

RAMÓN GUTIÉRREZ

# ARQUITECTURA Y URBANISMO EN IBEROAMÉRICA

Este trabajo, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, aspira a replantear una serie de problemas y contradicciones que se han suscitado en los estudios sobre la realidad americana. Mientras que las historias del arte tradicionales suelen ceñirse al estudio de las obras singulares, emergentes de un contexto cultural más amplio que se identifica justamente por la excepción, el autor ha preferido introducir, junto al sistema de desarrollo cronológico y geográfico, una aproximación adicional de carácter tipológico-funcional que permite abordar temas marginales como la arquitectura rural, la arquitectura militar o la arquitectura popular.

En esta nueva edición el autor ha completado el reducido capítulo titulado «culminando el siglo» donde se exponen los últimos trabajos arquitectónicos y urbanísticos a partir de los años ochenta del siglo XX.

0161032

ISBN 978-84-376-1993-4



9 788437 619934



MANUALES ARTE CÁTEDRA



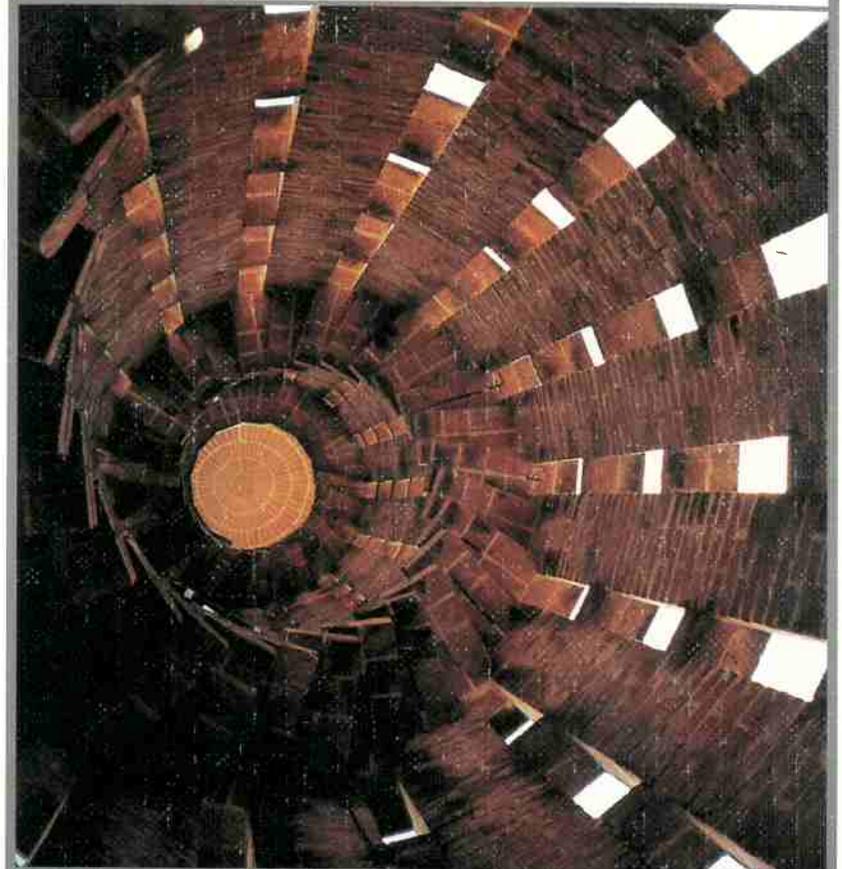
## ARQUITECTURA Y URBANISMO EN IBEROAMÉRICA

RAMÓN GUTIÉRREZ



RAMÓN GUTIÉRREZ

# ARQUITECTURA Y URBANISMO EN IBEROAMÉRICA



MANUALES ARTE CÁTEDRA



## ARQUITECTURA Y URBANISMO EN IBEROAMÉRICA

Ramón Gutiérrez

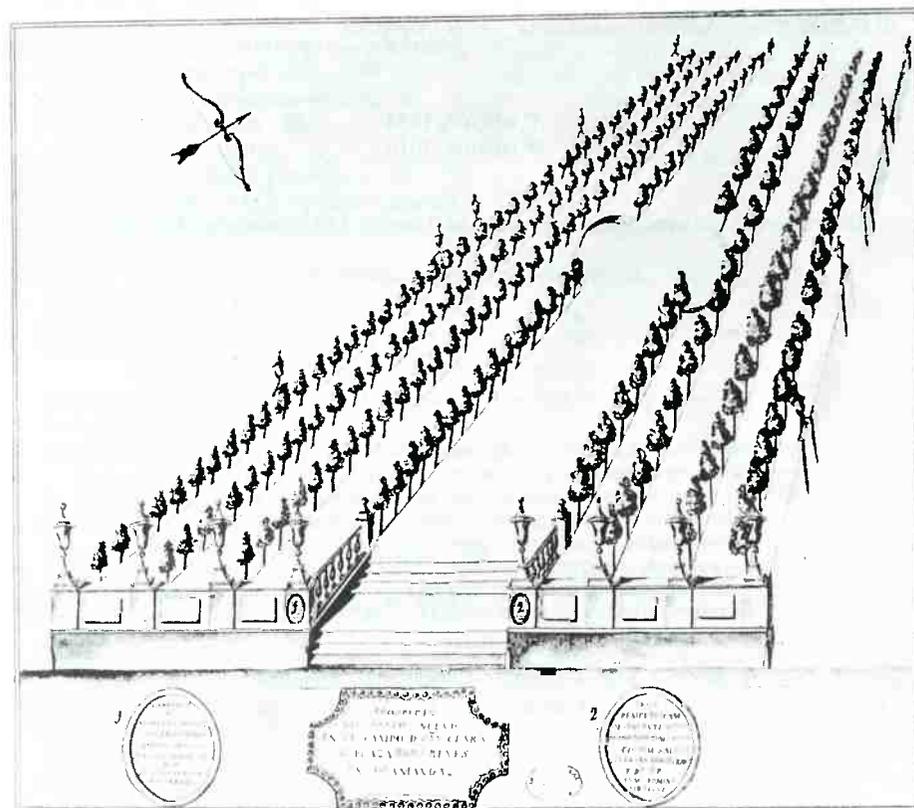
Ramón Gutiérrez ejerce como catedrático de Historia de la Arquitectura en la Universidad Nacional del Nordeste e investigador del Consejo de Investigaciones Científicas de la Argentina. Asimismo es Académico Delegado de la Academia de Bellas Artes de la Argentina y actúa como Consultor de la UNESCO en cuestiones de preservación arquitectónica y urbana y colabora en diversos programas del Proyecto Regional del Patrimonio Cultural de este organismo.

Presidente del Instituto Argentino de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo, es co-director de la revista *Documentos de Arquitectura Nacional y Americana* y ha publicado numerosos libros de su especialidad en América Latina.

ARQUITECTURA Y URBANISMO EN IBEROAMÉRICA

Ramón Gutiérrez

QUINTA EDICIÓN



CÁTEDRA

Si bien la gran mayoría de las fotografías han sido tomadas por el autor, para completar el material necesario se ha acudido a la generosa colaboración de:

Federico Ortiz, Graciela Viñuales, Dick Alexander, Jorge Ott, José Antonio Viñuales y Juan Carlos Ortiz (Argentina); Mariano Arana (Uruguay); Daniel Schavelzon (México); Rodolfo Vallín, Antonio Castañeda y Alberto Corradine Angulo (Colombia); Augusto Silva Telles (Brasil); Antonio Bonet Correa y Cristina Esteras (España).

Se ha utilizado material gráfico procedente de:

Archivo General de Indias (Sevilla); Servicio Histórico Militar (Madrid); Instituto Nacional de Antropología e Historia (México); Instituto Nacional de Bellas Artes (México); Instituto Nacional de Cultura (Perú); Archivo General de la Nación (Argentina).

1ª edición, 1984

6ª edición, 2010

Ilustración de cubierta: Iglesia en Atlántida (Uruguay) 1956, obra de Eladio Dieste

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeran, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Ramón Gutiérrez

© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), 1984, 2010

Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid

Depósito legal: M-37442-2010

I.S.B.N.: 978-84-376-1993-4

Printed in Spain

CLM, Artes Gráficas, S.L.

Fuenlabrada (Madrid)

## ÍNDICE

### INTRODUCCIÓN, 11

1. EL CARIBE, POLO DEL NUEVO MUNDO, 13  
*El trasplante cultural directo*, 13  
*Arquitectura española en América*, 14  
Santo Domingo, 14; Puerto Rico, 18; Cuba, 21  
*Los programas arquitectónicos*, 23
2. MÉXICO. EL ENCUENTRO DE DOS CULTURAS, 27  
*Los nuevos programas arquitectónicos*, 28  
Los conventos mexicanos del XVI, 29  
*Los programas tradicionales*, 35  
El templo y el convento, 35  
*Los condicionantes culturales y tecnológicos*, 38  
*Gótico tardío y plateresco en la arquitectura mexicana del XVI*, 41  
*Las grandes catedrales mexicanas*, 43
3. ESPAÑA Y EL IMPERIO INCAICO: ESPINA DORSAL DE SUDAMÉRICA, 47  
*Colombia. Venezuela*, 47  
*Ecuador*, 51  
*El Perú. Bolivia*, 56
4. PORTUGAL Y LA ARQUITECTURA BRASILEÑA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII, 69  
*La arquitectura bahiana*, 69  
*La arquitectura en Río de Janeiro y São Paulo*, 73
5. LA EXPANSIÓN URBANA DE AMÉRICA, 77  
*Transferencia de experiencias y primeras fundaciones*, 77  
*Las ordenanzas de población y el modelo americano*, 79  
*Las tipologías alternativas*, 82  
Ciudades irregulares, 82; Ciudades semicirculares, 83; Ciudades superpuestas, 83; Ciudades fortificadas, 83  
*Las ciudades espontáneas*, 85  
Pueblos que nacen de capillas, 85; Pueblos que nacen de fuertes, 86; Poblados que nacen de haciendas o estancias, 86; poblados que nacen de tambos y postas, 87  
*Los pueblos de indios*, 87  
*La estructura interna de la ciudad colonial*, 89  
*Los elementos urbanos*, 91  
La plaza, 91; La calle, 96  
*La ciudad portuguesa en América*, 99
6. EL DESARROLLO DE LA ARQUITECTURA BARROCA EN MÉXICO, CENTROAMÉRICA Y EL CARIBE, 103  
*El barroco mexicano y las categorías del análisis*, 104  
*El barroco en la ciudad de México*, 106  
*El barroco en Puebla y su región*, 112  
*El barroco en otras regiones de México*, 117

- La arquitectura residencial mexicana del siglo XVIII*, 123  
*La arquitectura barroca en Centroamérica y el Caribe*, 126  
 La capitania general de Guatemala, 126
7. ARQUITECTURA EN SUDAMÉRICA, DURANTE LOS SIGLOS XVII Y XVIII, 139  
*Venezuela*, 139  
*Colombia*, 142  
*Ecuador*, 149  
*Perú*, 152  
 Lima y la Costa, 153; Cusco y la Sierra, 158; Cajamarca, Ayacucho, Huancavelica, Arequipa y Collao, 164; La vivienda, 173  
*Bolivia*, 176  
*La arquitectura en el cono sur americano*, 184  
 Chile, 184; Argentina, 186
8. EL DESARROLLO DE LA ARQUITECTURA BARROCA EN BRASIL Y ÁREA GUARANÍTICA DURANTE EL SIGLO XVIII, 197  
*Brasil*, 197  
*Paraguay y el área guaranítica*, 210  
*Las misiones jesuíticas*, 213
9. EL URBANISMO AMERICANO EN EL SIGLO XVIII, 221  
*La política fundacional y la ampliación de fronteras*, 221  
*Modificaciones y ensanches de los antiguos núcleos urbanos*, 225  
*Las misiones jesuíticas del Paraguay, ejemplo de urbanismo barroco americano*, 231  
*La influencia del trazado regular americano*, 233
10. EL NEOCLASICISMO EN AMÉRICA, 237  
*El impacto académico en América. Neoclasicismo*, 237  
*El neoclasicismo español en México (1780-1810)*, 237  
*El neoclasicismo en México*, 238  
*El neoclasicismo en Guatemala*, 241  
*El neoclasicismo en Venezuela y Colombia*, 242  
*El neoclasicismo en el virreinato del Perú y la Capitanía de Chile*, 243  
*El neoclasicismo en el virreinato del Río de la Plata*, 244  
*El neoclasicismo en Brasil*, 245
11. ANÁLISIS DE TIPOLOGÍAS: LA ARQUITECTURA RELIGIOSA, ASISTENCIAL Y EDUCATIVA, 247  
*Las formas de transculturación*, 247  
*La extroversión del culto*, 247  
*La iglesia urbana*, 250  
*La iglesia rural*, 252  
*Los diseños de los templos*, 253  
*Los conventos y monasterios*, 256  
*Conventos rurales*, 256  
*Conventos urbanos*, 258  
*Los monasterios de monjas*, 261  
*Hospitales*, 264  
*Lazaretos*, 268  
*Hospitales de planteamiento mixto*, 269  
*Edificios de enseñanza*, 269
12. LA ARQUITECTURA DE GOBIERNO, 275  
*Cabildos*, 275  
*Palacios de gobierno y otras edificaciones similares*, 278  
*Aduanas*, 283  
*Edificios para cajas reales, casas de moneda y consulados*, 286  
*Fábricas y otros edificios urbanos*, 289  
*Casas de expósitos y beneficencia*, 291  
*Arquitectura para el esparcimiento: plazas de toros, reñideros, teatros, paseos*, 292  
*Equipamientos e infraestructura*, 297
13. LA ARQUITECTURA MILITAR EN IBEROAMÉRICA, 299  
*Las fortificaciones mexicanas*, 300  
*Las fortificaciones del Caribe*, 303  
*Las fortificaciones de Centroamérica*, 306  
*Las fortificaciones en Sudamérica*, 308  
 Venezuela, 308; Colombia, 310; Perú, Ecuador y Chile, 311; Argentina, Uruguay y Paraguay, 315; Brasil, 316
14. LA ARQUITECTURA RURAL AMERICANA, 321  
*Haciendas de la Sierra Peruana*, 321  
*La casa de hacienda colombiana*, 325  
*Los fundos chilenos*, 328  
*Haciendas y estancias argentinas*, 329  
*Plantaciones brasileñas*, 334  
*Las haciendas mexicanas*, 338
15. LA ORGANIZACIÓN PROFESIONAL DE LA ARQUITECTURA DURANTE LA COLONIA, 343  
*Los gremios*, 343  
*Los arquitectos y los inteligentes en arquitectura*, 345  
*Los ingenieros militares y de marina*, 346  
*La Academia de Bellas Artes*, 347  
*Las escuelas de dibujo y matemáticas*, 350
16. LA ARQUITECTURA POPULAR AMERICANA, 351
17. LA ARQUITECTURA DE AMÉRICA INDEPENDIENTE, 365  
*La reacción antihispánica*, 365  
*La arquitectura en la América fracturada*, 366  
*México independiente*, 366  
*Centroamérica*, 370  
*El Caribe*, 370  
*La Gran Colombia*, 374  
 Venezuela, 374; Colombia, 375; Ecuador, 376  
*Perú*, 377  
*Bolivia*, 381  
*El desarrollo autónomo. Paraguay*, 383  
*Chile*, 385  
*Uruguay*, 389  
*Argentina*, 391  
*Brasil*, 394

18. LA ARQUITECTURA ACADEMICISTA ENTRE 1870 Y 1914, 403  
*Las corrientes estilísticas en la arquitectura del liberalismo y la formación de recursos profesionales*, 406  
El clasicismo académico, 406; El romanticismo historicista, 412  
*Las nuevas temáticas arquitectónicas y las nuevas formas de expresión de las antiguas*, 419  
Arquitectura de Gobierno, 421; Arquitectura cultural, educativa, teatros, bibliotecas y escuelas, 430; La arquitectura militar y penitenciaria, 442; La arquitectura religiosa, 446; Arquitectura hospitalaria y asistencial, 457; Edificios para comercios, servicios y religión social, 461; Los monumentos conmemorativos, el equipamiento urbano y las exposiciones, 469; Edificios del transporte y la producción, 474; La arquitectura residencial, 478
19. EL URBANISMO DEL SIGLO XIX EN AMÉRICA, 493  
*Las ciudades de nueva fundación*, 493  
Colonias agrícolas, 493; Colonias agrícolas militares y reducciones, 499; Los poblados ferroviarios, 501; Estructuras urbanas surgidas de núcleos agroindustriales o mineros, 503; Ciudades de nueva fundación de actividad predominantemente terciaria, 506; La urbanización del esparcimiento, 510  
*La expansión y ensanche de las ciudades*, 514  
México, 518; La Habana, 523; Caracas, 524; Santiago de Chile, 526; Buenos Aires, 529
20. LA REACCIÓN ANTIACADEMICISTA, 1900-1930, 533  
*El art nouveau*, 533  
*La restauración nacionalista*, 547  
México y la corriente indigenista e hispanista, 550; El «Renacimiento colonial» en Sudamérica, 554  
*El art déco*, 567
21. LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA. 1930-1980, 573  
*La continuidad ecléctica y la arquitectura «imperial». 1930-1955*, 573  
*El racionalismo y el estilo internacional. 1930-1945*, 580  
La teoría, 580; Las realizaciones del racionalismo, 584  
*El último ciclo de la arquitectura americana. 1950-1980*, 601  
México, 603; Centroamérica y el Caribe, 612; Venezuela, 618; Colombia, 622; Perú-Chile-Ecuador, 628; Brasil, 638; Uruguay, 647; Argentina, 652
22. EL URBANISMO DEL SIGLO XX EN AMÉRICA, 661  
*La expansión urbana. Desarrollo de las capitales*, 661  
México, 667; La Habana, 669; Caracas, 672; Río de Janeiro, 675; Lima, 682; Buenos Aires, 687  
*Las ciudades de nueva fundación*, 692  
Brasilia, 693; Ciudad Guayana y otros núcleos venezolanos, 701; Nueva Federación (Argentina) y Guatavita (Colombia), 704
23. CULMINANDO EL SIGLO 711  
*Arquitectura e identidad. Los seminarios de arquitectura latinoamericana (SAL)* 711  
*El debate de la postmodernidad. La búsqueda de una modernidad apropiada* 713  
*Diálogo y reflexión en la arquitectura latinoamericana* 718  
*Vivienda y ciudad. Asignaturas pendientes* 721  
*Un patrimonio amenazado* 730

BIBLIOGRAFÍA GENERAL, 735

ÍNDICE ALFABÉTICO, 771

*Al arquitecto Luis Miguel Morea, maestro,  
compañero y amigo.*

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo sobre «Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica» aspira a replantear una serie de problemas y contradicciones que se han suscitado en los estudios sobre nuestra realidad americana. Por su misma índole de síntesis no pretende dar respuesta integral a ellos, sino que intenta —con una visión de trabajo «abierto»— generar motivaciones para que otros investigadores profundicen temáticas o criterios de análisis.

Este estudio no quiere dar una imagen aséptica, ceñida a lo estrictamente informativo y descriptivo. Por el contrario se trata de una visión comprometida con un espacio (América) y con su tiempo. Este compromiso implica variar el punto de vista de nuestra realidad, tratar de comprendernos a partir de nosotros mismos y descifrar con claridad las formas de nuestra dependencia cultural, nuestros aciertos y nuestras múltiples debilidades.

Ciertas etapas de nuestra historiografía, como la concerniente al periodo colonial, han sido tratadas con solvencia en su faz documental en diversos trabajos, algunos de los cuales como el de Angulo Íñiguez —Marco Dorta y Buschiazzo, aún luego de treinta años no han sido superados en este sentido.

Sin embargo la comprensión del fenómeno colonial, y particularmente la interpretación del barroco americano, ha girado sobre premisas culturales preferentemente eurocéntricas marginando las valoraciones de nuestra propia realidad. Así hemos ido asumiendo como propia la historia de otros. Más allá de plantear una óptica diferente para el tema y tratar de resumir una informa-

ción cuantiosa y dispersa, nos ha parecido también importante la metodología y la temática de análisis de nuestra arquitectura.

Las historias del arte tradicionales suelen ceñirse al estudio de las obras singulares, emergentes de un contexto cultural más amplio el cual se identifica justamente por la excepción. Hemos preferido introducir junto al sistema de desarrollo cronológico y geográfico una aproximación adicional de carácter tipológico-funcional que nos permita abordar temas marginales como la arquitectura rural, la arquitectura militar o la arquitectura popular. Obviamente ello pretende simplemente generar un interés más extenso por estos aspectos que son relevantes en nuestra circunstancia y otra forma de lectura.

Hemos tratado de ampliar el campo de abordaje de los temas con vinculación a su contexto cultural. Los capítulos dedicados a historia urbana, al margen de su desarrollo específico, constituyen un marco de referencia esencial para la comprensión del fenómeno arquitectónico. Los temas de organización y capacitación profesional en la colonia buscan aproximarnos sobre la forma de inserción en el medio social y la referencia a la participación del indígena y el criollo en la producción arquitectónica.

Mucho menos interés han presentado hasta ahora los estudios específicos de la arquitectura del siglo XIX americano. Las modificaciones sustanciales de las estructuras territoriales y las diferencias regionales acentuadas requieren otro tipo de referencias contextuales.

Aquí se ha optado por aproximaciones diversificadas desde la evolución geográfica,

la delimitación de las corrientes estilísticas dominantes en el nuevo proceso de colonización de fines del XIX y de los criterios que presidieron las concreciones de las nuevas temáticas arquitectónicas.

Los problemas del urbanismo y la arquitectura contemporánea son desarrollados sin pretensión de cubrir una información extensa, sino más bien tratando de extraer a través de ejemplificaciones puntuales una muestra válida de las alternativas que se perfilan en nuestra situación.

Esta manera de abordar el tema, sin uniformidad metodológica, apuntando a los centros de interés que cada periodo o tema plantea, tiende a dar a la vez unidad a una comprensión más amplia que mantiene el centro del análisis en la perspectiva del eje cultural-social.

La crítica en la historia puede ser objetiva siempre que el historiador explicita su escala de valores de manera de que cualquiera pueda encontrar referencia en ella de sus opiniones.

