatinamente a criollos, a esclavos y a diversas modalidades de la “mestización” racial de quienes encontraban espacio para manifestarse. En el escenario limeño no faltaron personajes como el mulato Santiago Rosales, quien poseía una notable biblioteca de tratados de arquitectura italianos, franceses y españoles, lo que demostraba la permeabilidad de las nuevas formas de integración de los artesanos locales y su conocimiento directo de las fuentes europeas.<sup>26</sup> Otro rasgo de la nueva gravitación social de estos artesanos se percibe cuando constatamos que el maestro indígena Juan Tomás Tuyru Túpac tenía su taller en la propia plaza Mayor del Cusco, epicentro social y cultural de la ciudad que habitualmente se había reservado a los conquistadores.

▼ Fig. 18. Fiesta de Santiago apóstol, el Madrigal, Caylloma en el valle del Colca (Arequipa).





Esto era claramente compatible con la promoción que daría el obispo Mollinedo a los artesanos indígenas en la reconstrucción después del sismo de 1650. Pero también se verifica en la apertura de los indígenas que integraban los escenarios de sus paisajes de montañas y huacas con las referencias europeas de Flandes, España o Italia, y con una escenografía cristiana. La síntesis de la pintura de la Virgen del Cerro de Potosí muestra una apropiación simbólica de la naturaleza americana a través de la religión, justamente en el emblema de la riqueza extractiva. A la vez cabe reparar, como señalaba Cummins, en los aportes iconográficos de los queros o los textiles, que rescataban antiguas tradiciones del imaginario indígena.<sup>27</sup>

La fuerza de los artesanos en las principales ciudades radicaba en la asociación de los gremios, integrados al sistema de trabajo y reconocidos por los cabildos, que solían otorgar a sus maestros mayores la condición de “alarifes”, lo que les permitía intervenir en sus consejos y en pleitos judiciales. Los gremios pasaron a ser parte importante de la vida urbana, tenían sus celebraciones propias y también engalanaban las festividades públicas con sus altares, procesiones y desfiles. La urdimbre de esta nueva base social de la vida americana urbana se completaba con el sistema de las cofradías.

Cada gremio contaba con un santo patrono vinculado al tradicional santoral de la Iglesia: San Lucas para los pintores, San José para los carpinteros. La cofradía tenía su sede en una capilla de un templo de la ciudad y allí se celebraban sus cultos par-



ticulares y elegían a las autoridades. La hermandad atendía en las galas de las festividades públicas en el día del patrono y eventualmente se hacía cargo de alguna de las grandes fiestas ciudadanas. Los miembros de la cofradía actuaban como parte de la contención social de los artesanos, cumplimentando tareas contratadas por algún miembro que había fallecido o auxiliando a su viuda en la venta de las herramientas de su difunto marido.<sup>28</sup>

No faltarían, sin embargo, algunos conflictos entre los gremios de indios y los de españoles criollos, como los que ocurrieron en el Cusco entre los carpinteros, donde los indígenas señalaban su primacía con la presencia de su cofradía en la catedral, mientras que los criollos eran relegados a otro gremio en Santo Domingo.<sup>29</sup> También los pintores tendrían, desde fines del siglo XVII, divididos sus gremios. Si bien los españoles acataban ordenanzas similares a las limeñas, los indígenas -que prevalecieron notoriamente en el XVIII- se manejaban con mayor libertad en su oficio, atentos a las demandas de los comerciantes.

En ciudades con predominio indígena como el Cusco, la fiesta fue la expresión más cabal de la vigencia del barroco a partir del siglo XVII. Las parcialidades de las parroquias de los naturales impulsaban los festejos con los desfiles de sus caciques, a los cuales acompañaban diversos componentes sociales de autoridades civiles y religiosas en el Corpus Christi y la Semana Santa.<sup>30</sup> En Lima, tempranamente, como recogen los

◀ Fig. 19. Procesión Corpus Christi en el Cusco, Anónimo. Circa 1750 - 1770. Óleo sobre tela 97x 246 cm. Museo de Arte de Lima. Donación Annick Benavides.