Hemos dicho que este libro no pretende ser aséptico sino comprometido y de aquí que nuestra opinión esté vertida desde una visión «nacional» que concibe a América

como un proyecto de «Patria Grande» y su destino en un horizonte que potencia nuestra indudable unidad cultural.

También están planteadas nuestras opciones por una sociedad comunitaria, humanista y personalista, lejos de las trayectorias masificantes y opresoras de los sistemas de poder que intentan repartirse el mundo. En el contexto de su problemática como en el de sus destinos, América pertenece al Tercer Mundo y las respuestas a sus necesidades saldrán más que del recetario ideológico, de la comprensión cabal y específica de sus propias e inéditas realidades.

Ver nuestra cultura «con ojos mejores», entendernos a nosotros mismos es el punto de partida y apoyo para la acción que hoy se requiere.

A pesar de todo lo que se nos ha enseñado durante siglos, un hombre culto es aquel que conoce profundamente su propia cultura, no el que sabe mucho de las culturas de los demás.

Esperamos con este trabajo contribuir a conocernos.

Ramón Gutiérrez

## CAPÍTULO I

### EL CARIBE, POLO DEL NUEVO MUNDO

En el espíritu de la España que descubre y conquista América viven simultánea y contradictoriamente la decadencia del mundo medieval y la apoteosis de la reconquista del propio territorio.

América vendrá a perpetuar algo más aquel mundo feudal y proyectará el espíritu y la mística del dominio del espacio y el espíritu que había culminado en la rendición de la ciudad de Granada por los moros.

En el pensamiento y las narraciones de Colón se unen la sorpresa de lo inesperado, la fantasía de la utopía, el sueño del paraíso terrenal, el mito y el trasfondo del desconcierto que apela al marco bíblico para explicar el origen del nuevo mundo. Se habrán de superponer así, durante mucho tiempo el mundo real y el imaginario que crea el conquistador, cuyo nuevo conocimiento más amplio de lo real, excita aún más febrilmente la imaginación por lo desconocido.

En este proceso dialéctico España se prolongará en América en las dos fases troncales de su sentido misional y de la ocupación territorial política y económica.

Las instituciones jurídicas de la baja edad media, el idioma y el mundo de creencias religiosas constituyen las tres herramientas unificadoras de un proceso que proyecta a España como la síntesis que no logra alcanzar en su propio territorio.

La escenografía de la primera etapa de la conquista será el Caribe, pero la primera visión insular no agotará las ansias del descubrimiento hasta prolongarse en el mundo continental que habría de depararle aún mayores sorpresas.

Sin embargo esta primera etapa, que abarca casi medio siglo desde el descubrimiento de Colón en 1492, señalará la huella del impacto cultural español en el nuevo mundo, perfilará sus dubitaciones y sus ideas y afianzará mediante el pragmático sistema del ensayo-error-corrección los caminos y propuestas de una etapa más compleja.

La Española con su capital, Santo Domingo, cubrió las expectativas iniciales en el doble papel de nexo con España y de punto de partida para las expediciones que habrían de descubrir Puerto Rico (Ponce de León), Cuba (Velázquez), Panamá (Balboa), Tierra Firme (Ojeda) y finalmente la de Cortés para México.

A la fundación de la Isabela le seguirá en 1498 la que realiza Bartolomé Colón de Santo Domingo, que determinará la despooblación del antiguo asentamiento.

La nueva ciudad fue trasladada cuatro años más tarde a la ribera derecha del río Ozama dando origen al primer asentamiento semirregular del urbanismo americano.

Cuando estuvo avanzada la conquista de México, las condiciones naturales del puerto de La Habana quitaron a Santo Domingo la primacía generadora que otrora tuvo, pero habían bastado esas primeras décadas para consolidar la imagen de España en América como prolongación lineal de su arquitectura.

#### EL TRASPLANTE CULTURAL DIRECTO

La inexistencia en La Española de grupos indígenas de mayor nivel de desarrollo

tecnológico facilitó al español la imposición de sus propias experiencias y conceptos.

Esto que parece lógico, en términos de transferencia de experiencias, sin embargo habría de unirse en el diseño urbano, por ejemplo, a la apertura hacia las nuevas concepciones teóricas. Es decir que en este plano se superponían no solo el mundo de hábitos y la fuerza de lo constatado sino la actitud de cambio que la misma sorpresa del descubrimiento incitaba, pero todo ello dentro de un contexto europeo.

El trazado de Santo Domingo por el Gobernador Nicolás de Ovando en 1502 señaló una acción sorprendente para sus contemporáneos y Oviedo dirá que «su asentamiento es mucho mejor que el de Barcelona, porque las calles son tanto y mas llanas y sin comparación más derechas» y agregaba «porque como se ha fundado en nuestros tiempos...» fue «trazada con regla y compás y a una medida las calles todas».

Nótese aquí un aspecto esencial, la preocupación por la «modernidad» que significa el reconocimiento de lo nuevo, que habilita a América como receptora de innovaciones e inclusive no sorprende que en algunos aspectos pudiera superar los modelos prestigiados de la metrópoli.

Esta actitud abierta se limita sin embargo en el plano de la arquitectura donde la transferencia directa de experiencias e ideas artísticas aparece quizás algo desfasada cronológicamente respecto a los modelos metropolitanos.

Sin embargo en término de «tiempos», luego de los testimonios de obras que tardaban siglos en concretarse estos desfases pueden significar poco.

Más importante parece señalar la imagen de una América que se intuye como proceso de síntesis arquitectónica, si bien lo que podemos detectar en esta primera etapa se aproxima más a una sumatoria de vertientes culturales que a una integración reelaborada de las mismas.

Esa «reducción a la unidad» de una España plural culturalmente, en el nuevo continente, es sin duda uno de los aspectos relevantes, de una acción que se proyecta homogénea por encima de su transcurso variado.

Cuando en la catedral de Santo Domingo vemos coexistir las nervaduras góticas, la decoración isabelina, la ventana mudéjar del presbiterio y la portada renacentista plateresca estamos percibiendo no solo la libertad creativa de los artífices sino también la impronta de todo aquello que prestigiado en la península se incorpora como sumatoria al bagaje cultural americano.

La arquitectura del Caribe será española, marcará una huella indeleble de esa transferencia lineal sobre una porción de territorio americano que no tiene opciones ni propuestas propias. Indicará a la vez la voluntad de continuar siendo España en América y por aquello de la unidad, más España como síntesis que simple sumatoria de regionalismos.

#### ARQUITECTURA ESPAÑOLA EN AMÉRICA

##### *Santo Domingo*

El ciclo de apogeo de Santo Domingo comienza con su nueva fundación en 1502 y se cierra con el saqueo que concreta el pirata Drake en 1586, aunque desde antes su primacía fundadora y comercial había decaído.

La tradición local del «bahareque» indígena cedió lugar en la nueva ciudad a las paredes de piedra y tapia según ordenaba el rey en 1506 y al culminar la primera década del xvi pasaron a Santo Domingo canteros y albañiles sevillanos para atender las obras públicas de mayor importancia.

La presencia en Santo Domingo del obispo Alejandro Geraldí, un hombre formado en el humanismo renacentista, dio impulso a las obras de la primera catedral

americana que venía a simbolizar la faz de la conquista espiritual del territorio, mientras fuertes, apeaderos, muelles y empalizadas testimoniaban el trajinar del dominio político y económico del continente.

La nueva catedral reemplazaba la precaria sede que fue consagrada como tal en 1504 por el papa Julio II, el edificio anterior al nuevo databa de 1511 y lo había realizado el maestro andaluz Luis de Moya en bahareque y con estructura de madera, es decir utilizando los materiales de recolección del lugar. Esta etapa de una arquitectura espontánea, que tiende a resolver los problemas funcionales apelando a los elementos de que dispone a mano fue rápidamente desplazada por las ideas de una arquitectura «oficial» que abría el camino del trasplante cultural.

La catedral tiene una traza gótica del tipo «salón» —quizás influencia de la catedral de Sevilla— con tres naves y dos más de profundas capillas laterales.

La extensión del espacio y la baja altura de las bóvedas produce una sensación de espacio íntimo y sorpresivo que da valor al sistema de iluminación de las ventanas ubicadas sobre las capillas. Estas capillas —siguiendo la tradición hispana— están resueltas con cubiertas individuales diferenciadas (bóvedas estrelladas, esquivadas, de cañón corrido, etc.) que señalan la autonomía espacial y funcional de estos ámbitos que solían otorgarse para entierros de quienes ayudaban —en trueque— a financiar las obras del templo.

En la continuidad del espacio, el presbiterio —de cabecera ochavada gótica— parece jerarquizado por la calidad de su bóveda de nervaduras y la luminosidad que le confieren sus fenestraciones góticas y mudéjares.

Contrasta esta delicada filigrana con el fuste liso de las columnas cilíndricas cuyo capitel recoge el tema de las perlas habitual en el gótico «isabelino» español.

El espacio carece del sentido vertical del gótico, tiene en su penumbra algo de románico y en su flexibilidad algo de morisco.

La catedral es española por programa y partido arquitectónico, pero la resultante es distinta pues tiende a condensar libremente las vertientes artísticas y culturales que estaban en boga en la península y a adaptarlas a las condiciones del lugar. Esto último en lo tecnológico y lo climático, con la luz tamizada, espacio fresco y construcción sin alardes espectaculares, más bien tendiendo a la solidez y seguridad de la obra.

Quizás esto se encuadre en las perspectivas de lo que Palm define como una arquitectura «provincial», aquella que no está a la vanguardia de su tiempo por pertenecer a una «cabeza de serie» (en la sistemática de Bayon) lejana.

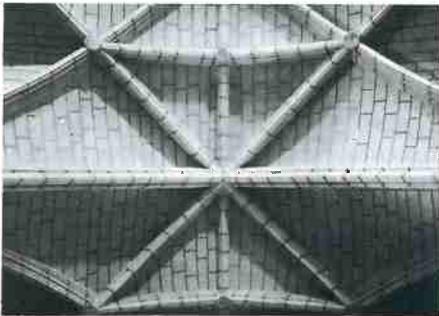
Ello es cierto en estas obras donde el aporte americano se reduce a los condicionantes de lugar y mano de obra, pues en definitiva se trata de obras españolas en América, pero no lo será luego, cuando varíen programas, partidos arquitectónicos, tecnología e intencionalidades espaciales y ornamentales.

La portada principal de la catedral de Santo Domingo [1] retoma la tendencia de sumatoria artística atisbada en el interior al adscribirse a la propuesta plateresca, mientras las laterales mantienen los goticistas arcos conopiales.

La composición del conjunto recoge la invariante hispana del encuadre entre contrafuertes que acusa la dialéctica del lenguaje entre figura y fondo. Los contrafuertes se rematan en pináculos definiendo el límite mientras que la portada renacentista se acusa entre pilastras de hornacinas, un friso superior con grutescos y dos arcos abocinados con una notable parteluz que recuerdan la solución de la catedral de Mallorca.



1. Santo Domingo, portada de la catedral. 1530

2. Rodrigo Gil de Liendo:  
Santo Domingo, bóvedas de la catedral. 1529

La obra fue dirigida en su primera etapa por Luis de Moya, el mismo que antes había manejado la técnica del bahareque («pared francesa» como suele denominarse en documentos del siglo xvii) y que muestra su versatilidad en el nuevo lenguaje. Sin embargo las bóvedas de crucería parecen haber sido realizadas por Rodrigo Gil de Liendo hacia 1529 [2].

Las iglesias de los conventos de La Española tienen trazados con similitudes al ser de una nave con cabecera poligonal, cruceros y capillas laterales entre profundos contrafuertes. En todas ellas realizadas entre 1524 y 1555 tuvo actuación Gil de Liendo lo que explica las coincidencias más allá de la tipología dominante del gótico isabelino.

El espacio varía aquí sensiblemente al definirse los paramentos laterales de la nave como pantallas nítidas en las cuales se perforan las aperturas de las capillas, algunas de ellas jerarquizadas por notables portadas internas. Las capillas se comunican entre sí en el templo de Santo Domingo donde es importante señalar el programa erudito que se inserta en la bóveda de la capilla del Rosario con las cuatro estaciones, los signos del zodiaco y el sol que identifica al Dios creador.

La presencia de la iconografía simbólica estará pues presente desde un comienzo en la arquitectura de América ya sea en los programas ornamentales o en la pintura mural, señalando otra de las formas de transferencia lineal de los mitos y creencias europeas.

En la portada del convento de San Francisco [3] aparecerá otro de los elementos simbólicos, el cordón del hábito franciscano que veremos aquí enroscado y en otros ejemplos («Casa del cordón») formando un alfiz mudéjar.

Dentro de los partidos arquitectónicos de esta primera etapa de la arquitectura dominicana cabe recordar el Hospital de

San Nicolás de Bari (1533-1552) cuya planta cruciforme ha vinculado Diego Angulo Íñiguez a los trazados de los hospicios de los Reyes Católicos [4].

Palm ha señalado la fuente teórica de estas tipologías de Filarete aunque existieron obras anteriores que ya recurrieron el diseño cruciforme. De los antecedentes españoles (Santiago de Compostela, Santa Cruz de Toledo y Granada) este último (1511) es el que más se aproxima al diseño de Santo Domingo.

El diseño que en el xviii se usará con profusión en los panópticos, opta por cruzar pabellones de enfermería con una capilla central. En San Nicolás de Bari el brazo principal es de tres naves y las dimensiones de las enfermerías no son regulares lo que marca las variaciones específicas sobre la propia referencia tipológica.

Similares antecedentes tipológicos —ahora con los antiguos palacetes rurales castellanos— tendría el diseño del palacio de Diego Colón (1510-1514) cuya construcción depararía innumerables sinsabores al hijo del descubridor de América [5].

Esta obra modesta para la metrópoli, señaló sin embargo las distancias sociales y de poder en las lejanas tierras americanas, suscitando envidias y pleitos.

El partido arquitectónico se desarrolla sobre una espina vertebral con dos cabezales perpendiculares teniendo una doble galería que unifica el rectángulo virtual. El planteamiento en dos pisos con los núcleos de circulación vertical vinculados por la galería señala un criterio de utilización densificado y compacto del espacio en virtud, quizás, más del prestigio de la obra que de la necesidad visual o el valor de la tierra.

Sin embargo la doble planta de galerías con arquerías implica una apertura que aligera la masa de piedra y señala la extroversión del volumen —que alguna vez fuera motejado de «fortaleza»— Con otras proporciones más robustas y almenado haría



3. Santo Domingo, portada del convento de San Francisco. Circa 1550

Hernán Cortés en Cuernavaca una réplica de la tipología desarrollada por Diego Colón.

Probablemente el ejemplo de Colón y el ímpetu edilicio de Ovando fomentaron la realización del notable conjunto de viviendas del siglo xvi que aún puede apreciarse en Santo Domingo. Balcones volados de origen gótico, se unen con alfiles mudéjares, arcos rebajados, ventanas treboladas y medallones renacentistas en un lenguaje heterodoxo que toma las formas y léxicos de la arquitectura oficial y los reutiliza libremente [6].

La fuerza del partido de la casa mediterránea y la experiencia de los rigores cli-



4. Santo Domingo, Hospital de San Nicolás de Bari. 1533-1552

máticos se unen a los conceptos de intimidad árabe para desarrollar la temática de la vivienda dominicana del periodo.

Los ejemplos de la arquitectura militar no presentan sorpresas inscribiéndose en el desarrollo habitual del medievo e inclusive de las fortificaciones moriscas (torre del Homenaje, o bastion circular del Fuerte de la Vega, etc.). Las puertas de acceso a la ciudad (puerta del Conde o de la Misericordia) y la notable edificación de las Atarazanas, recientemente restauradas, muestran hoy aspectos de equipamiento militar y náutico de Santo Domingo en el siglo xvi.

#### *Puerto Rico*

La importancia de la isla de Puerto Rico radicó en la estratégica ubicación que tenía a la entrada del mar de las Antillas «formando como una barrera natural en el acceso de tierra firme».

Justamente ello determinó la predominancia de la arquitectura militar por sobre las demás condiciones edilicias en los asentamientos insulares, y forjó la leyenda de los sitios y defensas de San Juan frente a los ataques piratas.

La isla fue ocupada casi puntualmente

en su capital (San Juan) y del resto de los caseríos dispersos, sólo San Germán alcanzó una cierta forma, de tal manera que únicamente aquella ciudad expresaba lo que Felipe II reconocía como «frente y vanguardia de todas mis Indias Occidentales».

Las construcciones iniciales fueron de tapia y piedra cubiertas con la abundante madera que se tenía en la isla. Pronto habrían de sumarse el ladrillo y la teja que constituyeron los materiales y tecnologías básicas en toda América.

Entre las obras arquitectónicas más notables de la primera etapa cabe recordar la iglesia de San José (antiguo convento de los dominicos). La iglesia estaba en cimientos en 1532 y tres lustros más tarde aún no se había concluido, requiriéndose por las autoridades al rey que dejara pasar «albañiles de Sevilla, que aquí no hay sino uno».

La iglesia tenía construida la capilla mayor y el crucero, pero el resto del templo se concretaría a mediados del siglo xviii. Ello explica la dualidad de lenguajes pues el presbiterio muestra una notable bóveda gótica estrellada que se prolonga en el tramo central del crucero, y el cuerpo de la nave presenta simples bóvedas de medio cañón con lunetos.

Las naves-capillas laterales son sumamente estrechas, realizadas con bóveda de crucería e interrumpidas en los últimos tramos por una capilla de bóveda esquifada y el acceso al coro.

Si bien en 1524 los dominicos habían contratado a los albañiles Antón y Alonso Gutiérrez Navarrete, naturales de Carmoña, para que trabajaran en sus obras de Santo Domingo y Puerto Rico, no hay constancia de que ellos fueran precisamente los autores de la obra. Tampoco es descartable que Rodrigo Gil de Liendo haya dado trazas del templo, aunque el diseño no se ajusta a la modalidad del similar dominicano.



5. Santo Domingo, palacio de Diego Colón. 1510-1514.



6. Santo Domingo, palacio de Engombe. Siglo xvi

En este templo se utilizó un sistema tecnológico que luego se difundirá en México al recurrir a grandes vasijas embutidas en la argamasa que rellenaba el arranque de las bóvedas, buscando de esta manera aligerar esta sección de la estructura, procedimiento por otra parte que recuerda las experiencias bizantinas.

Lo fundamental de la arquitectura portorriqueña del periodo, es sin embargo el conjunto de sus fortificaciones que servían de avanzada a la protección del nuevo mundo frente a las potencias marítimas de la época; Inglaterra y Holanda, que no vacilaron en recurrir a la piratería para saquear los asentamientos americanos.

El complejo fortificado de San Juan de Puerto Rico comprendía una docena de fortines, fuertes, castillos y la ciudadela, que constituían los puntos dominantes dentro de las casi dos docenas de puertas, puestos fortificados, baluartes, revellines y baterías independientes. Todo ello iba enhebrado por cortinas de defensas que justificaban el apelativo que le dio Adolfo de Hostos de «ciudad murada».

El conjunto de fortificaciones abarcaba la defensa de la bahía, el fondeadero natural y el fuerte de tierra pero los continuos ata-



7. Juan Bautista Antonelli:  
Puerto Rico, fortaleza del Morro. Siglo xvi

ques llevaron a una permanente acción en obras fortificadas que sólo culminaron con la independencia de Puerto Rico de España a fines del siglo xix.

El primer reducto defensivo fue el fuerte de Santa Catalina, que solo adquirió sentido y funcionalidad cuando se vinculó a la notable obra del Morro. Ello no impidió que en 1598 el conde de Cumberland tomara la ciudad para los ingleses y que en 1625 Hendrickz hiciera parcialmente lo propio para los holandeses.

El Morro fue comenzado hacia 1540, pero es hoy difícil determinar las sucesivas construcciones realizadas por adición o sustitución a través de tres siglos. Sin duda aquí prima un sistema mixto de aprovechamiento de las condiciones topográficas del promontorio, que determinan ciertas formas de emplazamiento, y la teoría de la fortificación abaluartada.

El verdadero diseñador y propulsor de la obra fue Juan Bautista Antonelli, quien en 1589 pasó por tercera vez a América, naufragando en Puerto Rico y llevando a este insigne ingeniero militar y su ayudante técnico Tejeda a emprender los diseños para las obras. Seis años más tarde el Morro defendería a San Juan de los asaltos de Drake y Hawkins.

El diseño del Morro se integraba a la estrategia defensiva de la ciudadela, es decir el último recinto para la protección de los caudales y recursos humanos una vez que caía la ciudad en manos del enemigo [7].

Debido a esto, el Morro comprende un complejo sistema de patios de armas, residencia, bastiones, rampas, depósitos, polvorines, cuadras y cuarteles, puestos avanzados, caminos de ronda, etc. que lo constituyen en una de las obras cumbres de la arquitectura militar en América, que se habrá a la vez de complementar con el Castillo de San Cristóbal realizado en el siglo xviii.

También es digno de mención el pequeño

fuerte de San Gerónimo del Boquerón ubicado en islote frente a la costa y que fue vinculado a ella por un puente fortificado en 1551. Este fortín con una estructura más cercana a las propuestas medievales que a las de la «fortificación moderna» renacentista, está hoy convertido en Museo de Armas.

El sistema de murallas implementado en la primera mitad del siglo xvii vino a articular las defensas y a consolidar el carácter de la arquitectura boricana.

### Cuba

La decadencia de Santo Domingo como eje del proceso de conquista en el periodo «antillano» está directamente vinculada al creciente apogeo de La Habana. Fundada en 1514 luego de tres cambios de localización, la ciudad parece consolidarse un lustro más tarde como punto de escala para los conquistadores de Tierra Firme.

Al variar el flujo circulatorio del circuito comercial entre América y España la ubicación estratégica de La Habana adquiere relevancia a pesar de que en 1553 el Gobernador de la isla abandona Santiago de Cuba para instalarse en esta ciudad.

Es justamente a mediados del siglo xvi cuando podemos valorar el comienzo del cambio que se perfilará a fines del siglo con la concreción del puerto de referencia de la flota de Indias.

Las características del sistema de comunicaciones y navegación asignaron, pues, a La Habana el papel relevante de concentrar los productos americanos y recibir los metropolitanos para su distribución continental. La ciudad albergaba así en lapsos de varios meses las riquezas procedentes de los virreinos de Nueva España y el Perú a la espera de la flota de galeones que había de llevarlas.

La función puerto —almacenamiento— residencia de acopiadores y marinos tran-

sitorios habría de signar la vida de la ciudad y las inversiones en obras de arquitectura.

La Habana es ahora la «Llave del Nuevo Mundo y Antemural de las Indias Occidentales» y se constituye en atractivo fundamental para los piratas obligando a estructurar un complejo sistema de defensas y fortificaciones.

La ciudad se habría de convertir como San Juan de Puerto Rico en un recinto amurallado cuyos límites físicos se desbordarán en la segunda mitad del siglo xix.

El proceso de síntesis entre la tradición medieval (aprovechamiento de las condiciones topográficas) y las teorías renacentistas de fortificación poligonal expresa esa faceta tan americana de acumular experiencias europeas y usarlas sin titubeos de «modernidad».

El Castillo de la Fuerza de trazado renacentista data de 1558 y señala tempranamente la vigencia de las teorías en un país como España donde el primer tratado de fortificación escrito por Cristóbal de Rojas se edita en 1598.

Por su escala reducida y su función estática este tipo de fortificación respondía —a pesar de su traza— más a la mentalidad medieval del sistema de defensa de plazas que al criterio flexible de los complejos fortificados del renacimiento.

El plan de Felipe II formulado por Tiburcio Spanoqui y concretado parcialmente por los Antonelli, buscaba integrar el conjunto de ciudades-puertos fortificados con las funciones de recepción, almacenamiento, protección y distribución que comprendía el circuito comercial marítimo y terrestre. A ello se sumaba el sistema de controlar los pasos claves para la ocupación territorial y los estuarios y bahías naturales para el abastecimiento y protección. Es decir que cada sistema unitario (la ciudad por ejemplo) debía defender su propia situación pero a la vez articularse orgánicamente con el sistema general.

Nuevamente Juan Bautista Antonelli a fines del siglo xvi diseñará y comenzará las construcciones del Morro y La Punta que cierran el acceso a la bahía de La Habana con cierta independencia física y formal del recinto urbano desarrollado hasta ese momento.

Sucesivamente se habrían de concretar las tres etapas de fortificación que abarcan desde el núcleo urbano amurallado, la pantalla de fortines y baluartes sobre el frente marítimo y las puntas fortificadas para el dominio de una escala territorial de control.

Como en Puerto Rico, las fortificaciones del sistema habanero habrán de complementarse en la segunda mitad del siglo xviii con los castillos de la Cabaña, El Príncipe y Atarés dentro de una concepción barroca de desarrollo urbano.

Las inversiones económicas en estas obras condicionaron claramente las posibilidades de realización de una arquitectura oficial o privada de cierta envergadura en La Habana durante los siglos xvi y xvii. La función de puerto y lugar de paso tampoco motivó una respuesta más consolidada hasta que en el siglo xviii el desarrollo de la economía interna de la isla cambió las condiciones y modos de vida de la población[8].



8. La Habana, Cuba, viviendas. Siglo xvii

La vida militar condicionó, pues, junto con el almacenamiento de riquezas, la propia función de la ciudad. Le cerró su comunicación con el mar abierto, ciñó sus posibilidades de expansión con las murallas, condicionó los espacios abiertos y calles a su defensa, determinó áreas libres para evitar riesgos en zona de tiro, planeó abastecimientos internos, definió límites y formas urbanas que configuraron la ciudad durante tres siglos.

Los castillos de San Salvador de la Punta y de los Tres Reyes del Morro fueron realizados entre 1589 y 1630, pero se integraron a un sistema amurallado total a partir de las obras que, comenzadas en 1674, se prolongaron durante el siglo xviii.

El Morro se emplaza sobre un promontorio avanzado donde Antonelli concibe un sistema escalonado de terrazas que van dominando distintos planos o «cortinas de fuego». El lenguaje dual medieval-renacentista se verifica en el uso de las poligonales geométricas hacia tierra y en el encastre de las murallas en las formas de los farallones sobre el mar.

El programa arquitectónico de la fortaleza aparece condicionado por su aislamiento urbano lo que obliga a la autosuficiencia. El conjunto de cuarteles, depósitos, almacenes, residencias, capilla, etc. tiende a ocupar el lugar del antiguo patio de armas y la «torre del homenaje». Se acentúa así el aspecto macizo y carente de amplios espacios del conjunto, enfatizando la imagen de fuerza, poderío e inexpugnabilidad.

Los primitivos templos y conventos cubanos fueron sustituidos en el siglo xviii por las obras que hoy nos señalan la segunda etapa de la arquitectura isleña, vinculada a su propia evolución económica y prolongada en el xix con la tutela hispánica, que buscó en sus realizaciones prestigiar su obra ante los ojos de los países recientemente independizados.

#### LOS PROGRAMAS ARQUITECTÓNICOS

Esta primera etapa de la arquitectura americana está pues marcada por la transferencia lineal de propuestas arquitectónicas de España a América.

Las variaciones son atribuibles a la procedencia regional de los conquistadores y sus referencias culturales, a la realidad intrínseca de las áreas del Nuevo Mundo y al papel que se les fue asignando en el proceso de ocupación del espacio e instrumentación económica y política del continente.

El drenaje para España no fue pequeño y la población de la metrópoli, que en tiempo de los Reyes Católicos era de diez millones de habitantes, descendió con la expulsión de moriscos y judíos y sobre todo por las migraciones a América a siete millones y medio en 1610. Solamente el área de Andalucía que servía de concentración antes de la partida a América crece notoriamente mientras se despueblan Castilla, Extremadura y Aragón.

Mientras Sevilla llega a los 18.000 habitantes en 1646, Potosí, convertida en un eufórico campamento de mineros andaluces y vascongados que usufructúan la mita indígena, alcanzaba los 160.000 habitantes.

El mundo nuevo era amplio y ancho, prometía la riqueza y la redención y perpetuó el espíritu de la cruzada religiosa unido al espíritu de la aventura y la codicia.

No condicionados fuertemente por el medio, los españoles trataron de aplicar sus experiencias y programas arquitectónicos directamente. Las limitaciones de materiales y mano de obra especializada los llevarían a utilizar también las propias experiencias nativas.

En Cuba las viviendas de bahareque, con guano y hojas de palma definen la imagen de los primeros caseríos de bohíos —la arquitectura espontánea da respuesta a la necesidad coyuntural de protección y abrigo sin otras intencionalidades.

La consolidación del caserío, su defensa y abasto culminarán otras instancias, donde los criterios básicos de las ordenanzas de población definirán la trama urbana de asentamiento. Criterios que en última instancia nacían tanto de la experiencia americana cuanto de la aplicación de las antiguas teorías vitruvianas, es decir, menos de España que de la propia América.

La vivienda era refugio y en el sistema pragmático del ensayo-error, constituía el basamento esencial de la ciudad. Panamá, fundada en 1519, tenía dos décadas más tarde unas 112 casas y 400 habitantes. A pesar de las recomendaciones sobre emplazamientos que se dieran a Pedrarias, Cieza de León recuerda cómo estaba «edificada de levante a poniente de tal manera que saliendo el sol no hay quien pueda andar por ninguna calle de ella porque no hace sombra en ninguna» [9].

De las 500 casas que había en Panamá a principios del siglo xvii sólo ocho eran de piedra y el resto de madera, demostrando la persistencia de la adaptación del conquistador a las posibilidades del medio. Los lotes de las mismas eran estrechos e invirtiendo la experiencia histórica, al trasladarse la ciudad en el siglo xvii, los frentes de los lotes se ensancharon notablemente según lo estudiara el doctor Castellero.

La tradición de la casa romana pasó de Andalucía a las Antillas, pero se adapta a las propias variaciones que sufría en el sur español. En primer lugar la compacidad; en Santo Domingo, donde las posibilidades de disponer tierra eran mucho mayores que en España, sin embargo vemos la adopción de la solución de vivienda en dos plantas con los problemas tecnológicos que ello implicaba.

El desarrollo del partido se hacía en terrenos estrechos —pues todavía no se había formulado el criterio de división de manzanas en cuatro solares— y además irregulares, lo que llevaba a respuestas arquitectó-

nicas variadas tipológicamente. Este criterio refleja la transferencia lineal de la experiencia andaluza más que una reelaboración en formación de las nuevas alternativas, aunque es posible que las limitaciones del recinto amurallado forzaran cierta densidad.

Palm apunta sin embargo, con nitidez a la confluencia de la tipología romano-andaluza-mediterránea con ciertas variaciones antillanas, como la prolongación de la traza y su quiebra, formando un primer patio denso («El martillo») con varios cuartos apiñados y oscuros, y un segundo patio más flexible y abierto que permite,



9. Panamá la Vieja, Panamá, torre de la catedral. Siglo xvii

mediante la ventilación cruzada, recuperar los valores de la brisa antillana.

La estrechez de las calles en La Habana estaba vinculada también a la propia experiencia sevillana y la influencia morisca se perpetuaba desde el siglo xviii en los amplios zaguanes, y los patios a veces aporticados que constituían el núcleo vital de la residencia.

Las imágenes reales que la retina del conquistador traía, buscaban ser reeditadas en América y en este sentido el proceso de síntesis de las arquitecturas populares regionales tenía una primera etapa en las Canarias donde se fusionaban los balcones sevillanos de madera con las portadas y cantoneras de Galicia o las ventanas esquineras de Extremadura.

Es aquí, en la arquitectura popular española, donde podemos rastrear las mejores raíces de la transculturación, pues son justamente las más abiertas a recibir el aporte americano, a continuar en la perfección de los modelos icónicos, funcionales o tecnológicos y en fin a mantener al mismo tiempo, la continuidad que le da unidad y homogeneidad a los paisajes urbanos americanos, durante el periodo de la dominación española.

La limitación que esta arquitectura popular, habría de tener —a diferencia de la española— es su inserción en la regularidad de una trama urbana a modo de damero. Allí la calle es un hecho a priori, y no la consecuencia de la integración de las viviendas. La mentalidad renacentista definió la forma urbana con antelación, y la arquitectura debía atenerse a ella.

Desaparecen pues todas las riquezas espaciales propias del aprovechamiento de emplazamientos de topografía accidentada (se buscan lugares donde el damero pueda desarrollarse simplemente) y se anula sobre todo el factor sorpresa, aquel que según Baroja, diferenciaba a las ciudades hechas por los hombres o por los arquitectos.

Las arquitecturas populares de España pueden rastrearse hoy, con sus reelaboraciones en las arquitecturas rurales americanas o en los poblados, cuyo desarrollo económico, detenido por diversas razones le da la posibilidad de encontrar paisajes urbanos mimetizados con el medio natural y obras que nacen de los materiales de recolección y de la sabiduría, para dar respuesta a sus modos de vida.

En las residencias urbanas antillanas, como en el caso del ya mencionado palacio de Diego Colón, no faltarán las vinculaciones con las propuestas de una arquitectura de mayor nivel económico, urbano o rural de España.

En Cuba o Puerto Rico, la disponibilidad de madera de alta calidad facilitará la realización de artesonados y entramados mudéjares.

La piedra porosa de la zona habanera, permitirá desarrollar portadas de cantería de sumo interés que van señalando durante los siglos xvii y xviii las expectativas urbanas de la ciudad-puerto.

Las escaleras suelen tener en Santo Domingo el carácter de las estrechas escalinatas árabes (entre dos paredes), y aquí sí eran raras las escalinatas monumentales reservadas solamente a edificios públicos.

Las tipologías de los Ayuntamientos o cabildos, con mayor certeza aún debieron estar vinculadas a las imágenes formales y a los planteamientos funcionales idénticos de sus pares españoles.

El esquema de incluir las escribanías, juzgados y cárcel junto con la sala del Ayuntamiento, capilla, sala para archivo, depósito y balcón concejil, parece haber sido más tardío en algunos ejemplos españoles que en América, probablemente porque ya el volumen de complejidad urbana

había generado las cárceles y otras funciones separadas.

Probablemente el paralelo de esta transferencia deba establecerse con los Ayuntamientos de las áreas semirurales cuya escala de complejidad de funciones estaría más próxima a los de los nuevos poblados americanos.

Si la estructura jurídica y funcional de los cabildos americanos era «un fiel trasplante del viejo municipio castellano de la Edad Media» como señala Ots y Capdequí, vuelve a reiterarse la imagen conceptual de la proyección rejuvenecida de las antiguas instituciones medievales, que ya decadentes en la metrópoli, se incorporan con vigor en el nuevo continente.

La centralidad y uniformidad del cabildo español también será la expresión del americano, que sin embargo, notoriamente, encuentra en su concreción física arquitectónica mayor unidad que con las propuestas españolas que le dan origen.

Ya hemos señalado el parentesco del Hospital de San Nicolás de Bari o de la catedral de La Española con los modelos metropolitanos y lo mismo habrá de suceder con los templos y claustros conventuales que derivarán de los antiguos cenobios benedictinos medievales.

La estructura del templo ocupando un lateral del claustro al que se vincula por la «puerta falsa» lateral y la galería que forma una de las crujeas del conjunto, señala la persistencia tipológica que ratifica la proyección medieval de Europa a América enriquecida por la experiencia cultural hispánica.

Esta visión del primer impacto cultural del español en América, ratifica el carácter de acumulación y reelaboración que esta nueva realidad exigió al conquistador.

14104/1520

CAPÍTULO 2

MÉXICO. EL ENCUENTRO DE DOS CULTURAS

El español encontró un panorama absolutamente diferente cuando sus expediciones entraron en contacto con las culturas que se habían desarrollado en territorio mexicano.

A la sorpresa de las condiciones naturales del medio geográfico habría de sumarse ahora el impacto que el desarrollo de estas civilizaciones produjo en el espíritu del conquistador. Ya no se trataba de tribus dispersas que vivían de una economía de subsistencia, con organizaciones primarias y carentes de cohesión política, militar y espiritual. El mundo mexicano era la antítesis de la precariedad formativa que los españoles arrasaron en La Española.

Cuando el 14 de julio de 1520 Hernán Cortés destruye la resistencia azteca en el valle de Otumba, abría las puertas a la conquista de Tonochilitlán y empezaba a poner la huella del vencedor sobre la increíble traza urbana de la ciudad vencida. Este simple y a la vez complejo hecho variará la transculturación directa del periodo antillano condicionando la propuesta española a la preexistente obra indígena.

Frente a ella el español actuará rechazando o aceptando pero siempre lo americano significará un condicionamiento previo.

El sentido misional de la conquista de América parecerá nítido en las tareas de las órdenes religiosas en las tierras de Nueva España. Franciscanos, dominicos y agustinos abrieron fronteras y avanzaron en el territorio consolidando poblados, organizando asentamientos y difundiendo el mensaje evangélico en los más remotos confines.

La ocupación del espacio físico y la «propaganda de la Fe» constituían los dos ejes

que movilizaban la fuerza vital de la conquista. Territorio, producción, mano de obra, riqueza aparecían a veces desdibujadas por las hazañas de las misiones, martirios, testimonios de caridad, organización del indígena y capacitación, o los proyectos utópicos.

Era la España de la Reconquista y las Cruzadas superpuesta a la España mercantilista sujeta a los intereses de la banca europea más allá de su aparente poderío imperial.

El empuje humanista del renacimiento conviviría con las medievales expresiones del gótico que manifiesta los propios tiempos de la aculturación americana y la persistencia de las formas feudales (jurídica y sociales) que se habían trasladado a América.

La proyección de la arquitectura gótica hasta el último tercio del siglo XVI marca una de las características notables de esta primera etapa mexicana que posibilita la perdurabilidad de un lenguaje expresivo que hacía casi medio siglo aparecía como «agotado» en la metrópoli. En efecto, la catedral de Segovia (1525) señalaba el último intento gótico en la península, mientras Diego de Sagredo con su tratado de *Medidas del Romano* (1526) daba inicio a la difusión del pensamiento renacentista vitruviano.

La acumulación de las formas expresivas góticas y renacentistas marca nuevamente, no tanto la transición, sino la utilización libre del repertorio español disponible.

Las etapas que señala Diego Angulo Íñiguez en coincidencia con los mandatos de los virreyes: 1535-1550 —Antonio de Mendoza (gótico y renacimiento); 1550-

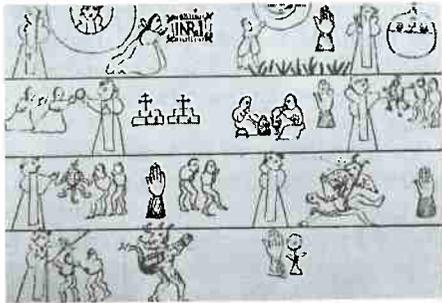
gótico  
renacimiento

1564 —Luis de Velasco (plateresco); 1565-1585 —Gastón de Peralta, Martín Enríquez, Suárez de Mendoza (renacimiento pleno); parecen ser adecuadas para inferir rasgos dominantes, sin que ello signifique ni la imposición de una política oficial por cada funcionario y mucho menos suponer soluciones de continuidad en un proceso homogéneo de transferencias de criterios y gustos.

Junto a la arquitectura aparecen, a veces previamente, otras circunstancias (dado que muchas veces se ocupaban asentamientos indígenas preexistentes) donde las ideas urbanas del español, por ejemplo, eran contradictorias con las del indígena.

La «ciudad» y los centros ceremoniales prehistóricos valoraban los espacios abiertos y como bien señala Chanfón Olmos daban más importancia al conjunto que al detalle. Por el contrario en el pensamiento urbanístico español del xvi confluían las demostraciones empíricas del urbanismo medieval y las teorías de las «ciudades ideales» renacentistas.

La experiencia de la ciudad fortificada con sus espacios abiertos funcionales y residuales, emergentes de un crecimiento orgánico, expresaba la vida urbana española,



10. México, cartilla para enseñanza del catecismo. Siglo xvi

pero junto a ella las teorías de la ciudad vi-trubiana, las utopías, los principios de diseños «ideales» o militares de los tratadistas se adecuarían a las exigencias impresionables de planificación y sistematización que la ocupación continental requeriría.

Urbanismo y arquitectura se constituían, pues, desde sus inicios como procesos de síntesis de experiencias y teorías europeas—que no ejecutadas en España se verificaban en América— y por la superposición de ideas españolas y realidades americanas.

#### LOS NUEVOS PROGRAMAS ARQUITECTÓNICOS

En ese proceso de reelaboración cultural, los programas arquitectónicos que había depositado el español en el Caribe habrían de ser sometidos en Nueva España a variaciones cuantitativas y cualitativas.

Las primeras, generadas por la necesidad de atender a una población que superaba holgadamente las experiencias urbanas y rurales del conquistador, las segundas de modificación de premisas para asegurar el dominio político y la evangelización religiosa, incorporando los valores simbólicos y artísticos con sentido didáctico [10].

Antiguas propuestas de arquitectura fueron retomadas en aras de resolver creativamente problemas inesperados ya sea de superficie cubierta, ya de valoración del espacio externo por el indígena.

La flexibilidad del español le llevará inclusive a aceptar las antiguas experiencias tecnológicas nativas, luego de verificar su importancia para resolver por ejemplo los problemas de cimentación de la catedral sobre la laguna de México (1563).

Pero donde aparece con nitidez la impronta americana en la arquitectura del siglo xvi, es en los programas de las construcciones religiosas novohispanas que marcan la adaptación de las tipologías tradicionales a los condicionantes del nuevo mundo.

#### Los conventos mexicanos del XVI

Sin duda es posible encontrar un paralelo entre los antiguos conventos medievales que jugaron un papel preponderante en la ocupación de las áreas rurales y los conventos mexicanos del siglo xvi constituidos en las avanzadas de la evangelización indígena a la vez que delimitaban las áreas de frontera.

Las funciones externas (catequesis, liturgia, enseñanza, asistencia) y las internas (producción agrícola y artesanal, formación espiritual) eran similares, pero los problemas de escala y concepción cultural variaron las propias propuestas arquitectónicas, aunque los elementos aislados (iglesia, claustro, huerto, celdas, equipamiento, etcétera) eran semejantes.

Las modificaciones de programas pueden verificarse en varios aspectos: la fortificación, el uso del atrio, las capillas abiertas y el sistema de posas.

#### Los conventos «fortificados»

Por supuesto que existen en España monasterios medievales fortificados y rodeados de murallas almenadas, como el de Veruela, pero en su escala y cantidad son irrelevantes frente a las concreciones mexicanas del xvi.

Los atrios amurallados y almenados [11] servían de eventual «ciudadela» y protección a los neófitos y sus pertenencias, los templos elevados con almenas y garitones que junto con ventanas elevadas, troneras y saeteras los convierten en espacios defendibles, frente para el armamento indígena a pesar de las dimensiones de las almenas. En Tepeaca se encuentran tres caminos de ronda superpuestos a la altura de las ventanas, en el arranque de las bóvedas y sobre las mismas demostrando el cuidadoso perfeccionamiento defensivo que ya se vislumbraba en las garitas de centinelas de Actopan. En Yu-



11. México, convento de Atlalahucan, claustro almenado. Siglo xvi

riria la portada recoge la imagen de guerreros chichimecas disparando sus arcos.

Las moles de estos templos macizos de piedra, con rudos contrafuertes, señalaban en el paisaje mexicano hitos que daban las referencias precisas para la nueva fisonomía de estos asentamientos avanzados de la conquista, aunque recientes argumentos de Chanfón Olmos relativicen su uso defensivo.

#### Los atrios y su equipamiento

Las necesidades de culto y catequesis se multiplicaron cuando se trató de adoctrinar a millares de indígenas.

Los espacios cubiertos eran insuficientes y la propia experiencia indígena de sus conjuntos sacrales al aire libre hacía conveniente en el proceso potencial de un sincretismo religioso recurrir a modalidades litúrgicas externas.

El atrio no era meramente la proyección espacial de un templo estrecho y macizo, sino la revitalización del valor social del ámbito natural, bien que acotado por el cerco perimetral e íntimamente vinculado a la idea de «casa del Dios».



12. México, convento de Acolman, vista del atrio desde la capilla abierta. Siglo XVI



13. México, convento de Calpan, capilla posa. Siglo XVI

El proceso de yuxtaposición que se manifestara en México con la ubicación de la catedral sobre la zona templaria azteca se reiteraría en las huacas y santuarios del interior pasando así a ocupar los templos lugares dominantes y utilizando no pocas veces las antiguas plataformas y pirámides como temenos o basamentos.