▲ Fig. 20. Portada de la iglesia de Belén, Cajamarca expresión de las múltiples manifestaciones del barroco peruano.

cronistas de la ciudad, la movilización de todos los sectores y el deleite por la fiesta llevaban a celebraciones que superaban la mitad de los días del año. La ritualización en la vida urbana fue expresión de las consecuencias de esta etapa, en la que se integró el antiguo mundo de la república de indios con el de la república de españoles.<sup>31</sup>

En ese contexto, los viejos sectores marginados de las decisiones políticas y económicas tenían una creciente gravitación, ya que al rescatarse antiguas vivencias festivas y de uso del espacio público, se recuperaban tradiciones que habían sido postergadas. Las apachetas de los indígenas revivían en los oratorios que preanunciaban el buen viaje a las salidas de los pueblos o sobre las cimas de los cerros. Todo adquiría una nueva dimensión con las cruces en las esquinas, como encontramos en Arequipa, o los recorridos de vía crucis urbanos como el de San Sebastián en el Cusco.<sup>32</sup> Pero, a la par, no se negaba su tradicional repertorio identificador, tal como se ve en la portada del templo de Chinchero, donde el cacique Pumacahua (Puma) enfrenta y vence a Túpac Amaru, el dragón-serpiente (Amaru), durante la insurrección de 1780.

En el fervor religioso, las nuevas claves de los valores simbólicos dieron lugar a creativas propuestas, verificables en los pueblos de indios de las regiones del sur del Perú.<sup>33</sup> Una de ellas fue la de las llamadas capillas absidiales, que se formaban abriendo detrás del altar mayor una ventana o una puerta que permitía

el paso de la luz sobre la custodia o la imagen de Cristo. Tras la capilla se extendía un espacio sacral que se denominaba “jardín del Santísimo”, una suerte de Huerto de los Olivos (a veces se prolongaban los jardines hasta los atrios de los propios templos).<sup>34</sup>

### De “territorios ultramarinos” a colonias

Mientras esto sucedía en América, en España los borbones entraban en guerras absurdas que perdían en Europa, pero que se resolvían pactando y entregando territorios americanos. La monarquía española, reducida en su capacidad política y envidiando

los ecos de la Ilustración de sus vecinos, decidió emularla con la iniciativa de consolidar económicamente su poderío e integrar procesos científicos europeos. América, codiciada por sus riquezas extractivas y limitada a un carácter proveedor por parte de España, era a la vez amenazada por la potencia de las flotas inglesas y holandesas, que enfrentaban la decadencia naval de la artillería española.

En esa situación, los operativos ingleses en el Caribe –antiguo centro de los conflictos– se incrementarían con los avances asociados de los portugueses hacia el sur, con lo que se trasladaban los frentes beligerantes del Pacífico al Atlántico. A mediados del siglo XVIII, surgiría una mirada más subalterna sobre el amenazado territorio del actual Perú. Así, en 1776, se reforzarían las regiones del Río de la Plata con la creación de un virreinato con sede en Buenos Aires, disposición que sería complementada con el libre comercio dos años después. Parece increíble, pero lo cierto es que el conde de Aranda planearía una suerte de “defensa por indefensión” ante la imposibilidad de proteger las ciudades del Pacífico, desde Valdivia hasta Panamá (incluyendo Lima), abandonando el sistema costoso de las fortificaciones. Si estas caían en manos del enemigo, serían difíciles de recuperar. En consecuencia, es probable que se propusiera la destrucción de los propios bastiones fortificados, como ya había sucedido en Venezuela con el castillo de Araya, para evitar que fuera tomado por los holandeses. También Aranda propondría a Carlos IV, convencido de la inevitable pérdida de territorios americanos, crear reinos independientes conducidos por príncipes familiares de la Corona española, quienes los administrarían.<sup>35</sup>