El atrio significaba la recuperación, para el indígena, de su espacio abierto y la posibilidad del desarrollo de su ritual procesional que era una de sus variables culturales esenciales [12].

Por ello el equipamiento del atrio tendió a potenciar la idea de sitio, de lugar de estar, y a jerarquizar funciones religiosas y sociales señalando la estratificación por sexos y edades a la vez que puntualizando los niveles diferenciados del aprendizaje.

Junto a los rincones del atrio —en una tipología que con variantes de tratamiento y calidad se expandiría por toda América— se alzaban las capillas posas que constituían los elementos ordenadores del espacio.

Estas capillas posas tendían a señalar los puntos de reunión perimetral para la evangelización de hombres y mujeres, niñas y niños. Junto a esta función cotidiana las posas servían para significar el recorrido procesional dentro del atrio y constituían el sitio preciso del «apostamiento» o «posada» de las imágenes trasladadas en andas por la muchedumbre de catecúmenos [13].

Las «estaciones» representadas arquitectónicamente por las posas proyectaban no solo un jalón simbólico sino también una presencia funcional en el ordenamiento del espacio externo en su uso ceremonial.

Las pequeñas capillas-posas, ubicadas generalmente en los rincones, formaban parte de la muralla que cercaba al atrio, pero en ejemplos sudamericanos se proyectaron inclusive en el exterior del mismo ocupando extremos de plazas de pueblo (que pasan a funcionar como atrios) ó inclusive a confundirse con oratorios localizados a las

salidas de los caminos en consonancia con los puntos cardinales.

En definitiva ello es posible por la valoración de los espacios míticos, las necesidades de referencias posibles para ordenar el cosmos y sentir la presencia dinámica del hombre sobre la naturaleza. En todo ello, las creencias paganas del indígena y las ideas del cristianismo confluyen en un proceso de simbiosis cultural y de sincretismo religioso que se va decantando de los antiguos usos mediante las «extirpaciones de idolatrías» pero se va insertando en la reconversión de contenidos simbólicos de esta arquitectura que va caracterizando a América.

El atrio contendrá también a veces «cruces» de piedra que recogiendo antiguas tradiciones europeas de sacralización de espacios públicos adquieren significados renovados.

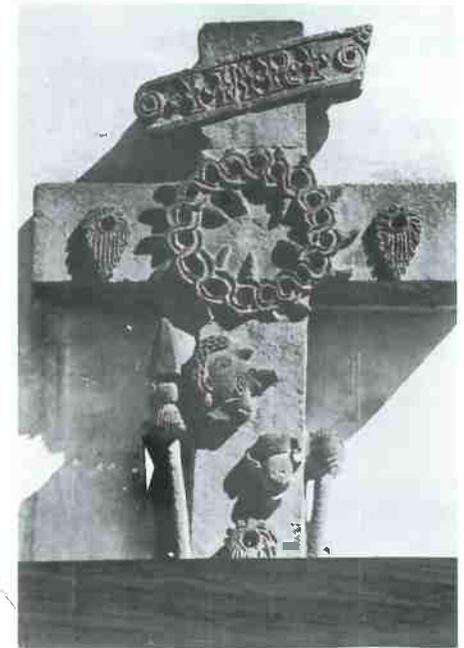
Estas cruces de piedra pueden también localizarse en claustros internos y en plazas mostrando un gradiente de funciones de diversa escala y variados destinatarios.

Es frecuente encontrar en estas cruces, ubicadas sobre escalinatas, elementos que señalan la participación del indígena, entre ellos las incrustaciones de obsidiana y la decoración geometrística. En el caso de Acolman el recurso escenográfico de colocar en la cruz sólo la cabeza de Cristo, sin el cuerpo, le confiere un hondo dramatismo ajeno a la sensibilidad artística figurativa del arte europeo [14].

El atrio es pues en su conjunto un elemento esencial de esta arquitectura religiosa del XVI mexicano y no meramente una estructura arquitectónica subsidiaria del templo, tal cual era habitual en el viejo continente [15].

#### Las capillas abiertas

Tanto Palm como Antonio Bonet Correa han señalado los antecedentes europeos de



14. México, cruz catequística de Tepeapulco; el simbolismo interpretado por los indígenas. Siglo XVI

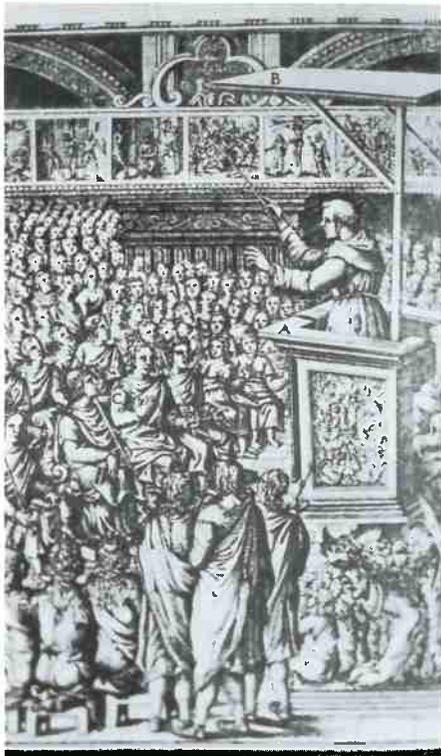


15. México, convento de Izamal. Siglo XVI

las capillas abiertas americanas y el sentido de extroversión del culto.

La mayoría de los ejemplos aparece vinculada a las posibilidades de realizar los oficios desde templos ubicados junto a ferias, mercados o lugares comerciales que suelen ser muy concurridos los domingos y fiestas.

Este tipo de capillas abiertas también existen en América (iglesia de La Merced en Cusco) pero las capillas abiertas utilizadas en el México del XVI nacen de requerimientos funcionales más amplios y con



16. Antiguo grabado del siglo XVI, señalando la predicación en púlpitos portátiles

una riqueza tipológica que supera vastamente los ejemplos europeos conocidos.

Aún en los siglos XVIII y XIX, a partir de la idea de extroversión del culto, pero con variantes en las propuestas (que tienden a simplificarse) encontraremos capillas abiertas en diversas regiones del continente americano sin llegar a la variedad tipológica de las mexicanas.

La presencia de la capilla abierta, un lugar desde donde podía decirse misa hacia la multitud reunida en el exterior, potencia con la liturgia principal las ya señaladas funciones del atrio, consolidando el antiguo sistema de los púlpitos portátiles [16].

Las causales pueden rastrearse ya sea en las respuestas espontáneas y precarias en tiempos en que se construían los templos, la necesidad de albergar a multitudes que no cabían en las iglesias, el recurso de la tradición prehispánica de los cultos al aire libre y la presunta claustrofobia (temor al espacio cerrado) de los indígenas desacostumbrados a las vastas superficies cubiertas. En algunas zonas como en Yucatán los propios presbiterios de los templos actuaron como «capilla abierta» provisional hasta la culminación de las obras.

Todas ellas confluyen complementariamente y permiten ratificar una tipología funcional americana pues sin duda la estructura templaria indígena expresaba lo esencial de una capilla abierta.

La utilización del espacio interno en forma jerárquica para españoles, indígenas principales, hombres y mujeres diferencialmente, puede arrancar de las prácticas de uso de los espacios externos y su progresiva inserción en los templos, a la vez que de remotas variables de las tradiciones judeocristianas.

La riqueza de este proceso de síntesis cultural que obliga a generar nuevas respuestas arquitectónicas, señala la distancia y la transferencia lineal del periodo antillano.

*Construcción de un templo de muros expresivos*  
*Los nuevos programas arquitectónicos*

En la capilla abierta y el «teocalli» indígena el sacerdote que oficia el culto es el único que está a cubierto, mientras los fieles están en el exterior. Es probable que ello pudiera originarse, como las capillas posas, en «ramadas» provisionarias que permitirían este contacto más directo y precariamente jerarquizado, pero no es menos cierto que en tal caso el éxito de la relación funcional motivó notables respuestas arquitectónicas.

La capilla abierta consolidada más allá del espontaneísmo inicial o la traslación directa del teocalli, genera en México tipologías de sumo interés que han sido analizadas en detalle por Toussaint, Mc Gregor, Mc Andrews, Kubler, etc.

Las clasificaciones tipológicas de Toussaint afectan quizás más a los aspectos formales que a los funcionales, pero definen la variedad de alternativas que pudieron lograrse a partir de un elemento arquitectónico que además no podía ser autónomo del conjunto en el cual se insertaba.

Las opciones más frecuentes son las de la capilla abierta conformada como un espacio al que se accede por un gran arco, ubicada al fondo del atrio, junto al templo, en forma similar a los accesos de las porterías de convento. Se ubicaba allí un altar con gradas y el conjunto se mantenía al mismo nivel del atrio (Huejotzingo, Actopan, Yantepec) [17]. El espacio estaba cerrado en tres partes y abierto en el frente que daba hacia el atrio semejando el presbiterio del templo.

Es esta en definitiva una traslación de la idea tradicional de la capilla mayor que se prolonga hacia el atrio cual un templo inconcluso.

Ejemplos notables de esta temática pueden ser las de Actopan con su bóveda que contiene en pintura mural un diseño de Serlio, o la de Tlahuelipan cuya capilla abierta ocupa un volumen sobreelevado junto al templo, donde la capilla parece excavada en la masa construida y el arco polilobulado



17. México, convento de Huejotzingo, capilla abierta y posa. Siglo XVI

contrasta con la simpleza compositiva del templo y su portada.

En definitiva, el uso de un dibujo para cielorraso plano de madera concebido por Serlio en Italia, hasta su aplicación en una bóveda de gran curvatura y como pintura mural, puede señalarnos la dependencia cultural pero a la vez la libertad operativa que existió en la utilización de los recursos expresivos.

Esta aproximación temática literal, pero a la vez interpretada en otro contexto, puede relacionarse con sistemas de composición de espacios abiertos, como algunos atrios dobles (Huexotla o Tepeapulco, por ejemplo) donde el sistema de terrazas y escalinatas jerarquizadas recuerda nitidamente a las formas de organización de espacios prehispánicos ceremoniales.

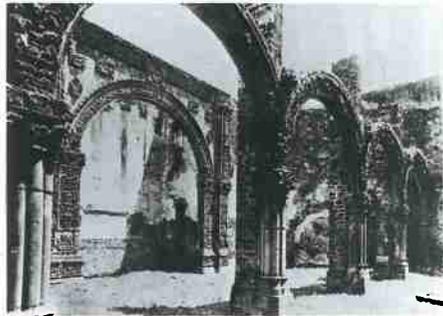
En la inserción de la capilla abierta en el conjunto tiene también relación la disposición de éste respecto del atrio que a veces es tangencial y desplazado (Alfajayucan, Tlaxcala) en otros tangencial y central (Atlatlahuacan) e inclusive hay casos donde está ubicado en el centro del espacio abierto, ya sea compartimentándolo nitidamente y

generando un «atrio» del templo y un atrio de reunión (Tlaquiltenango) o fragmentando un espacio integral (Yecapixtla). En otros ejemplos el atrio parece adquirir autonomía avanzando las capillas posas y «cerrando» virtualmente el espacio previo al conjunto templario (Calpan) mientras que en oportunidades el conjunto edificio se desgrana en construcciones que abandonando el núcleo compacto se derraman en el espacio abierto (Tochimilco).

Como puede apreciarse estas variables y otras muchas señalan la capacidad creativa, la sensibilidad de adaptación al medio topográfico, la intencionalidad del arquitecto y la evolución de los partidos arquitectónicos a partir del programa común.

No debe extrañarnos, pues, que a partir de aquella incipiente capilla de la «ramada», o de la concreta realidad del «presbiterio» exteriorizado surjan propuestas más complejas, como las de organización de naves perpendiculares al eje del templo con presbiterio central.

Esta tipología permitía incorporar a cubierto no solo al oficiante sino a una parte jerarquizada del cacicazgo indígena y acostumbraba paulatinamente a la conciencia



18. México, convento de Tlalmanalco, capilla abierta de varios tramos. Siglo XVI

del espacio cubierto de mayor envergadura. Este tipo de diseño puede localizarse en Teposcolula, Tepeapulco, Cuernavaca, Otumba o Tlalmanalco [18]. En algunas de ellas pueden encontrarse bóvedas de crucerías góticas junto a ornamentaciones renacentistas.

Cuernavaca presenta la alternativa de naves paralelas al templo cuyo desarrollo en gran escala podemos encontrar a veces como anexo y otras como estructura independiente. En el caso de Zempoala el diseño de la planta se estrecha hasta formar una capilla reducida conectada por un paso al templo. La reconstrucción de Mc Andrew de Jilotepec preanuncia el sistema de capilla cubierta-abierta (con techo de gran tamaño) y apertura al frente con siete naves profundas que alcanzará su culminación en la capilla Real de Cholula con 9 naves cubiertas con 63 cúpulas autónomas.

Estos espacios de reiterada dimensión, soportes y cubierta, generan la noción de indelimitación ambiental que nos aproxima a la experiencia del espacio árabe con diversas lecturas de una gran riqueza de sensaciones. En la capilla de San José de los Indios en el convento de San Francisco de México (siete naves abiertas en el extremo) se realizó en 1570 el túmulo imperial de Carlos V señalando así un nuevo uso a esta tipología.

La concepción de estos espacios de tipo «salón» no se compaginaba muy claramente con la función direccional del templo cristiano y la jerarquización del altar mayor, y es probable que se haya llegado a ellos más bien por la necesidad de albergar cantidades ingentes de neófitos indígenas y a la vez protegerlos de rigores climáticos. Hoy la capilla Real de Cholula, cerrada totalmente, sigue sorprendiendo por las calidades de un espacio desconcertante para un templo cristiano y señala la autonomía creativa de esta búsqueda americana [19].

Menos frecuente es la alternativa del

templo cristiano basilical abierto en su cabecera y donde la utilización del área cubierta se haría jerárquicamente en un gradiente de españoles a indios de diverso nivel desde el altar mayor al atrio abierto. Cuilapan (Oaxaca) parece ejemplificar esta tipología.

Las capillas abiertas en el resto del territorio americano son menos espectaculares y en general adoptan la forma de un balcón abierto sobre la plaza o atrio al que se accede desde el coro o por escalinata independiente. Pero al igual que las posas podemos hoy señalar con absoluta certeza que fue esta una respuesta homogénea en todo el territorio a los requerimientos funcionales de la catequización del indígena americano.

Cabe señalar como otro elemento vital incorporado al atrio el de la fuente o pilón de agua que constituía el abastecimiento básico para la comunidad religiosa y los indígenas, e inclusive la pileta de bautizo para catecúmenos [20].

Muchas de estas fuentes se integraron a la vida urbana aprovechando antiguos manantiales con acequias y tajamares que transformaron la fisonomía de los poblados. Los ejemplos de Cuitzeo, Tecali, Ocuilco y las de la región de Chiapas son exponentes relevantes de esta arquitectura de piedra o ladrillo.

#### LOS PROGRAMAS TRADICIONALES

##### *El templo y el convento*

El partido arquitectónico definido por los benedictinos en la baja Edad Media, incluía los elementos esenciales de la organización en torno a los patios enclaustrados, un sistema de vida y economía autosuficiente y una tarea recoleta o itinerante mendicante que servía para la propagación de la fe. El paulatino afianzamiento del convento como centro de irradiación cul-



19. México, capilla Real de Cholula. Siglo XVI

tural (biblioteca, talleres artesanales, botica-enfermería) fue generando las pautas de su complejidad de funciones.

En México como en el resto de América la alternativa de estos centros se enfatiza en el sentido misional y de evangelización vinculado a la acción pobladora y organiza-



20. México, ciudad: hospital de Tzintzuntzan (Morelia), obispo Vasco de Quiroga. Capilla abierta y pileta para el bautizo de catecúmenos. Siglo XVII

dora del territorio que tienen a su cargo las órdenes religiosas y fundamentalmente entre ellas, las de San Francisco, San Agustín y Santo Domingo.

Entre 1570 y 1620 estas órdenes erigieron cerca de 250 conventos en territorio mexicano rivalizando en la envergadura y calidad de sus edificios a pesar de las reglas propias sobre la pobreza de recursos y las disposiciones reales al respecto.

Es cierto que las dimensiones habituales eran insuficientes y que los partidos arquitectónicos reflejan los cambios de programa, pero no menos cierto es que el grado de refinamiento ornamental, la prestancia volumétrica y la minuciosidad tecnológica señalan notables facetas de estas obras. En las portadas de los templos y porterías vuelven a presentarse los motivos decorativos del gótico isabelino, del plateresco y de otras vertientes renacentistas, sin olvidar, ya desde fines del xvi la intensa circulación de los tratadistas como Vitruvio, Alberti, Serlio y Vignola, además de Sagredo.

Si los espacios externos (atrio, fuentes, capillas posas, capillas abiertas) constituían la expresión de la inserción del mundo indígena en la reformulación de un programa



21. México, templo de Cholula. Siglo xvi

arquitectónico cristiano, la permanencia del templo y el claustro señalaba también la vigencia del mundo europeo transculturado [21].

Las iglesias reiteran la tipología del templo gótico de una nave profunda, bóvedas de crucería y cabecera poligonal con contrafuertes. Los claustros del convento también mostraban en general dimensiones reducidas que tendían a hacer compactas las construcciones. Los templos se integraban en el conjunto edilicio, organizado por los claustros, trabándose con las incorporaciones de espacios (sacristías, contrasacristías, accesos a púlpitos y coro, depósitos, etcétera.) que perteneciendo a su uso definían estructuras arquitectónicas del convento.

En general la pared lateral de la Iglesia ocupaba un lado del claustro principal (Acolman, Xochimilco, Huejotzingo, Yuriria, etc.) [22] aunque no faltarán casos en que entre dicha pared lateral y el claustro se ubiquen los recintos anexos al templo ya mencionados o inclusive capillas adicionales (Actopan, Ixmiquilpan, Atotonilco el Grande).

Los espacios internos del convento, celdas, oficinas, talleres, refectorio, salón *de profundis*, cocinas, alacenas, portería, biblioteca, sanitarios, se distribuían alrededor del claustro, que tenía una o dos plantas.

Si bien la mayoría de los conjuntos edilicios conventuales tiende a la compacidad pudiendo casi inscribirse en un rectángulo cuya dimensión mayor está dada por la longitud del templo (Yuriria, Tepeyanco, Ixmiquilpan, Actopan, Acatlan, Huejotzingo). No faltan conjuntos donde una cierta disposición por razones topográficas, funcionales o de diseño se aparta de esta característica tipológica.

Zempoala, por ejemplo presenta un partido casi centrífugo donde el claustro pierde importancia como elemento organizador que es tomada por una prolongada crujía

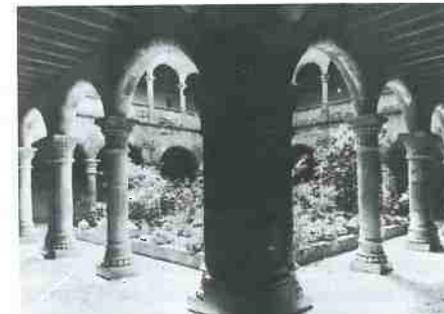
lateral y la capilla abierta conectada al templo con independencia del convento. Una situación parecida de volúmenes autónomos o con articulaciones abiertas se encuentra en Tiripeitio (donde prácticamente desaparece la noción tradicional del claustro) o en Xochimilco donde los volúmenes si bien están trabados no tienden a una compacidad tan nítida.

Entre los conventos franciscanos de la provincia «del Santo Evangelio» se destacan los de Atlixco (1540-70), Calpan (1540-50), Churubusco (1530-40), hoy sede del centro de restauraciones más importante de América, Cuernavaca (1540-60), Ecatepec (1570-80), Huaquechula (1530-60), Huejotzingo (1529-1600), Pachuca (1590-1610), Tlaxcala (1530-50), Tula (1540-1570), Xochimilco (1570), Zempoala (1580). En la «de Michoacán» el de Acambaro (1530-40), Pátzcuaro (1550-80), Querétaro (1550), San Miguel de Allende (1650) y en la «de Jalisco», Durango (1600), Zapotlan (1530-40), Guadalajara y Jalisco.

Los agustinos que realizaron las obras de mayor envergadura erigieron los conjuntos de Acolman (1570-70), Actopan (1570-70), Atlixco (1610), Atotonilco (1540-1600), Cuitzeo (1560-1620), Epazoyucan (1530-70) y Yuriria (1550-70) [23].

Los dominicos, de acción más reducida, construyeron los conjuntos conventuales de Cuilapan, Oaxaca, Teposcolula, Tepoztlan y Coyoacan.

Los templos dominicos son los que empiezan a producir modificaciones en la tipología desarrollada por los franciscanos fundamentalmente con la apertura de capillas laterales en la nave principal y el desarrollo del crucero. En el caso en que los conventos se insertan en estructuras urbanas consolidadas (Oaxaca, Querétaro, Puebla, Guadalajara, etc.) desaparecen los condicionantes defensivos y se modifican los espacios externos para insertarse en los usos urbanos. Los atrios se reducen, pues la



22. México, claustro del convento de Acolman. Siglo xvi

evangelización se distribuye en varios puntos eclesiales y predominan servicios de otro tipo que los habituales de las áreas rurales.

Los conventos agustinos marcan la culminación del proceso de refinamiento ornamental, ampliando no sólo la temática, sino la propia localización de la misma.



23. México, claustro del convento de Cuitzeo. Siglo xvi

Si los ejemplos franciscanos presentaban la franqueza de diseños nítidos cuyo repertorio gótico tardío (aunque no faltaran iniciales cubiertas mudéjares, como en Tlaxcala) y portadas platerescas, con los agustinos irrumpe la búsqueda del prestigio en la riqueza expresiva.

También es cierto que la calidad de la portada de Acolman es comparable con las mejores obras hispanas, pero a la vez la fuerza expresiva y la sensibilidad de Yuriria señala la vitalidad de las manifestaciones estéticas indígenas incorporadas a un programa tradicional europeo de frontispicio[24].

El gradiente de participación del indígena, desde sus técnicas constructivas, su forma de trabajo escultórico y la incorpo-



24. México, portada del templo de Yuriria. Siglo XVI

ración de temáticas americanas marca etapas en esta arquitectura del XVI mexicano. Pero también junto a ellos aparecen los «acostumbramientos» indígenas en la reiteración de los modelos europeos, en la copia de programas iconográficos eruditos y en definitiva la incorporación de las técnicas hispanas.

La valoración de los espacios claustrales no puede hacerse hoy sin la notable referencia a las pinturas murales que configuraban secuencias de recorrido y ordenaban arquitectónica y didácticamente el espacio. Los grabados flamencos o alemanes son reiterados textualmente, convirtiendo las paredes y escaleras claustrales en receptáculos de temáticas variadas donde el indígena plasmaba sorprendentes paisajes centro-europeos en la grisalla.

Los cuadros de vidas de santos, los temas bíblicos o mitológicos se insertaban en un marco arquitectónico perspectivado que a la vez traducía los elementos básicos del lenguaje clásico renacentista y servía de fuente de inspiración para las propias obras de arquitectura.

La idea de la tipología, aún en las portadas, de templos y conventos está presente y obras prestigiadas como Acolman habrían de servir de base para diversos ejemplos agustinos.

Sin embargo los programas pictóricos parecen haber tenido individualidad y puede constatarse la capacidad de modelación del espacio de estos artífices en el manejo de obras tan complejas como la decoración de la caja de escalera de Actopan cuya visión no es estática sino de movimiento.

#### LOS CONDICIONANTES CULTURALES Y TECNOLÓGICOS

Es evidente que la increíble realización de obras de arquitectura que caracteriza al siglo XVI mexicano no pudo efectuarse

sin una imprescindible participación masiva del indígena.

La valoración de esta participación ha originado, sin embargo, en la historiografía duras polémicas en concordancia con el énfasis americano o europeo del analista. La revaloración de esta arquitectura a partir de sus propias circunstancias parece un requisito obvio, pero durante años los esfuerzos han tendido más a incluir las obras en la comparación con un contexto metropolitano que a realizar el esfuerzo de entenderlas en sí mismas para luego valorar los aportes. Quizás el cambio de acento en la preocupación analítica hubiera ahorrado la defensa de la decisiva presencia indígena.

Los cronistas españoles son ambivalentes en su valoración de las calidades artesanales del indio mexicano, como lo serían de las de los nativos de otros lugares de América (los guaraníes por ejemplo). Suelen ponderar su habilidad para aprender y para copiar y a la vez señalan reiterativamente la carencia de creatividad e iniciativa.

Debe tenerse en cuenta que no todos los segmentos del mundo mexicano del XVI tenían el desarrollo cultural y la experiencia constructiva del Valle de México y quizás esto relativice los juicios de valor en función de las regiones y parcialidades analizadas.

También es necesario recordar que aztecas e incas tenían un sistema vertical de organización que tendía a especializar y a radicar en sitios comunes a artesanos de la misma disciplina. Los códices mexicanos y los cronistas, como el inca Garcilaso e inclusive los «visitadores» españoles verificaron esta situación.

Como señala Chanfón «Texcoco era famoso por sus albañiles, carpinteros, pintores y talladores de madera, Coatepec y Chalco por sus ladrilleros, caleros y herreros, Coyoacan por sus canteros y carpinteros...» pero esta realidad requería modificarse

para adecuarse a una política extensiva de ocupación del espacio y ello obligará a los religiosos a impulsar los talleres artesanales en sus conventos rurales, a movilizar los siempre insuficientes maestros de obras y artífices españoles o a concentrar indígenas en las ciudades para su capacitación y especialización en escuelas como la que fundara fray Pedro de Gante.

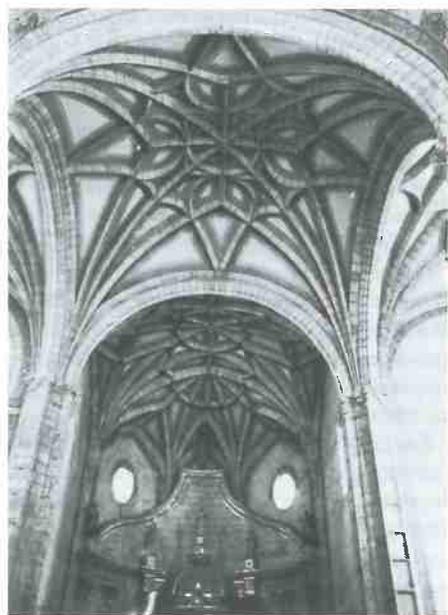
No faltarán equipos móviles como el que formara fray Juan de Alameda constructor de los conventos de Tula y de Huaquechula que especializando indígenas en los problemas hidráulicos solucionó con ellos diversas obras de la región de Puebla.

La habilidad manual del indígena se vislumbra en la capacidad de asimilación de técnicas tan dispares como las de las bóvedas de crucería góticas, la finura de las portadas platerescas o los lazos de la carpintería mudéjar. El maestro español Sebastián García formó para los alfárjes del templo de Etlá un equipo de indígenas iniciados en los secretos de la lacería morisca que culminaron la obra en ausencia del maestro [25, 26].

Otras veces el indígena recupera sus propios procedimientos tecnológicos. Por ejemplo, las capillas posas del convento de Huejotzingo están realizadas con bóvedas formadas por hiladas avanzadas como sucede en los ejemplos prehispánicos, o el caso ya mencionado de la cimentación de la Catedral de México.

Por supuesto que el alcance masivo de las transformaciones tecnológicas estuvo vinculado a la introducción de un instrumental adecuado y fundamentalmente de la rueda y las herramientas metálicas que facilitaron el trabajo de cantería. Todo el equipo que facultaba la realización de los artesonados mudéjares debió ser incorporado al mundo cultural del indígena.

A las experiencias de manejo de las piedras tradicionales mexicanas, como el tezontle, se unió —al igual que en el Perú— la



25. México, interior del templo de Yuriria. Siglo XVI



26. México, bóvedas góticas del templo de Cuernavaca. Siglo XVI

reutilización de las piedras labradas de antiguos monumentos prehispánicos.

Por el contrario la abusiva utilización de la madera en la construcción de iglesias de tres naves, con pies derechos, alfarjes, retablos, y entablados, limitó las posibilidades de utilización de este recurso desde mediados del XVII en virtud de la devastación efectuada. Las canteras y caleras tuvieron una más racional explotación, aunque la cal fue el material más costoso en virtud de su escasez. Los indígenas continuaron utilizando en este caso el barro mejorado como aglomerante, debiendo señalarse que conocían prácticamente todas las técnicas de alfarería que usaba el español a excepción de la tapia, de origen árabe.

El uso del adobe y el ladrillo les permitió obras increíbles como el acueducto que desde Zempoala al convento de Otumba trazó fray Francisco de Tembleque entre 1541 y 1557 con canales de 45 kilómetros y arquerías inmensas que testimonian la capacidad constructiva de los indígenas.

En las tareas de carpintería el mayor aporte español se concretó en las cubiertas de madera y en los artesones mudéjares que tan bien ha estudiado Toussaint. México cuenta inclusive con un notable tratadista sobre el tema cual fue fray Andrés de San Miguel que siguió los caminos trazados por el sevillano Diego López de Arenas.

La incorporación tecnológica de la bóveda —más allá de los sistemas de hiladas avanzadas— constituyó absoluta novedad para el indígena y su transferencia fue decisivamente pragmática ya que los tratadistas sobre el tema sólo alcanzaron divulgación en el siglo XVII. Aquí es donde podemos ver tanto la eficacia de transmisión de conocimientos como la capacidad de aprendizaje ya mencionada.

Junto a las experiencias tecnológicas y de adiestramiento aparecen los problemas de sensibilidad expresiva ya sea en la forma

de trabajo, en la representación icónica de los modelos europeos o en la propia temática.

En el primer caso ya se ha señalado la tendencia indígena de trabajar la piedra en bisel y chata generando, por falta de «bulto» o cuerpo realzado, un sentido planista que provendría de una visión bidimensional del indígena. El sentido planiforme de la portada del convento de Huauquechula evidencia la interpretación local de un programa europeo como una de las variantes de esta integración cultural.

Otra variante es la reelaboración icónica del modelo que ha generado la conocida interpretación de José Moreno Villa sobre la existencia de un arte tributario o «Tequitqui» que alcanzaría la validez que tiene el mudéjar (morisco sometido al español) en la península Ibérica.

El análisis de las cruces de los atrios conventuales o en los caminos, la libertad compositiva de los elementos (flores de lis en los maderos, inexistencia del Cristo, reducción del Cristo a la cabeza, presencia de donantes, etc.) señalan aspectos cuya procedencia podría quizás rastrearse en antecedentes europeos. Sin embargo la abstracción del Cristo que se produce en el crucero de Tajamarca, donde se reemplaza la cabeza por un espejo de obsidiana con corona de espinas está significando el síncretismo religioso de los símbolos supremos de ambos mundos de creencias.

Por último la incorporación de elementos de la flora y fauna local que hemos señalado en Yuriria y otros conventos, manifiestan el arraigo contextualista en un entorno que no es indiferente.

América continúa integrando, como le sucedió al propio mundo español, los aportes culturales de diversas procedencias, pero a la vez va creando su propio léxico. Al México del XVI no sólo llegó la experiencia pragmática del maestro español, arribaron también los trabajos de los flamencos y alemanes,

los conceptos eruditos de los tratadistas renacentistas, y los productos culturales del oriente de Filipinas o la China cuyos galeones incorporaron por Acapulco conceptos y formas de aquel remoto origen tal cual puede apreciarse en el retablo de Yanhuitlán. En definitiva era una arquitectura insertada en la escala imperial de Carlos V y Felipe II que unía a los valores establecidos por el español la propia cosmovisión indígena en los grados de independencia y creatividad que los programas arquitectónicos, sus disponibilidades tecnológicas, el control y su misma experiencia le permitían.

#### GÓTICO TARDÍO Y PLATERESCO

EN LA ARQUITECTURA MEXICANA DEL XVI

Una breve mención cabe hacer finalmente a los «tiempos» de la arquitectura mexicana en relación con los movimientos de ideas europeas.

La persistencia de formas arquitectónicas está vinculada a la transferencia pragmática de criterios constructivos, a la reiteración de los resultados positivos y a la renuncia de buscar nuevos programas una vez consolidados eficientemente los existentes.

Por otra parte es obvio que el indígena no define el programa y el maestro español mantiene relativo contacto con la metrópoli una vez que se incorpora al mundo americano. Sólo el tratado de arquitectura y los grabados son la fuente de realimentación que trasciende lo conocido por el propio artesano.

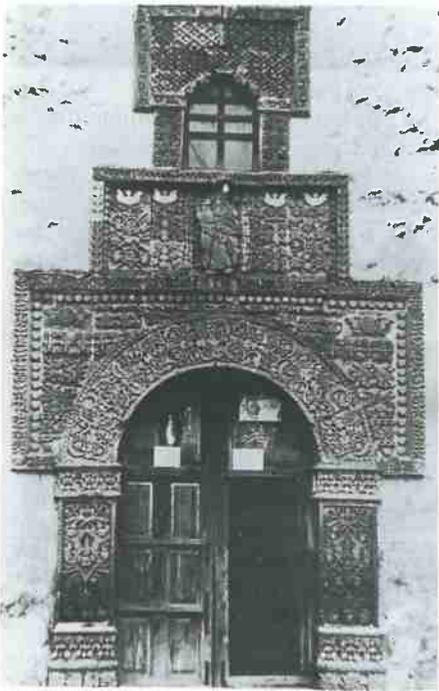
Quizás donde la concentración de los esfuerzos estéticos y simbólicos puede medirse con mayor nitidez es en las portadas conventuales, antepasadas de la Casa de Dios y nexos entre lo sacro y lo profano.

La tendencia definida como invariante por Chueca, de concentrar la ornamentación, caracteriza a la arquitectura española y se vincula perfectamente con las posibili-

dades y usos de los frailes españoles afianzando a la vez la fuerza masiva que los indígenas valoraban en la obra conventual.

La sensibilidad planista del indígena encontró un cauce más próximo en los léxicos formales del gótico tardío y el mudéjarismo, el uso del alfiz como elemento de encuadre, aún resuelto con pilares goticistas, introducía un elemento de orden y creaba un marco para la decoración concentrada que el «horror vacui» indígena expresara superlativamente en ejemplos como la portada de Angahua [27].

Esta confluencia gótico-mudéjar se reitera en Otumba, Huaquechula y finalmente en Tlamaco, donde la tendencia vertica-



27. México, portada del templo de Angahua. Siglo XVI

lista se une a la definición contrastante. Aquí la simbología agustina de la correa entrelazada marca la fuerza del hastial gótico con un arco rebajado, que en otros ejemplos será polilobulado.

Conopial será el arco de la portada municipal de Huejotzingo que incluye ya el léxico renacentista, incluso para definir el alfiz y suma los rasgos platerescos en los discos ornamentales [28].

La portada lateral a pesar de su horizontalidad presenta rasgos del gótico tardío isabelino (heráldica, perlas, pinjantes en bulbo del intradós, etc.), aunque todo se encuadra en el alfiz tachonado de rosetones.

Las portadas adscritas a las influencias renacentistas presentan también la transición del gótico al plateresco hasta culminar en un clasicismo nítido que hará fortuna en diversos conventos agustinos [29].

El gusto plateresco parece haber calado hondo en ejemplos de la arquitectura civil mexicana del XVI, como puede verse en el Palacio Municipal de Tlaxcala o en la notable portada de la casa de Ribero Trava en Mérida del Yucatán.

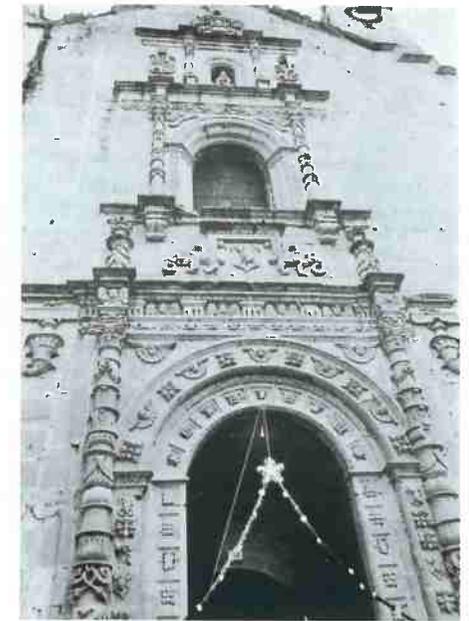
Es notable constatar aquí la fidelidad al modelo del plateresco español y el refinamiento y delicadeza que se obtiene en el plateresco novohispano como identidad de filiación cultural.

Desde obras nítidamente «españolas» ubicadas en territorio mexicano como la portada de Acolman, donde sólo unas exóticas mazorcas de maíz contrabandean una presencia americana, hasta la ya mencionada de Yuriria (con sus indios flecheros), donde se libera —con similar calidad— el genio indígena, el plateresco expresa cabalmente el fenómeno de la transculturación en las diversas facetas.

La otra vertiente, la del renacimiento pleno, donde lo plateresco queda circunscrito a la anécdota decorativa, la encontramos en San Nicolás de Actopan. En este



28. México, portada del templo de Huejotzingo. Siglo XVI



29. México, portada del templo de Cuitzeo. Siglo XVI

ejemplo, la puerta en sí aparece reducida por la magnificencia del conjunto de doble portada, donde destaca la inusual altura de las columnas que forman nichos en el estrecho intercolumnio, sobre altísimo pedestal. El doble juego de encuadres encierra un impresionante arco abocinado con casetones y sobre el conjunto la ventana del coro, que reitera el nítido carácter erudito de la obra.

La presencia de Serlio y Vignola, que Angulo detectó en Coixtahuaca va a señalar las fuentes tratadísticas como base para la integración de esta arquitectura de América a la cronología europea. En definitiva diseños de ultramar y ejecución «a la manera» de ultramar [30].

Pero los ejemplos del «americanizados» persistirán en las áreas marginales afec-

tando no solo la temática y la técnica, sino también el propio programa ornamental, como puede vislumbrarse en la heterodoxa portada de Santo Tomás precursora del «arte mestizo» en sus calidades intrínsecas. Pilas bautismales, púlpitos de piedra tallada, cruces y otros elementos del equipamiento de la arquitectura religiosa conformarán la fuerza de estas persistencias expresivas del indígena que habrán de convivir con los ejemplos renacentistas, aunque acercándose más a la prolongación de lo gótico-mudéjar.

#### LAS GRANDES CATEDRALES MEXICANAS

El planteo general de las catedrales del XVI parece derivarse de la traza rectangular con cabecera plana que definió Andrés de

Vandelvira para la catedral de Jaén hacia 1540 retornando al esquema de iglesia-salón que exhibía la catedral de Sevilla.

Sobre este esquema se realizarán las catedrales de Puebla, México, Guadalajara, Mérida y Oaxaca, aunque el innovador obispo Vasco de Quiroga formulará para Patzcuaro un diseño sorprendente.

El proyecto de Patzcuaro se inscribe en la búsqueda de modelos ideales y perfectos de las utopías renacentistas y a la vez atiende a las modalidades de evangelización del indígena en Nueva España. Se trata de un templo central con cinco naves radiales que se unen en una girola que rodea una capilla mayor pentagonal. De esta manera se buscaba con una traza en panóptico —embrionaria— obtener mayor superficie



30. México, templo de San Francisco de Morelia. El uso de los tratadistas

y capacidad a cubierto, formando además pequeñas capillas o sacristías en los intersticios entre las naves, cada una de las cuales tenía además su fachada y torres.

La obra fue comenzada hacia 1540 y luego la tendrá a su cargo Toribio de Alcaraz. Cuarenta años más tarde se había concluido una sola de las naves y al trasladarse la sede del obispado a Valladolid de Michoacán (Morelia) la obra se detuvo, privándonos de un notable diseño arquitectónico sin antecedentes españoles precisos.

En México la primera catedral era de tres naves con pilares ochavados de piedra y bases de carácter gótico, algunas de las cuales puede observarse hoy en el atrio del templo. En 1624, ya avanzadas las obras de la nueva catedral se demolió la antigua.

La actual catedral se comenzó en 1563 debiendo enfrentar los problemas derivados de la cimentación sobre el suelo pantanoso. Los técnicos aconsejaron excavar hasta encontrar la capa de agua, bombear para secar y formar una platea sobre un estaqueado de madera. Este sistema ha sobrevivido cuatro siglos, pero en los últimos años los asentamientos diferenciales han llevado a encarar un trabajo de renovación de la cimentación y recalce, que realizado bajo la dirección de los arquitectos Vicente Medel y Jaime Ortiz Lajous (SAHOP) constituye un alarde tecnológico notable.

Las obras de superficie se comenzaron en 1585 y se inauguraron casi un siglo después siguiendo la traza original de Claudio de Arciniega, quien la había proyectado con una longitud de más de 100 metros y un ancho de 50 metros que incluían tres naves y dos alas de capillas profundas. El testero plano es recto con una poligonal en la parte central donde se ubicará el notable retablo de los Reyes.

La idea de colocar una torre en cada

ángulo del templo se emparenta con el diseño de Juan de Herrera para la catedral de Valladolid, pero en México, como en Puebla, finalmente se construyeron las dos del frente, aunque el proyecto de las torres de cabecera se mantuvo hasta avanzado el siglo xvii. Fue el arquitecto Juan Gómez de Trasmonte quien varió el diseño original de templo-salón cubriendo con una nave más alta el cuerpo central y colocando una cúpula a la vez, variando el sistema de cubiertas de crucería goticistas que impusiera Arciniega por el de semicañón con lunetos y bóvedas vaídas [31].

Las obras de la catedral de México quedaron inconclusas hasta avanzado el siglo xviii, cuando en 1786 se realizó un concurso, obteniendo José Damián Ortiz de Castro la autorización para concluir el frontón y los cuerpos superiores de las torres. También se demolió la cúpula original reemplazándola el arquitecto neoclásico Manuel Tolsá quien completó el edificio hacia 1813 [32].

La catedral de Puebla de los Ángeles sigue un diseño bastante similar a la de México y fue trazada en 1575 por Francisco Becerra. Más compacta, sus torres adquirieron gran envergadura en virtud de no tropezar con los inconvenientes de cimentación que se plantearon en México [33].

Suspendidas temporalmente las obras en el año 1580 al viajar Becerra a Quito, no se reanudaron hasta 1626 y luego las retomó Gómez de Trasmontes hacia 1635. También aquí se elevó la nave central para iluminar los laterales y se colocó la cúpula, que fue obra de Pedro García Ferrer, dándole unidad a la obra, concluida en 1649 en tiempos del obispo Palafox.

En la catedral de Guadalajara, de tres naves sin capillas laterales y capilla mayor emergente, se ha señalado la influencia de la catedral de Granada de Diego de Siloé. Comenzado el templo en 1571



31. México, catedral; bóvedas de Juan Gómez de Trasmonte y cúpula de Manuel Tolsá



32. México, catedral, torres de José Damián Ortiz de Castro. Siglos xvi al xix



33. México, catedral de Puebla. Siglos XVI-XVII

se concluyó en 1618 con una cubierta de bóvedas de crucería, obra de Martín Casillas, quien impuso su criterio frente a quienes proponían que se realizase con bóvedas vaídas. Los portales, que fueron concluidos en 1599, son de lineamientos renacentistas.

La catedral de Mérida de Yucatán se comenzó simultáneamente a la de México 1563 y se concluyó a fines de siglo. Por su peculiar ubicación geográfica la obra estuvo bajo control de maestros e ingenieros vinculados a las fortificaciones de La Habana, como Pedro de Aulestia y Juan Miguel de Agüero, además de otros técnicos locales como Francisco Claros.

El templo, de tres naves de igual altura sin capillas laterales, está cubierto con notables bóvedas vaídas casetonadas y cúpula en el crucero cuyo tambor externo parece haberse inspirado en los dibujos de la edición castellana de Serlio para el Panteón romano.

### CAPÍTULO 3

#### ESPAÑA Y EL IMPERIO INCAICO: ESPINA DORSAL DE SUDAMÉRICA

Articulado en un proceso de paulatino englobamiento de antiguas culturas y vertebrado en el macizo andino, el imperio incaico constituía un mundo organizado sobre bases económicas y políticas estables, con fronteras pacificadas aunque siempre en proyecto de expansión.