Sin embargo, la opción de la monarquía borbónica, tutelada por Francia hasta 1789 y la invasión napoleónica, consistió en fortalecer su Real Hacienda concentrando el poder de control y desarrollo económico de la metrópoli, considerando a los territorios americanos como la fuente de los recursos que mantendrían su reducido imperio peninsular. Las medidas que fueron tomándose impactarían en la realidad americana, aunque solo hemos de referirnos a aquello que se atenía a lo artístico y arquitectónico.

Uno de los primeros aspectos que desarrolló la Ilustración española fue la promoción de la capacitación de los artesanos, sobre todo a través de la enseñanza de las matemáticas y el dibujo. Los textos de Campomanes para los sectores populares y la creación de las sociedades regionales de “amigos del país” se convirtieron en los instrumentos adecuados para ello.<sup>36</sup> Los ilustrados americanos formados en España intentaron crear en América escuelas o academias de dibujo, matemáticas y artes, financiadas por entidades propias como los consulados de comercio, los municipios o las intendencias y gobernaciones. Varias de ellas serían directamente clausuradas por orden del rey en el siglo XVIII, aduciendo un propósito de ahorro.<sup>37</sup>

Carlos III crearía, bajo el influjo de la familia Gálvez, que controlaba el Consejo de Indias en Madrid y gobernaba el virreinato de Nueva España, la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en México (1785).<sup>38</sup> La resolución se tomaría obviando la consulta a la Real Academia de San Fernando de Madrid, cuya respuesta –como se verá– evidentemente sería contraria a tal emprendimiento. La Academia madrileña se había planteado como objetivo central desterrar el barroco, fomentando la destrucción de sus retablos y la imposición de nuevos lenguajes. El academicismo, en su supuesta expresión racional, no veía otra posibilidad de superar el ámbito barroco que destruyéndolo e imponiendo un retorno al origen de la cabaña natural y los órdenes grecorromanos que presuponían verdades eternas. El gobierno de Carlos III en Nápoles

y el descubrimiento de Pompeya habían impregnado su espíritu de la visión de signo arqueológico que enarbolaba la Ilustración artística. El cortejo de los funcionarios italianos que acompañaron al soberano a Madrid impulsaría el nuevo horizonte cultural.

Las medidas de Carlos III perfilaron con claridad la centralización del poder monárquico frente a los antiguos espacios de otros sectores de la sociedad; de ahí la expulsión de los jesuitas (1767) por razones que guardaba en su real pecho y que trasladaba a su real bolsillo. El monarca decidió que los poblados de su reino que tuviesen más de dos mil habitantes nominaran un arquitecto académico para el control de las obras públicas y, finalmente, que toda obra de carácter civil o religioso que se hiciese en América fuese aprobada previamente en la Academia madrileña para asegurar la calidad de su diseño. Molesto por las acciones de los gremios de artesanos y comerciantes resolvió suprimirlos, obligando a los maestros de artes y arquitectura a que las academias los habilitaran para que ejercieran su oficio. También suprimiría las cofradías, desarticulando así unos sistemas laborales y sociales que en España provenían del Medioevo.

Todo ello suponía un control centralizado y un ejercicio de creciente valoración cultural y científica para España, quedando América relegada ante cualquier iniciativa de mayor calidad y jerarquía. El aparato de la monarquía no solo era lento e ineficaz, sino absolutamente incapaz de solucionar los problemas americanos que el rey y su corte veían muy distantes. La expulsión de los jesuitas regaló a Portugal todo el sur del Brasil, que había sido defendido por las misiones de los religiosos. Todos los proyectos de arquitectura que fueron enviados a Madrid para su aprobación acabaron siendo rechazados, incluyendo los de los arquitectos españoles que la misma Academia había mandado a México. Las opiniones de Madrid sobre las pinturas de los americanos que cursaban en la Academia de México fueron despectivas e injuriosas.<sup>39</sup>

Los escasos proyectos que llegaron a ser diseñados en España por los académicos ilustrados para realizarse en América tardaron varios años en llegar y ninguno de ellos fue ejecutado. A los arquitectos nos parece curioso que, en nombre de la razón, se pueda elaborar un proyecto sin conocer el lugar, las dimensiones del terreno, el programa de necesidades, los recursos económicos, los materiales y la mano de obra para la construcción. Los ilustrados tendrían que haber sido también “iluminados” para pensar que los proyectos de templos madrileños que concebían era lo que había que hacer en América.

Un último intento desde la Academia de Madrid para instalar una institución similar en Lima fue el de José Munárriz, en pleno retorno de Fernando VII al poder y lanzado ya el proceso de la independencia en América; obviamente, no tuvo ningún respaldo.<sup>40</sup>

El mejor elenco de profesionales que desarrolló en América la Corona española, el Real Cuerpo de Ingenieros creado en el siglo XVIII, pero que desde el siglo XVI venía realizando todo el sistema de fortificaciones del continente para la protección contra las flotas de galeones, tampoco encontró una voluntad de integración para el continente. Quizás podría haber ayudado a los ilustrados a entender esta necesidad lo sucedido a finales del XVII, cuando se trataba de realizar la fortificación de Lima. El jesuita Juan Ramón Coninck trazó un plano de murallas que, al ser enviado a España, fue descalificado por el comandante de ingenieros de Barcelona, el francés Bournonville, quien alegó que había fallos en la distancia de murallas y número de baluartes, el grosor de los paños defensivos y otros aspectos del diseño.<sup>41</sup> El jesuita le contestó desde Lima, con el aval

► Figs. 21a, b. Iglesia de Taray, Cusco. Portada con hornacinas y una capilla absidial con pinturas murales al exterior de la capilla mayor.

de una decena de tratados de arquitectura italianos, franceses, alemanes y holandeses, demostrando la corrección del proyecto. Además, le indicó que, dado el clima de Lima y la humedad del ambiente, la pólvora tenía mucho menos fuerza y los arcabuces se herrumbraban con facilidad, por lo que el diseño era el apropiado para esas circunstancias. Aunque las murallas no serían fortificadas, el peruano Peralta Barnuevo hizo memoria de ellas en el libro *Lima inexpugnable* (1740).<sup>42</sup>

Aun cuando las propuestas de creación de academias de ingenieros militares en América fueron rechazadas tajantemente, España instaló academias de matemáticas en Orán y Ceuta, además de Barcelona. De los 780 ingenieros militares que revistaron hasta 1803, solo uno era americano, nacido en Venezuela, pero hubo una buena cantidad de franceses, italianos, irlandeses y flamencos en el plantel.<sup>43</sup> En cuanto a los funcionarios madrileños, tampoco hablaban ya de territorios ultramarinos, sino de colonias.

El Perú actual no se vio fortalecido por el aparato artístico y arquitectónico de las academias, pues la madrileña solo verificó el proyecto del ingeniero militar Molina relativo a la reconstrucción de la torre de la catedral de Lima, luego del sismo de 1746.<sup>44</sup> El diseño no fue aprobado y, finalmente, la obra sería ejecutada por el arquitecto Martorell sin que en Madrid lo supieran. La misma situación ocurriría con los ingenieros militares cuando el epicentro del conflicto se trasladó al Río de la Plata, donde se localizaron profesionales dedicados a las partidas demarcadoras de límites. En el Perú y Chile el número de ingenieros en la región se redujo a solo cuatro en 1778. Uno

de ellos, Ambrosio O'Higgins, procedente de Chile, llegaría a ser virrey del Perú. En Lima los ingenieros Molina, Olaguer Feliú y León tendrían a su cargo el Callao y las fortificaciones, se efectuarían intervenciones en minería y proyectos territoriales de defensa, como los que llevaría a cabo en 1807 el ingeniero Mendizábal en la capital para el virrey Abascal.<sup>45</sup>