La fuerza del medio natural andino había moldeado la personalidad indígena y habría de dejar su impronta en el español. La estructuración transversal del imperio integraba la costa, la sierra y la ceja de selva en una organización económica y social complementada, algo que el español no aceptaría plenamente, desarticulando parcialmente el aparato productivo incaico.

La simple erradicación del inca implicó la modificación de la cúpula del poder político manteniendo —ahora en manos del español— el control de la pirámide social del imperio.

Apoyados en la increíble infraestructura de puentes y caminos incaicos, en el equipamiento de los tambos, pósitos y graneros (colcas), en la organización social y cultural de los ayllus indígenas, los conquistadores se hicieron cargo de una máquina que una vez domesticada aseguraba la autosuficiencia de mantenimiento.

En rigor, si la ambición de riquezas no hubiera guiado la tarea del conquistador, la potenciación de las capacidades con su tecnología hubiera asegurado un salto cuantitativo notable en la producción racional que habían desarrollado los incas.

Pero la explotación de la minería exigía concentrar y movilizar indígenas y llevó a la multiplicación irracional de la antigua mita incaica, mientras los indios encomen-

dados eran reducidos a las más lamentables condiciones de vida por una actividad esclavista que motivó quejas de religiosos y algunas medidas parciales de autoridades, en general más preocupadas de la eficacia de la recaudación tributaria que de la defensa de los derechos indígenas.

Si el núcleo del imperio incaico estaba en el Perú, en realidad se prolongaba desde el Ecuador hasta el noroeste argentino, quedando como áreas marginales hacia el norte, Colombia y Venezuela, y hacia el sur la región del río de la Plata y el área guaraníca.

El análisis de estas regiones permitirá comprender las formas de asentamiento español de Sudamérica.

#### COLOMBIA. VENEZUELA

La ocupación del territorio que habría de conformar el nuevo Reino de Granada se produjo desde el norte, insertándose en el proceso poblacional del área caribeña.

Las fundaciones portuarias de Cartagena de Indias y Santa Marta en la primera mitad del siglo XVI sirvieron de base de apoyo a las entradas de los lugartenientes de Francisco Pizarro, quienes iban estableciendo ciudades hacia el sur colombiano (Popayán) y el Ecuador (Quito).

La primera ciudad hispana del área central andina fue Tunja, fundada hacia 1538, que facilitaría, un año más tarde, la formación de Bogotá por Gimenez de Quesada. En Venezuela la fundación de Coro (1528) y Caracas (1567) permitiría la penetración en una vasta región y el ejemplar más interesante de la catedral de Coro.

De todos modos el desarrollo urbano y arquitectónico de Nueva Granada puede establecerse hacia el último tercio del siglo xvi cuando la consolidación de los núcleos permitió la realización de obras de cierto nivel, a la vez que afianzó la constelación de poblados indígenas.

Los condicionantes propios del medio, expresados en la disponibilidad de maderas de gran calidad, facilitó la opción arquitectónica por una tecnología cuyas posibilidades expresivas mudéjares dominaba el conquistador.

El conjunto de obras realizadas en Tunja a partir de 1570, concentrado en los ejemplos de Santo Domingo y Santa Clara, se proyectó hacia Bogotá y Pasto en el sur colom-



31. Bartolomé Carrión: Tunja (Colombia), portada de la catedral. 1598-1600

biano. Los alfarjes mudéjares de lacería, los arcos triunfales apuntados de las capillas mayores, la nave estrecha, condicionadas por las dimensiones de las piezas madereras, la pintura mural recubriendo y desmateriazando los muros creaban un resultado sorprendente donde el diseño sin duda era español, pero el espacio —realizado por españoles— ya iba modificando sus patrones culturales.

Los trazados de los templos conventuales reiteraban las tipologías conocidas, una nave, una nave con capillas profundas o la de tipo basilical con tres naves. Estos últimos retoman las tradiciones mudéjares con arcos sobre columnas y artesas que ya se desarrollaron en ejemplos mexicanos como Zacatlán y Tecali. Las catedrales de Coro y Cartagena y la Matriz de Tunja adoptaron este esquema.

Es justamente la catedral de Tunja un notable ejemplo de la inserción de las corrientes estilísticas europeas en nuestra arquitectura. Retoma la tradición de la «obra continua» con un proceso de construcción, ampliación y modificación prolongado. Las naves fueron comenzadas hacia 1567 y el presbiterio fue ampliado hacia comienzos del siglo xvii. Las columnas son circulares y los arcos ojivales, mostrando junto a las artesas la inicial confluencia gótico-mudéjar [34].

Sin embargo la adición de la capilla de los Mancipes, concluida hacia 1598 [35], vendría a introducir un artesanado extraído del tratado de Serlio que tuvo fortuna en diversos edificios americanos y genera una respuesta erudita ajena al conjunto. A la vez, la portada del templo tunjano es una obra clásicamente renacentista realizada por Bartolomé Carrión entre 1598 y 1600. Es decir, que en un proceso de veinticinco años la obra acumula todas las experiencias pragmáticas y teóricas de la arquitectura española transculturada, con un carácter superlativo que las reformas introducidas en la catedral a

comienzos de nuestro siglo han obliterado parcialmente.

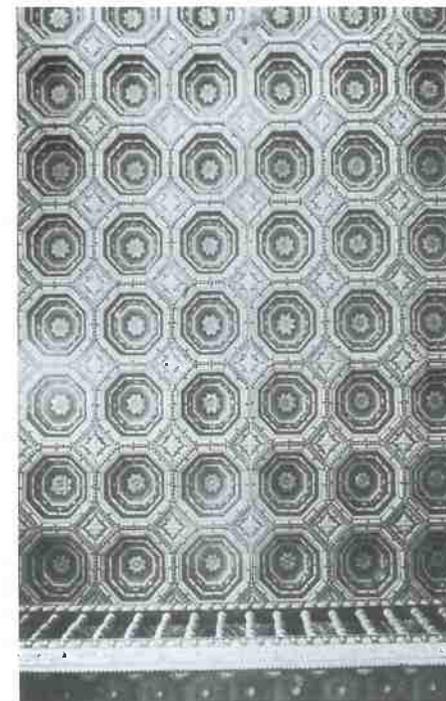
Tunja presenta además un notable conjunto de viviendas del siglo xvi —probablemente el más importante de Sudamérica— donde vuelve a manifestarse el rigor de la tradición mudéjar en los alfiles, patios de columnatas octogonales y notables artesanados que en las casas del Fundador y del escribano Juan de Vargas se cubren de increíbles pinturas murales, algunas de ellas tomadas de los grabados de Durero [36, 37, 38].

Las portadas de ladrillo limpio mudéjares, que se reiterarán en la región hasta avanzado el siglo xviii, tienen su paralelo en Tunja en los ejemplos renacentistas y platerescos, tales como las casas de Holguín o de Mujica Guevara, que incluye la heráldica familiar en un contexto de triglifos y frontis partido.

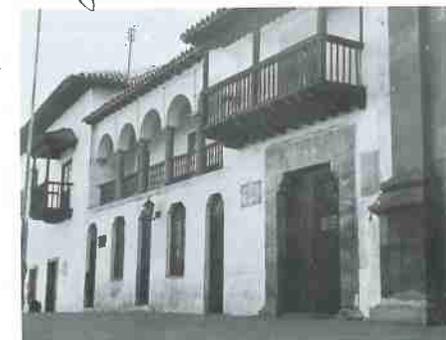
La inexistencia de culturas indígenas con una cohesión cultural y desarrollo tecnológico elevado facilitará en esta región marginal del imperio incaico la transferencia directa de ideas, experiencias y mitos del español.

En este proceso de integración cultural es muy probable que resultara tan novedoso para el indígena como para el propio artesano español el rinoceronte de Durero o los elefantes que reproducía en las techumbres de las casas, mostrando en definitiva que ambos utilizaban la copia de un paisaje flamenco que les era desconocido o de un animal que ubicarían más cerca de la mitología que de su propia realidad. Los contenidos simbólicos, de esta manera se incorporan como valores similares para el conquistador y el conquistado, aunque cada uno de ellos los tiña de su propia experiencia previa.

La reorganización de las parcialidades indígenas en poblados generalizó la tipología de las iglesias rurales de una nave cubierta con el sistema de par y nudillo y con



35. Tunja, catedral, capilla de los Mancipes. 1598



36. Tunja, casa del fundador. Siglo xvi



37. Tunja, casa del fundador. Siglo XVI



38. Tunja, casa del fundador, pinturas murales



39. Sutatausa (Colombia), capilla de indios y capilla posa. Siglo XVII

atrio virtual formado por el avance de los faldones de la techumbre. Balcones como prolongación hacia el exterior (Sachica), cruces catequísticas y capillas posas en las plazas adyacentes señalan la persistencia de las formas de evangelización extrovertidas que habrían hecho fortuna en México [39].

Corradine Angulo, que ha estudiado en detalle la conformación de estas tipologías señala su reiteración compositiva para una vasta área demostrando la planificación de los asentamientos y las disposiciones vigentes para la construcción de los templos.

Las tendencias de alargamiento de las naves de estas capillas doctrineras debe verse no sólo en las limitaciones tecnológicas de la madera sino en la necesidad funcional del crecido número de indígenas y de la persistencia de la tendencia mudéjar. La yuxtaposición de los volúmenes prismáticos (sacristías, contrasacristías, depósitos, etcétera) a la nave retoma también antiguas tradiciones hispanas de la autonomía de los espacios.

Lo mismo sucede en los templos urbanos donde es frecuente la independencia del artesón del presbiterio respecto del de la nave, expresándose exteriormente en la sobre-elevación del mismo, respecto de la techumbre general del templo.

Los conventos, aún los ubicados en áreas rurales de Nueva Granada, muestran la impronta hispana sin incidencia de conceptos indígenas. Téllez ha señalado que esta producción si bien se simplificó conceptualmente, se empobreció técnicamente atada a las limitaciones del propio medio.

Sin embargo las necesidades de construir en áreas sísmicas fueron perfeccionando sistemas que desde un comienzo no eran pretenciosos y que además venían limitados por la escasez de recursos económicos.

Con poco del gótico tardío, con mucho de mudéjarismo y algunas portadas renacentistas transcurrió el siglo XVI arquitectónico del territorio de Nueva Granada [40].

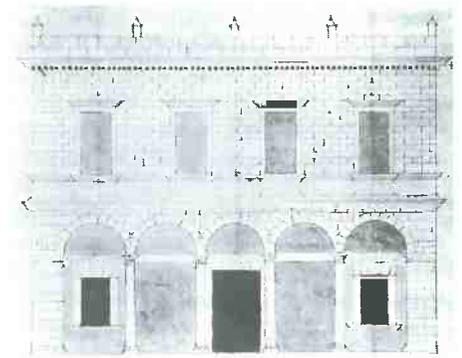
## ECUADOR

Sobre los límites del imperio incaico, en medio del macizo andino, Sebastián de Belalcázar habría de fundar el asentamiento de San Francisco de Quito al pie del volcán Pichincha, en diciembre de 1534.

El trasplante español se realizó sobre sitios cuyo carácter no les impuso serios condicionantes por asentamientos preexistentes (a excepción quizás de Cuenca sobre la antigua Tomebamba), aunque en algunos casos (Zaruma) debieron adaptarse a un medio y formas de producción que fueron determinantes. Como en Nueva Granada, los españoles no encontraron contextos culturales tan fuertes como para variar sus tradiciones tecnológicas o introducir un proceso de reelaboración, por lo menos en el periodo fundacional del siglo XVI. Ello no significa que los cañaris u otros grupos que estuvieran integrados en el imperio incaico desconocieran las técnicas de cantería que harían famosos a los indígenas andinos, ya que vestigios cuencanos o en la propia Hacienda de Callo cercana a Quito evidencian la calidad de sus edificaciones.

El español a la vez se miraba en un paisaje que lo anonadaba: la montaña, los valles inconmensurables, la riqueza minera y la fertilidad de la tierra se unían a la distancia de la metrópoli para llevarlo a recrear su experiencia anterior para adaptarla a su nueva circunstancia.

Los mundos espirituales también eran diferentes y si el conquistador traía sus conjuntos de creencias asentadas ahora en el racionalismo renacentista, el indígena tenía la omnipresencia del escenario natural donde anidaban las deidades de su cosmos mágico. Si la conquista material fue acompañada por la acción misional no cabe duda que la expresión predominante del arte religioso en el periodo hispánico está expresando no sólo la capacidad de potenciar las aptitudes del indígena en los valores simbólicos, sino



40. Cartagena de Indias (Colombia), proyecto de aduana. 1575

también los requerimientos de una acción didáctica que no pocas veces debió dirigirse a los propios españoles teñida de reivindicación humanista en la defensa del indígena.

Es sobre el mundo devastado del indígena donde actuarían casi dialécticamente los objetivos de una conquista políticoeconómica y de otra espiritual que con encuentros y desencuentros trataron de incorporar a los indígenas vencidos a su nuevo sistema.

Las antiguas huacas en territorio ecuatoriano fueron asoladas en la extirpación de la idolatría y en la búsqueda de riquezas y sus testimonios no habrían de condicionar la generación de los nuevos asentamientos.

Restos de «pucaras» —fortalezas— en Pichincha e Imbabura, murallas en Azuay o Tomebamba y sobre todos los caminos incayos y vestigios de tambos señalan la vigencia incaica en el Ecuador.

Quito presenta un emplazamiento topográficamente complejo que debía aprovechar los intersticios entre antiguas quebradas de vertientes que bajaban del Pichincha. La tarea de formar la ciudad aparecía así condicionada y la generación de espacios públicos estuvo vinculada no sólo a la ex-

tensión de los edificios singulares, como los atrios de los templos, sino dirigidos a regularizar y salvar las vallas de la topografía irregular.

Atrios como los de la catedral y San Francisco explicitan esta valoración del espacio intermedio (utilizado habitualmente en la región como camposanto) conformado como una especie de plataforma sobreelevada a la usanza de los «temenos» que tenían las propias huacas indígenas.

La catedral fue comenzada hacia 1560 y su diseño presenta la peculiaridad de desarrollarse en paralelo a un lado de la plaza, por lo cual el acceso al templo no se efectúan a los pies sino por la puerta lateral. Este criterio es frecuente en el área sudamericana sobre todo en el Perú y Bolivia, y nos lleva a pensar en posibles superposiciones con antiguas estructuras arquitectónicas indígenas ya que la adopción de este partido modifica sensiblemente la valoración del espacio interno, al quitar fuerza a la direccional hacia el presbiterio. No descartamos que hubiera en el caso particular de Quito alguna razón topográfica para el planteo, pero este partido se reitera de manera inu-



41. Quito (Ecuador), convento de San Francisco. Siglo XVI

sual en la región, lo que llama a pensar en otras causales.

La obra duró una década y fue realizada con la participación del maestro de obra español Sebastián Dávila. Consta de tres naves cubiertas con artesón mudéjar de cedro, arcos apuntados y un interesante presbiterio ochavado con girola, que sufrió junto con la sacristía, modificaciones en el siglo XVII.

Pero sin duda la obra más notable del periodo fue el conjunto conventual de San Francisco de Quito [41]. Aquí habría de verificarse la capacidad de integración artística que efectúa el español de su propio bagaje cultural, incorporando al indígena como autor eficiente, pero no creativo de estas respuestas.

El convento tuvo sus orígenes en las cesiones de tierras efectuadas por el Cabildo de Quito en 1537 y bajo la entusiasta acción de fray Jodoco Ricke que comenzó la construcción del acueducto que los indígenas no habían podido realizar, la instalación de pilas de agua en la plaza y el abasto para la comunidad y feligresía.

La obra de San Francisco expresa cabalmente la integración de mudéjarismo, goticismo, renacimiento y manierismo de una versión increíble donde no se trata como en Europa de sucesivas ampliaciones o modificaciones a un diseño original, sino de un proyecto concebido en su totalidad incorporando todas las vertientes.

Mucho más aún, ni siquiera será obra de maestros formados en cada uno de los lenguajes sino que hoy tenemos la certeza de que había maestros arquitectos en Quito que manejaban simultáneamente los refinamientos manieristas del tratado de Serlio, a la vez que sabían hacer una lacería morisca de madera.

Aquí la distancia con el artesano español peninsular está demostrando la vigencia de esa síntesis, de esa proyección cultural integral que configura América, capaz no

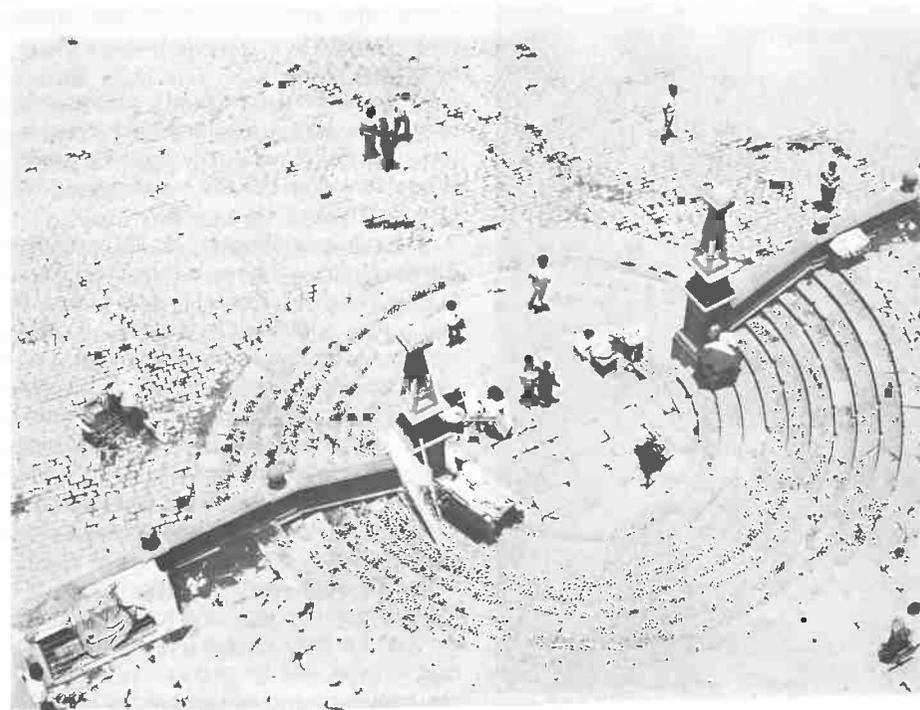
sólo de adaptar el lenguaje a un nuevo contexto, sino también de darle un sentido unitario.

Si la portada de la portería reitera un diseño de Vignola para el palacio de Caprara, en el atrio sobreelevado de San Francisco de Quito habría de plasmarse un diseño teórico de Bramante para escalinatas, transcrito del tratado de Serlio [42]. Es notable aquí cómo una obra que no se concretó en Europa recala finalmente en América. La portada concluida hacia 1581 es un dechado de erudición, donde los motivos vignolescos se unen a las propuestas de Serlio e inclusive los pináculos que algunos han interpretado como la presencia de Juan de Herrera y El Escorial. No han faltado los autores que más entusiasmados por el origen

flamenco de algunos frailes han visto aproximaciones de San Francisco a los ayuntamientos de los Países Bajos; pero estas y otras estimaciones son deleznable por la clara filiación de la obra, donde la utilización de los tratadistas italianos se efectúa por las ediciones castellanas de Serlio y porque hoy sabemos que la obra tiene una clara unidad conceptual más allá de la diversidad de formas.

El interior del templo, contradice la claridad de la estructuración manierista de la fachada, señalando otra de las características frecuentes en la arquitectura americana que alcanzaran su culminación en el barroco con la utilización del efecto de sorpresa [43].

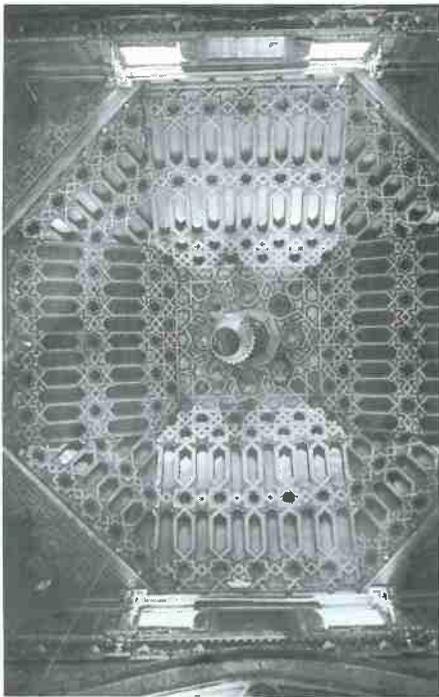
La nave está cubierta con artesonados de



42. Quito, atrio de San Francisco. Siglo XVI



43. Quito, interior del templo de San Francisco. Siglos XVI-XVIII



44. Quito, artesonado mudéjar, templo de San Francisco. Siglo XVI

madera que enfatizan en la autonomía de los diseños mudéjares los valores compartimentados de los espacios del coro, nave (modificada en el XVIII), crucero y presbiterio. Las estrechas capillas conectadas entre sí forman las naves laterales con cubiertas también autónomas.

Sin embargo la sensación espacial está unificada por una decoración increíble que, integrada a través del tiempo en revestimientos de madera policromada, florones, lienzos y marquerías, llena todos los espacios quitando fuerza portante a los muros cuya conexión con los laterales los hace aparecer como paramentos calados. Un espacio que se compartimenta en los valores de segmentación que introducen los arcos apuntados del crucero o los mismos arcos, pero que a la vez crean esa atmósfera irreal mítica que actúa dialécticamente como contracara de la «racional» fachada externa urbana [44].

La capilla mayor, profunda, presenta esa misma idea de espacio autónomo que encontramos en San Francisco de Bogotá y donde el retablo y el artesonado son elementos vitales de la valoración espacial.

Se ha adjudicado parte de los artesonados mudéjares, así como la sillería del coro, a fray Francisco Benítez y por extensión la portería (1605-1617), sacristía, biblioteca, refectorio y *de profundis*, aunque no haya pruebas documentales de ello. La continuación de las obras del segundo claustro, se adjudica a fray Antonio Rodríguez (1649). Es decir, que desde la terminación del primer claustro en 1581 habría de transcurrir más de medio siglo hasta la conclusión del segundo.