La arquitectura y las artes, en su mayoría, continuaron en manos de quienes tenían alguna destreza o práctica arquitectónica, procedentes de sectores religiosos o de los



llamados “inteligentes en arquitectura” porque sabían dibujar. Pero, sobre todo, eran los maestros de obra los que poseían un conocimiento específico de la construcción, por lo que lograron mantener sus asociaciones gremiales y alcanzar una continuidad en sus labores, amparados a veces por los virreyes que valoraban su conocimiento.<sup>46</sup> Muchos de ellos no dominaban el dibujo, ya que se habían formado en la práctica de la construcción, mientras que los del mundo académico eran diestros en la teoría y el dibujo, pero con limitados conocimientos y experiencias en la materialización de las obras. Es verdad que en América a menudo distorsionábamos las fuentes de los tratados arquitectónicos que nos llegaban y convertíamos en adornos elementos estructurales; no obstante, ello obedecía a las transferencias que se entendían como de libre interpretación.

Las cronologías europeas no podían servirnos para fijar secuencias estilísticas. Las ciudades costeras del Perú y la región andina sufrieron frecuentes terremotos, lo que impedía todo intento de recorrido de estilos artísticos, ya que estos se fueron acumulando como partes supérstites de aquellos sismos. Estas penurias llevaron a buscar respuestas propias con recursos técnicos creativos como fueron en el XVII la quincha en la costa, que era flexible a los cimbronazos, y los muros de adobe o piedra en la sierra, con contrafuertes y bóvedas para ofrecer resistencias adecuadas. No hubo anacronismo en esta arquitectura: siempre hubo sincronía con la propia realidad, que no era la misma que la europea. Incluso, se rescataron antiguas sabidurías, como los cortes de piedra incaicos, para soportar los temblores.

En Lima, en tiempos del virrey Amat, se apreciaron las modalidades del rococó afrancesado borbónico, aunque este tuvo más eco en el Brasil que en los territorios hispanos.<sup>47</sup> Sin embargo, luego de la insurrección de Túpac Amaru, se impuso un mayor control del poder con la creación de intendencias y audiencias. Se impulsó el nombramiento de funcionarios civiles y religiosos peninsulares y se redujo el de los criollos, lo que hizo posible las transferencias académicas del neoclasicismo, cuyas manifestaciones más claras se perciben en Lima y Arequipa.<sup>48</sup>

En la región andina los grandes talleres de pintura y escultura abastecían ampliamente el territorio y hubo centros diversos donde el arte peruano reconocía los ámbitos de la escuela limeña y la cusqueña con desenvolvimientos regionales. Igual sucedió con la arquitectura arequipeña, que se extendió hacia las tierras altas, el altiplano, hasta Potosí, o con la cajamarquina en el norte.

## Un espacio para nuestro espacio

Una nueva mirada exige replantear el barroco que focalizamos en las formas y espacios. La forma va más allá de la columna salomónica o el estípite; el espacio no se reduce a la caja muraria de los templos obviando la pintura mural, los colores y las texturas: la función es esencial en la arquitectura.

El barroco está en la relación de formas y espacios con las gentes, configurado por un mundo de creencias y emociones que se expresan en los vínculos sociales y culturales donde se comparten afectos, valores, modos de vida y esperanzas. Es parte de la identidad que requiere considerar estas pertenencias históricas, asegurar la participación, reconocer el pluralismo y valorar la personalización social del individuo. Entendiendo esto, crearemos un espacio para nuestra arquitectura americana. Miremos desde aquí.

► Fig. 22. Templo de Coya, Cusco. Fiesta de la virgen Asunta.