Los claustros quiteños son sin duda de los más notables de Sudamérica en el siglo XVI. En proporciones son notoriamente más amplios que los mexicanos y utilizan con frecuencia recursos formales y expresivos que señalan la autonomía creativa, como los alfiles que encuadran las arquerías de

medio punto en planta baja y los arcos carpaneles en la alta (San Francisco), doble arquería superior con alternancia de arco grande y pequeño con columnas apareadas (San Agustín) e inclusive arquería inferior y pies derechos de madera adintelados (Santa Clara). En los claustros de la Merced llama poderosamente la atención el desfase en las comunicaciones, que crea una interesantísima secuencia espacial [45].

Los conjuntos de San Agustín, Santo Domingo y La Merced completan notablemente la imagen conventual de Quito.

La iglesia de San Agustín fue trazada por el español Francisco Becerra, cuya obra en las catedrales de México, Puebla, Lima y Cusco, lo convertía en uno de los más destacados artífices de esta etapa americana del gótico tardío, que acentuará su sucesor en las obras, Juan del Corral.

La portada del templo y el convento terminadas hacia fines del XVII, presentan las alternativas de un lenguaje manierista la primera, y una notable composición de arquerías simples y dobles con artesonado mudéjar el segundo.

En Santo Domingo alcanzaron impulso las obras de los últimos años del siglo XVI y se concluyeron con certeza hacia 1650. El templo es de una sola nave con capillas profundas a los costados y cubierta de un rico artesonado de cedro dorado y policromado. La capilla del Rosario y la sala del refectorio con su cielorraso mudéjar y pinturas constituyen dos de las obras más interesantes del conjunto.

La disposición de la capilla del Rosario (1755), perpendicular de crucero y el tratamiento barroco de la misma, así como la autonomía espacial de los tramos le dan particular realce enfatizando el valor expresivo de los retablos y pinturas.

El Sagrario anexo a la catedral fue comenzado en 1692 con estructura de tres naves y cúpula central. Su portada es uno de los últimos testimonios manieristas de Quito,



45. Quito, claustro del convento de la Merced. Siglo XVII

pero aparece desdibujada ante la fuerza de la mampara de Legarda, cuyo barroco lenguaje se vislumbra desde el exterior concitando la atención.

Ya a mediados del siglo XVII los antiguos artesones de madera comienzan a ser reemplazados por bóvedas de cañón corrido para cubrir los templos quiteños y es justamente en la Compañía de Jesús comenzada hacia 1605, donde se vislumbrará tal respuesta que luego se adaptará en Guapulo, La Merced o El Tejar.

Los monasterios de la Concepción, Santa Clara y Santa Catalina fueron fundados en los últimos años del siglo XVI, pero sus edificios datan del siglo XVII. En Santa Clara actuó el arquitecto franciscano Fray Antonio Rodríguez (1643-1657) realizando un templo de tres naves, lo que es inusual en las iglesias de monjas. Es sumamente interesante el sistema de cubiertas adoptado por el arquitecto, pues si bien el coro tiene bóvedas de crucería, inmediato al presbiterio tiene cúpulas sobre tambor octogonal y los tramos siguientes se cubren con otras de planta elíptica, flanqueadas por cupulines en las naves laterales.

La Concepción tuvo originariamente artesonado de madera, pero fue modificado



46. Quito, recoleta de San Diego. Siglo xvii

a raíz de un incendio en 1878. El templo, de una sola nave, se concluyó hacia 1635 y el equipamiento que conserva en su interior, constituido por platería, retablos, imágenes y lienzos es demostrativo de la calidad de los artífices quiteños del xvii y xviii.

Los claustros de los monasterios, si bien guardan la misma disposición que los de los conventos, tienen variaciones de proporción, siendo más robustos. En la Concepción se utilizan columnas ochavadas de piedra, la planta alta de Santa Clara tiene pies derechos de madera y en el Carmen Bajo, columnas de piedra abajo y pilares de mampostería arriba.

La Recoleta franciscana de San Diego de Quito fue fundada en 1597 y su edificación se concluyó en el siglo xvii, siendo ampliada posteriormente. A medidados de 1868 un terremoto destruyó gran parte de la edificación y en la reconstrucción se destinó un segundo piso para casa de ejercicios espirituales [46].

Recientemente restaurado, el conjunto evidenció estar cubierto de pinturas murales en su claustro con temas de la Pasión de Cristo (siglo xvii) y se localizó la antigua capilla abierta de la Virgen de Chiquinquirá cuyos arcos se encontraban tapiados. También es digna de mención la cubierta del presbiterio, de notable artesanado mudéjar y la adecuada escala del pequeño claustro y emplazamiento del conjunto.

#### EL PERÚ. BOLIVIA

La caída de Atahualpa en Cajamarca y la ocupación del Cusco, capital incaica, señala el comienzo del dominio español sobre las tierras peruanas.

La increíble conquista del territorio se sustanció en el hábil manejo de los conflictos internos del incanato y en la intrepidez notable del español. La ocupación del espacio plantea desde un comienzo un horizonte

nuevo, cual era la vinculación con la metrópoli, privilegiando así el asentamiento costero.

La fundación de Lima en 1535 como puerto y nexa cambió el epicentro del nuevo orden político y económico, relegando la antigua vertebración serrana. Sin embargo la concentración poblacional y la estructura de producción instalada convertía al Cusco, sus valles y el altiplano en el área de mayor rendimiento.

La proyección fundacional española con la conformación de las ciudades de La Plata (Sucre, 1539), Huamanga (Ayacucho, 1539), Arequipa (1540), Chuquiabo (La Paz, 1549), etcétera, señala la tendencia a respetar una realidad concreta que se afianzará aún más a partir del auge de Potosí como principal centro productor de minería en la segunda mitad del xvii.

Las condiciones del medio físico costero y serrano modeló dos formas de desarrollo, impuso tecnologías y modos de vida distintivos y prolongó el tradicional problema de integración de dos realidades diferentes bajo un poder centralizado.

La estabilidad político-económica del virreinato del Perú se alcanzará en el último tercio del siglo xvi cuando se superan los conflictos con el indígena con el apresamiento del último inca en Vilcabamba y se desvanecen las frecuentes rebeliones y guerras civiles entre españoles. El desarrollo de las ciudades presenta características peculiares y en cierta forma autónomas, aunque los movimientos sísmicos de los siglos xvii y xviii obligaron a rápidas reposiciones edilicias. En Lima los ejemplos que perfilan el ocaso del gótico tardío son reducidos, pero pueden vislumbrarse en el templo de Santo Domingo donde existen bóvedas de crucería realizadas por el maestro Jerónimo Delgado (1547), autor también del puente del Rimac.

Una de las características notables de la región es la movilidad de los maestros de

obras ya que varios de ellos (Veramendi, Beltrán Alzate, Delgado, etc.) actúan sucesivamente en Lima, Cusco, La Paz y Sucre señalando la articulación profesional de la producción arquitectónica.

Esto explica la transferencia de técnicas y conocimientos así como el desarrollo de formas expresivas que no hubieran aflorado naturalmente si no hubiera existido esta movilidad interna.

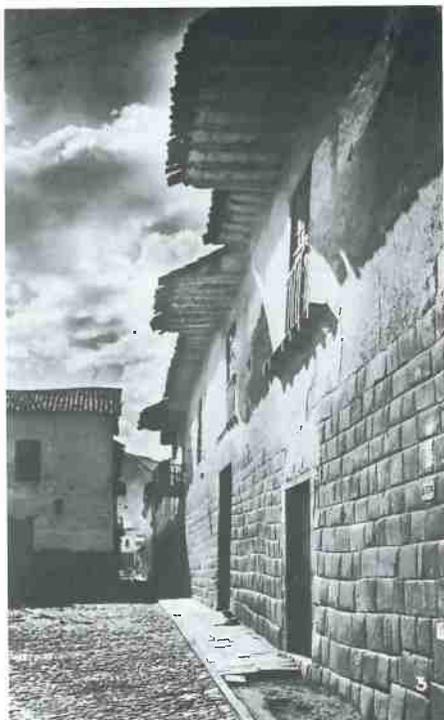
Los artesanados mudéjares de Potosí —a 4.000 metros de altura— expresan la vigencia de esta realidad capaz de movilizar recursos y materia prima desde puntos lejanos en aras de afianzar rasgos culturales.

El proceso de síntesis de lo español en América es ratificado en el caso del Perú donde nos es fácil identificar formas expresivas de la transcultura. Una arquitectura española instalada en América puede encontrarse en Lima, una superposición de lo español sobre lo indígena puede verse en el Cusco y un proceso de síntesis renovadora identifica la arquitectura de la región arequipeña y del Altiplano desde fines del xvii.

El caso de Cusco es notorio en la afirmación de condicionamientos de una realidad preexistente [47]. La traza de la ciudad, la localización de los edificios-símbolos, la ocupación de las áreas y unidades residenciales e inclusive la expansión sobre las andenerías o zonas de producción agrícola, están señalando los límites de la teoría al posible modelo urbano español.

Este a su vez modifica también esta realidad, varía la escala de la plaza incaica (Huacaypata) colocando casas con pórticos y generando los espacios fragmentados de la plaza de Armas y la del Regocijo (Tian-guez) a la vez que cubre parcialmente la presencia del río Guatanay y mediante puentes más frecuentes busca integrar las barriadas.

La ciudad crece desmontando andenes; los edificios se construyen utilizando las piedras de los antiguos monumentos inca-



47. Cusco (Perú), la superposición española sobre la ciudad incaica



48. Cusco, convento de Santa Clara, casas de la fundadora. Siglos XVI-XVII

cos. En algunos casos (Coricancha) el nuevo convento de Santo Domingo incorpora antiguos recintos o fuerza su ubicación superpuesta para afianzar el dominio simbólico y aprovechar recursos existentes. La colocación del presbiterio sobre el muro curvo incaico es elocuente.

En las casas, los vanos trapezoidales y muros ciclópeos de las antiguas canchas se mantuvieron en uso aunque los índices de ocupación del área central cusqueña por el español señala la baja densidad y la expulsión de la población indígena hacia los barrios periféricos mientras se trasplantan tipologías de viviendas españolas [48].

El terremoto de 1650 que asoló la ciudad del Cusco determinó la reedificación de buena parte de los antiguos conventos y templos, que a su vez volvieron a sufrir notorios daños en un nuevo sismo del año 1950.

Muros incaicos o de transición, portadas residenciales platerescas, artesonados mudéjares expresan sin embargo los notables ejemplos de una arquitectura que se prolonga hasta mediados del XVII.

Las casas del almirante Alderete Maldonado y Juan de Salas (4 Bustos) son los ejemplos más significativos de una arquitectura española reelaborada en el Cusco, capaz de incluir antiguos sillares incaicos junto a los símbolos heráldicos o los renacentistas retratos de los propietarios.

En Ayacucho las portadas de San Francisco y la lateral de la Merced presentan un clásico lenguaje renacentista a mediados del siglo XVI que se emparenta con el notable templo de San Pedro de Andahuaylas cuyas dimensiones parecen preanunciar una intencionalidad de goticistas bóvedas de crucería que no llegaron a concretarse [49].

Algunas casas ayacuchanas del XVI muestran claramente su estructura de transición y la amplitud de sus patios señala formas de ocupación diferenciadas a los que localizamos en otras zonas de la sierra peruana.

En el altiplano peruano, el área del Collao

constituye el epicentro del desarrollo de comunidades de pastores que reflejan la notable capacidad de adaptación del indígena a los duros condicionantes de un medio físico hostil [50].

En torno al lago Titicaca y a 4.000 metros de altura sobre la base de antiguas doctrinas dominicas y las reducciones encaradas desde 1572 por el virrey Toledo se formó una constelación de poblados que complementaban los siete pueblos originales de Chucuito, Acora, Ilave, Juli, Pomata, Zepita y Yunguyo.

En rápida progresión en la segunda mitad del siglo XVI se erigieron increíbles templos con el aporte de mano de obra indígena y la acción de maestros de obra españoles.

En estos templos vemos nuevamente la convergencia entre los planteos goticistas (cabecera ochavada, arcos apuntados), lo mudéjar (cubierta de madera, nave estrecha y prolongada), lo renacentista (portadas principales e inclusive interiores, en capillas de Chucuito). Pero a ello debemos sumar los emplazamientos que ocupan alturas y zonas de antiguas huacas indígenas (Zepita, Chucuito), trazados que respetan formas urbanas incaicas (Chucuito) y la persistencia de formas de estructuración social del poblado (Hanan-Hurin, alto y bajo) en el caso de Juli o Acora.

Las capillas abiertas elevadas (San Pedro de Juli) y los focos de predicación al aire libre en espaciosos atrios, donde inclusive se dividía a los indígenas según su procedencia e idioma, muestran en la labor de los jesuitas de Juli la acumulación de las experiencias doctrinales novohispanas [52].

Las cruces procesionales (Chucuito) [53], las capillas posas (Pomata, Ilave) y la ubicación dominante del templo (San Pedro Acora) proyectan la imagen de sacralización del espacio externo que se entronca perfectamente con la cosmovisión y valoración simbólica del paisaje que realiza el indígena.

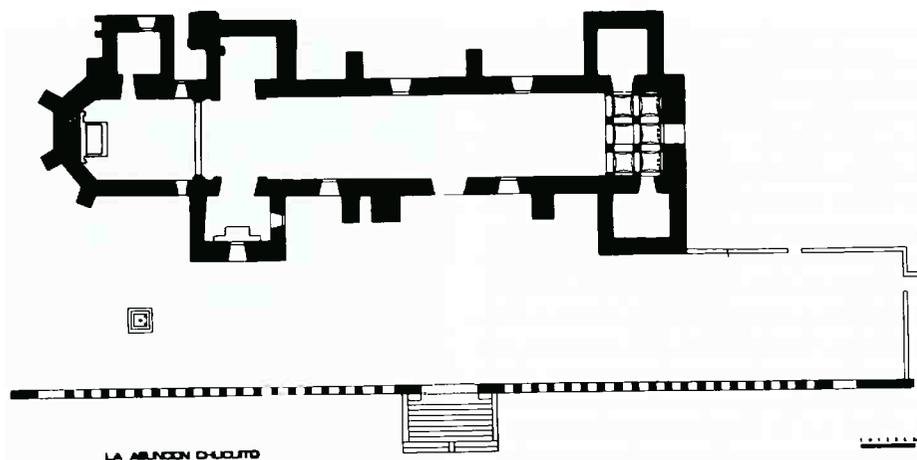
La comprensión de esta arquitectura debe



49. Andahuaylas (Perú), iglesia de San Pedro. Siglo XVI



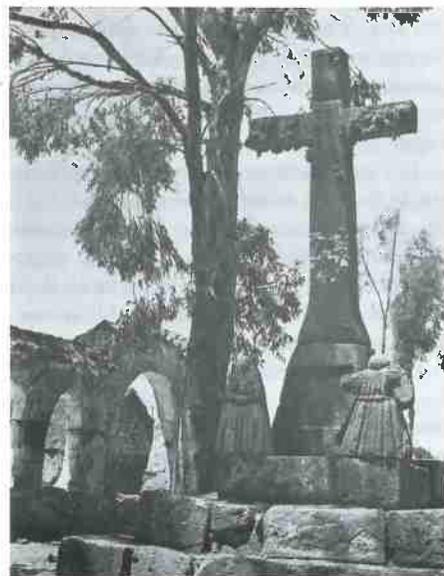
50. Cotabambas (Apurímac, Perú), caserío indígena y templo doctrinal. Siglo XVII



51. Chucuito (Collao, Perú), templo de la Asunción. Siglo XVI



52. Juli (Collao, Perú), templo de San Pedro. Siglos XVI-XVIII



53. Chucuito, cruz catequística. Siglo XVI

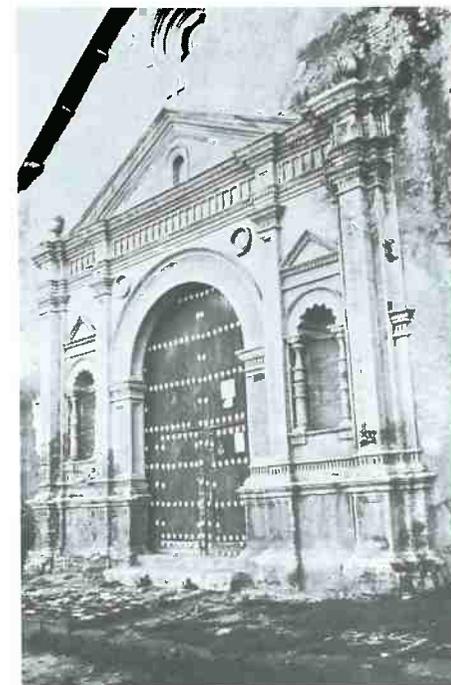
analizarse en el contexto de esta realidad socio-cultural donde el español introduce la temática de su contenido religioso, apela al repertorio formal que materializa sus experiencias, pero a la vez acepta e incorpora otras valoraciones complementarias que les permiten ensamblar las variables culturales que el indígena asigna a estas formas.

La rápida proyección de la fachada retablo hacia el exterior (Paucarcolla, 1563) nos habla de esa extroversión necesaria para captar el pensamiento mítico del indígena cuyas deidades se alojan en la naturaleza [54]. El sentido de dominio pero a la vez de respeto, hacia ese medio (mimetización, San Juan de Acora) explicita la ambivalencia de aquello que es necesario pero a la vez se reverencia. En el pensamiento indígena lo esencial no es la eficacia, ni su tarea se presenta como búsqueda constante de construir la historia sino en la obtención de una compatibilización sabia entre necesidades y requerimientos con la obtención de recursos posibles. Su relación con el medio es casi mecánica y aspira esencialmente a la obtención cotidiana de ese equilibrio.

En este cuadro, el templo, la casa de Dios era una de las tantas respuestas, ofrendas que tendían a apaciguar a la deidad dominante a la vez que a sacralizar la totalidad de las funciones vitales de la comunidad, ya que al tener un sentido mítico de la vida, el indígena no concibe ninguna actividad como meramente secular.

Sus valores simbólicos aparecen en los fetos de llama que se entierran —aún hoy— en los cimientos de las construcciones; en las imágenes de los monos ubicados en los tramos inferiores de las portadas (Tiahuanaco, 1612) o en los zafa-cruces que señalan la culminación compartida de una obra.

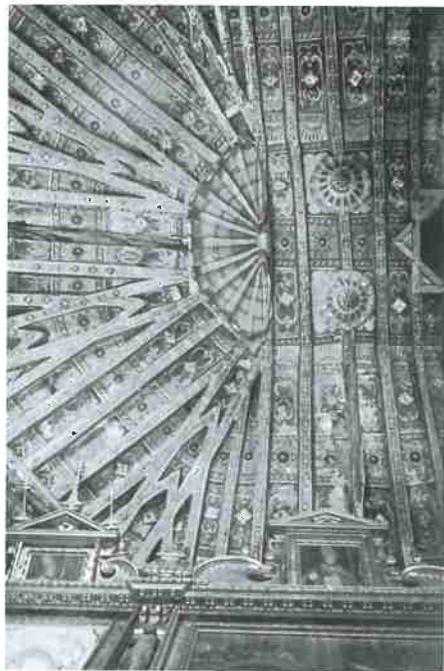
Nuestro problema es entender esta arquitectura en la perspectiva integrada de la cultura atendiendo no meramente a las propuestas formales o estilísticas, sino captando



54. Paucarcolla (Collao, Perú), portada del templo. 1563

las modalidades culturales o simbólicas que ellas encierran.

En fecha posterior, a nuestro juicio, se realizaron en la región del Cusco otra serie de templos rurales que habían de servir de cabeza parroquial para las reducciones que Toledo dispuso se formaran en 1572. Los principales de ellos como San Gerónimo, Urcos, Oropesa, Huasac, Cay-Cay, Andahuaylillas [55], presentan la solución de balcón-capilla abierta y/o portada retablo de ladrillo con pintura mural. El presbiterio claramente jerarquizado, con artesón mudéjar sobrelevado y un arco de medio punto o apuntado que fragmenta la capilla mayor. Las proporciones esbeltas y estrechas de las naves tienen relación directa con los proble-



55. Andahuaylillas (Cusco, Perú),  
artesonado del presbiterio. Siglo xvii



56. Chucuito, atrio de la Asunción y plaza.  
Siglo xvi

mas tecnológicos de la cubierta maderera de par y nudillo.

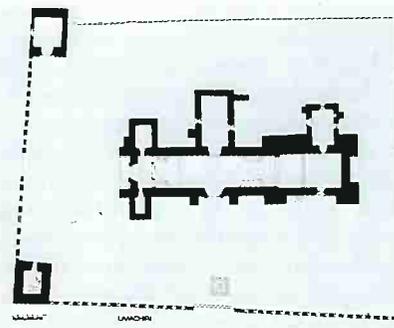
En algunos casos, como en Chucuito y Checacupe, el templo y su atrio-cementerio se ubican lateralmente respecto de la plaza, jerarquizando el acceso secundario en detrimento de la portada de pies («puerta falsa») [56]. En otros casos como Yucaj la localización del templo fragmenta en dos la plaza y a veces (Chincheró) la superposición con antiguos emplazamientos indígenas tiende también a formar dos plazas, una como atrio y otra cerrada, como espacio para mercado.

Estas diversas variables urbanas que se introducen en los poblados indígenas requieren un estudio más detallado que permita superar el simplificado esquema con que se ha valorado nuestra realidad urbana americana [57, 58, 59]. La misma complejidad de los atrios con posas, capillas del miserere, arcos y torres exentas señala la persistencia de formas de evangelización abiertas.

La arquitectura de los valles cusqueños y del altiplano se prolonga sin solución de continuidad hacia el territorio boliviano.

Las iglesias de artesonados mudéjares y par y nudillo (Santa Clara de Ayacucho, San Juan de Dios del Cusco, etc.) continúan en Sucre (San Francisco y San Miguel), Potosí (Jerusalén), Santiago de Chile (San Francisco) hasta San Francisco de Santa Fe en territorio argentino y ya avanzado el siglo xvii.

Los templos de bóvedas de crucerías que a comienzos del siglo xvii se realizaron en Saña y Guadalupe en la costa del Perú (destruidos un siglo más tarde), tienen a la vez relación con las obras de Copacabana, la Merced de la Paz o la catedral San Agustín y Santo Domingo de Sucre que también señalan la persistencia goticista y renacentista en el siglo xvii. No fue ajena a esta circunstancia la movilidad que señaláramos de los maestros de obra.



57. Umachiri (Collao, Perú),  
atrio y templo de San Francisco. Siglo xvii



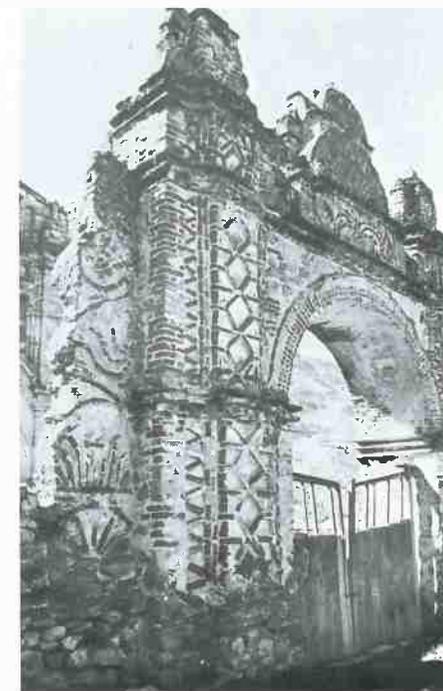
58. Umachiri, atrio, cruz y torre. Siglo xvii

En la región del lago Titicaca, en el actual territorio boliviano se erigieron templos como Caquiaviri, Calamarca, Callapa, Ancoraimes y Tiahuanaco que señalan la continuidad de las tradiciones goticistas, mudéjares y renacentistas, unidas a los programas de las parroquias de indios con su atrio-cementerio cerrado, cruz misional, balcón-capilla abierta (Carabuco), capillas posas (Sica-Sica), etc.

Largas naves con cubiertas de par y nudillo, cabeceras ochavadas, arteson mudéjar en el presbiterio, arco triunfal apuntado, pinturas murales y retablos y lienzos de notable factura identifican este conjunto de templos donde cada uno muestra, junto a la unidad tipológica, las peculiaridades propias del desarrollo creativo de cada comunidad indígena.

En este contexto sobresale, sin duda, el santuario de Copacabana cuya iglesia fue realizada a comienzos del xvii por Francisco Jiménez, quien había actuado en las obras de los templos del Collao y también en La Paz [60].

La obra integral de Copacabana convertida en famoso Santuario de peregrinación, se concluyó hacia 1640, con atrio cerrado



59. Cocharcas (Ayacucho, Perú),  
arco de ladrillo de acceso al santuario. Siglo xvii



60. Copacabana (Bolivia), santuario, arco, atrio, templo y capilla de Miserere. Siglo xvii

por muro con almenas, capillas posas y excepcional templete o capilla de miserere. Las cúpulas de estas estructuras y la fachada del templo fueron cubiertos con azulejos vidriados cuya industria alcanzó apogeo en el xvii y xviii en el altiplano peruano (Lampa, Asillo, Ayaviri, Pupuja, etc.). En Copacabana, los Mesa localizaron una estructura adicionada al templo, cuya función era más probablemente una capilla especial para indios —que de todos modos usaban obviamente el templo principal— que una capilla abierta. El claustro agustino cuyos tramos están cubiertos con cúpulas genera una notable respuesta espacial.

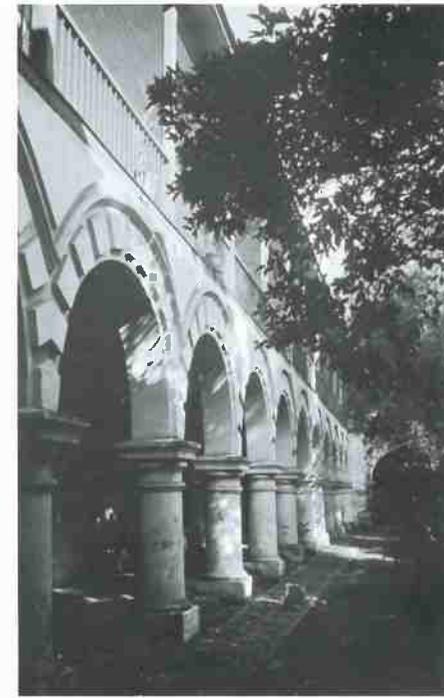
En cambio poseemos constancia documentada que la que la catedral de Sucre tenía un balcón especial —que se mantuvo hasta principios de este siglo— destinado a



61. Sucre (Bolivia), catedral, capilla abierta. Siglos xvi-xvii



62. Sucre, catedral, atrio. Siglo xvii



63. Santiago de Chile, claustro del convento de San Francisco. Siglo xvii

decir misa a la feligresía que se congregaba en la plaza los días de mercado. El edificio de esta catedral muestra una interesante evolución en su proceso constructivo a partir de las obras iniciadas en 1555 por el maestro Juan Miguel de Veramendi, quien ocho años más tarde pasa al Cusco para entender en las obras de su catedral.

Hacia fines de siglo se estaba realizando el coro y baptisterio por el maestro Jiménez y concluyendo la nave a la que luego se agregaron —para reforzar la estructura— cuatro capillas con cubiertas autónomas. En 1613 se decidió ensanchar el templo y dotarlo con nuevas capillas, cruceros, sacristía y capilla mayor, pero nuevamente a fines

de este siglo se encaró el convertir las antiguas capillas en naves laterales, unificar el lenguaje expresivo del templo y añadiéndole torre, obras éstas que en 1686 encara el maestro Francisco Domínguez. Se utilizaba entonces como acceso la puerta lateral, pues la de pies estaba tapiada por estar ubicado allí el coro, lo que motivó el estudio para su traslado, de acuerdo con los criterios de conformación del espacio interior del templo [62].

Avanzando desde la zona altiplánica, desde La Paz hacia Oruro vuelven a aparecer con frecuencia los partidos arquitectónicos de los pueblos de indios, amplios atrios, posas en las plazas, dobles plazas, plazas



64. Lima, Perú, catedral. Siglos XVI-XVIII

perpendiculares, etc. como pueden verse en Jesús de Machaca, Yarvicolla, Sepulturas, Sabaya, San José de Cala, Chipaya, Curahuara de Carangas, etc.

Esta tendencia tipológica se proyectará regionalmente aunque con menores calidades tecnológicas y expresivas —habida cuenta del carácter marginal del área— hacia el noroeste argentino donde se ubican templos con atrios y posas (Susques, Coranzulí, Casabindo), torres exentas en el atrio (Uquía) y capilla abierta-balcón (Molinos). En Chile, los frecuentes terremotos dejaron muy poco del siglo XVI y XVII en pie, destacándose entre las obras el templo de San Francisco en Santiago que sufriera modificaciones en el XIX [63].

La proyección de las tendencias goticis-

tas de las bóvedas nervadas, unidas a los diseños renacentistas alcanzan su límite en Bolivia, donde hemos visto que la catedral de Sucre se unifica a fines del XVII con bóvedas de crucería. Superponiéndose e integrándose en el tiempo los criterios estilísticos europeos dan respuestas insólitas que algunos han considerado «anacrónicas».

Es posible que sean «anacrónicas» en virtud de un criterio de valoración que parte de la cronología de centro emisor, pero es perfectamente sincrónico con la realidad cultural del mundo americano que parte de ese proceso de reelaboración e integración de conceptos y formas y se apropia de ellas utilizándolas libremente.

Si tomamos dos obras «renacentistas» como las catedrales de Lima y Cusco, co-

menzadas a fines del siglo XVI con una visión historiográfica limitativa descubriremos notorios rasgos «arcaizantes» porque no se valoran partiendo de su propia circunstancia sino con ojos y coordenadas europeas.

En ambas obras aparece la mano del extremeño Francisco Becerra junto a artesanos indígenas, quien en 1584 hizo los diseños, que aunque fueron objeto de ajuste, se respetaron en lo sustancial. La idea de la planta rectangular de tres naves y dos de capillas laterales y sin cabecera nos aproximan a las propuestas de las «iglesias-salón»; los parentescos con las catedrales de Jaén y Sevilla en España, y con las de Puebla, y México, diseño del mismo Becerra, han sido señalados por Angulo Íñiguez y Marco Dorta.

Es interesante constatar cómo tanto en Lima como en Cusco el tramo de las naves que tienen las portadas de acceso laterales, tienen un intercolumnio más ancho que los otros tramos, privilegiando dicho espacio como un crucero.

Las razones de la persistencia de las bóvedas de crucería deben verse aquí no solamente en un mantenimiento de tradiciones constructivas (las bóvedas de Lima eran de arista en 1604) sino esencialmente como respuesta más flexible frente a los terremotos. Esta misma causa fue la que destruyó en la catedral de Lima las bóvedas originales en 1746 pues las que hoy se ven fueron realizadas en madera y quincha posteriormente [64].

En Cusco, por el contrario, la catedral construida en lo sustancial entre 1645 y



65. Cusco, catedral. Siglo XVII

1649 soportó el terremoto de 1650, que destruyó casi toda la ciudad y fue inaugurada cuatro años más tarde [65].

La ubicación del coro en los pies del templo genera una fragmentación de la visión del espacio que es común a otras obras similares como las de México y Puebla. Sin embargo la catedral del Cusco, por la amplitud y compacidad (tiene un tramo menos que la de Lima) y la transparencia de su altar mayor (tipo ciprés) genera una notable unidad espacial que se acusa más por la horizontalidad externa de su planteo volumétrico.

La continuidad de lo hispánico, como proceso de nueva síntesis atemporal de corrientes artísticas, formas y concepciones espaciales, identifica el proceso inicial de transculturación y abre la puerta a una simbiosis distintiva que alcanzará su apogeo en el siglo XVIII.

#### CAPÍTULO 4

### PORTUGAL Y LA ARQUITECTURA BRASILEÑA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII

La política de ocupación territorial que siguió Portugal en América fue desde un comienzo distinta de la española.

Pedro Álvarez Cabral descubrió el Brasil en el año 1500 y hasta tres décadas más tarde —con oportunidad de la expedición de Martín Alfonso de Souza— no hubo más que intentos de asentamientos adscribibles a las tradicionales factorías coloniales.

Estos puntos de referencia, fondeaderos naturales protegidos, tuvieron como función posibilitar la recalada de buques que extraían riquezas del territorio, pero en absoluto pretendían el dominio efectivo del espacio continental.

La dimensión poblacional de Portugal, pero sobre todo la gravitación que tenían en aquel entonces sus colonias en la India fueron las causas de esta aparente postergación del Brasil dentro del proceso colonizador.

A las factorías iniciales había de seguir una acción de reparto de tierras por concesiones vinculadas a la tradición feudal, ocupándose así vastas lonjas sobre la costa que penetraban en el territorio. Estas concesiones no resolvían una política de organización de poblaciones, aunque la formación de las Capitanías dio origen a los primeros centros portuarios que se estabilizaron sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo xvi.

Las fundaciones de Olinda (1535) y Recife (1540) al norte se complementarán con la de Salvador (Bahía, 1549), São Paulo (1554) y Río de Janeiro (1567), que constituyeron los enclaves principales y en todos ellos la iniciativa privada manifestó la voluntad de conquista territorial

que en cierta forma les delegaba el poder central.

De todos modos, hasta el siglo xviii la ocupación del Brasil continuó siendo esencialmente costera, debiendo los portugueses resignar temporalmente el sector norte luego de la ocupación holandesa de Recife, compensada por los intentos de penetración en el sur —hacia la banda oriental del río de la Plata— que determina la fundación de la Colonia del Sacramento (1681).

#### LA ARQUITECTURA BAHIANA

La capitalidad de Salvador le dio relieve a su vinculación troncal con la metrópoli y de aquí los rasgos de fidelidad con la arquitectura portuguesa que presentan las obras iniciales.

La transferencia cultural lusitana fue directa hasta que en el siglo xviii —como sucede en toda América— se genera el proceso de síntesis que incorpora los valores y formas de expresión reelaboradas.

La arquitectura bahiana tiene la peculiaridad de ofrecer la gama de alternativas expresivas incluyendo dos polos tan nítidos como los que marcan las iglesias de la Orden Tercera de San Francisco y la Concepción de la Playa. La primera de ellas realizada en 1708 constituye el esfuerzo más relevante en el Brasil de aproximación a las formas expresivas del barroco hispanoamericano, con rasgos nítidos de integración artística «mestiza». Su fachada manifiesta la búsqueda de un sentido plástico con notoria densidad decorativa cuya temática de re-

ferencia no desdeña los motivos ornamentales locales.

Por el contrario la Concepción de la Playa (1750-53) fue diseñada y trasladada, piedra por piedra, desde Portugal marcando la vigencia del cordón umbilical con la metrópoli y las formas notables de aquella transculturación directa.

Entre ambos extremos la arquitectura bahiana se califica en un desarrollo que sin soslayar el modelo metropolitano lo adapta a las peculiaridades de su realidad físico-espacial y a los modos de vida de su población.

Es evidente que el desarrollo de la ciudad estuvo estrechamente vinculado a la expansión de su región, particularmente en la evolución de los ciclos de la caña de azúcar, tabaco y posteriormente del café y cacao.

La ciudad era en definitiva un núcleo de servicios con capacidad de acopio y comercialización a través de su función portuaria.

Su importancia geopolítica y económica llevó a la necesaria organización defensiva a partir de las propias condiciones de su asentamiento, fraccionado con una zona portuaria bajo la barranca y el área de desarrollo terciario en el plano superior.



66. Bahía, casa-torre de García Dávila. Siglo XVI

El núcleo inicial de la ciudad fue murado por Luis Díaz a mediados del siglo XVI contando con baluartes defensivos. La dispersión y rápido crecimiento de la población obligó a un sistema más flexible que alternó fortificaciones y puntos defensivos a lo largo de la costa de la bahía y sobre elevaciones naturales. Así una decena de baterías y otros importantes conjuntos de baterías señalan la gravitación de la arquitectura militar dentro de la ciudad. A la vez, obras de arquitectura civil como la Torre de García Dávila aparecen fortificadas [66].

Entre los edificios públicos las tipologías de los palacios municipales (el de Bahía fue comenzado en el siglo XVII) señalan las similitudes con ayuntamientos españoles, incluyendo también la cárcel (Cámara e Cadeia). Se caracteriza por el sentido de volumen macizo con torre dominante, balcón y aunque a veces tienen recova sobre la plaza, los patios suelen ser más reducidos que los de origen español.

Sin embargo, también aquí, la arquitectura religiosa concentra el desarrollo más importante en la ciudad. El trazado de los templos brasileños, adscribió desde el comienzo el planteo portugués de una nave (con o sin capillas laterales); pero carente de crucero y cúpula (salvo raras excepciones). La nave se cubría con bóveda de madera (forado) y se jerarquizaba con cubierta autónoma, aunque del mismo tipo, el presbiterio.

Fueron muy escasas las bóvedas de piedra o ladrillo y se desconocen ejemplos de transferencias goticistas con bóvedas nervadas, quizás debido al desarrollo más tardío de las obras brasileñas.

Es interesante constatar la evolución de la tipología de estas iglesias pues paulatinamente las capillas laterales —que solían ser más bajas que profundas— tienden a vincularse entre sí formando corredores estrechos que conducían, por acceso independiente, hasta la sacristía o contrasacristía. Como es frecuente en el Paraguay

también vemos la existencia de sacristías desarrolladas perpendicularmente a la nave principal y que ocupan el ancho del templo total. La existencia de capillas paralelas al presbiterio no es frecuente en otras partes de América, aunque podemos encontrarlas en ejemplos como San Francisco o el Sagrario de Quito.

Entre las obras más relevantes cabe recordar la actual catedral que otrora fue la iglesia de los jesuitas (la antigua fue demolida para hacer una plaza). Tanto la cantería de la fachada, como las portadas y arcos fueron realizadas en Lisboa al comenzarse las obras en 1657. Como era habitual en la Compañía de Jesús el diseño fue realizado por un hermano coadjutor de la propia orden, Francisco Dias y su traza tuvo peculiar resonancia como cabeza de serie en los demás templos de la ciudad.

La composición de la fachada mueve a perplejidad ya que parece haberse motivado en la intencionalidad dialéctica de compatibilizar la imagen formal del Gesù romano con el esquema tradicional portugués de templo con torres. El resultado no es feliz en cuanto los campanarios quedan reducidos a la mínima expresión, semejantes a chapiteles colocados sobre el basamento de fachada [67].

En el interior por el contrario es majestuoso con la notable bóveda de madera que presenta los motivos del artesonado extraído del tratado de Serlio [68]. Las capillas laterales con notables altares barrocos o rococó y la sacristía amplísima y totalmente policromada en su cielorraso plano, dan realce a la respuesta del conjunto. Al costado del templo se hizo el colegio, utilizando posteriormente como hospital y facultad de Medicina que hoy se encuentra en vías de restauración con destino a un museo de la cultura afro-brasileña.

En el propio «Terreiro de Jesús» cerrando la composición se alza el templo y convento de San Francisco, adyacente en el cual



67. Bahía, iglesia de la compañía de Jesús, hoy catedral. Siglo XVII

se localiza la Orden Tercera [69]. La iglesia, construida entre 1708 y 1723, es sin duda una obra singular donde es posible apreciar cómo sin variar lo esencial del partido arquitectónico el tratamiento del interior modifica totalmente el espacio, generando ese sentido voluptuoso y continuo propio del mejor barroco americano. En el claustro, de reducidas dimensiones en relación con los hispanoamericanos, llama la atención la serie de azulejos con vistas de Lisboa, que constituyen uno de los documentos más importantes de la capital portuguesa antes de su destrucción por un terremoto a mediados del siglo XVIII.

Una de las características más notables de la arquitectura religiosa brasileña respecto al resto de Hispanoamérica es su tratamiento volumétrico exterior. Dada la

libertad compositiva de la estructura urbana, es frecuente que los templos aparezcan sobre cerros (morros) dominantes o simplemente aislados de otra edificación.

Ello lleva a un tratamiento de la totalidad del volumen externo ya que es posible su recorrido y visualización completa.

Este tratamiento suele tener una cierta homogeneidad con respecto al paisaje urbano y las tipologías residenciales, sobre todo en la enfatización de los vanos encuadrados con canterías, en la proporción vertical de los mismos y en su ritmación.

Las propias portadas de los templos suelen ser sobrias en la localización ornamental,



68. Bahía, catedral, bóveda que copia motivos de Serlio. Siglo xvii

facilitando esa natural incorporación al resto del paisaje. La jerarquización suele buscarse más por el manejo de los elementos urbanos, tanto por la ubicación dominante señalada o por el recurso de ubicación de las fachadas respecto de calles lo que facilita el marco adecuado (Lapa de Mercaderes en Río de Janeiro o la magnífica calle-esca linata del Santísimo Sacramento en la Rua do Passo, Bahía).

Un elemento adicional para facilitar la integración del paisaje urbano es el predominio de las edificaciones en altura, fruto de una ocupación más densa del tejido urbano. Esto está vinculado a la dimensión de los lotes, que en las ciudades brasileñas tienen un proceso inverso al de las hispanoamericanas.

En efecto, mientras en las segundas el lote amplio que ocupaba el cuarto de manzana tiende a fragmentarse al subir el valor del suelo urbano en el siglo xviii o xix, en Brasil los lotes iniciales son muy estrechos y hay una tendencia a ampliarlos en el xix.

Continuando la tradición urbana portuguesa la línea de edificación continua fue un elemento clave en la definición del carácter de la calle. La diferencia es que el loteo portugués busca un frente estrecho (generalmente de unos 10 metros) pero con gran profundidad, lo que condiciona una tipología de vivienda sustancialmente diferente.

Ello es verificable en los patios pequeños y la ocupación plena del lote sin fondo de manzana. Notablemente esta disminución de las dimensiones de patios guarda concordancia con la reducción espacial de los claustros conventuales e incluso con la distancia dimensional que va del *terreiro* o el *rossio* a la plaza hispanoamericana.

Parecería que la inexistencia de un trazado previo llevara a reiterar la idea de densificación urbana europea, lógica en términos de la realidad espacial geográfica de Portugal o España, pero carente de un

fundamento sólido en las extensiones americanas.

El valor de la tierra no constituye hasta el siglo xix un elemento relevante aunque es probable que la preocupación por el abaratamiento del equipamiento y servicios tenga influencia en las decisiones.

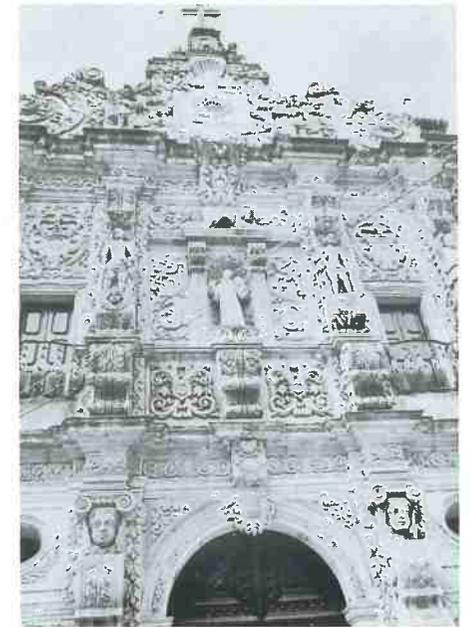
A partir del siglo xviii, como sucede en las ciudades hispanoamericanas, los sistemas de control urbano se perfeccionan con la idea de normalizar el número y tipo de vanos y las alturas de edificación con el objetivo —según Goulart Reis— de garantizar una imagen y apariencia claramente portuguesa a las ciudades brasileñas.

Algunos recursos expresivos, como el uso de azulejo cubriendo toda la fachada de la casa, han sido tomados como un hecho importante, dado que cronológicamente alcanzó prioridad de desarrollo en Brasil antes que en Portugal. Se trataría en este caso de un «rebote» cultural ya que buena parte de la azulejería e inclusive las tejas esmaltadas de gran tamaño fueron inicialmente importadas de Portugal.

Este criterio de azulejar los frentes de las casas fue notable en la región de Puebla de los Ángeles en México en el siglo xviii y se mantiene en el Brasil e inclusive en Montevideo (Uruguay) con azulejos franceses del siglo xix, los que también podemos encontrar en fachadas de iglesias como San Isidro en Catamarca (Argentina).

Las grandes unidades residenciales de los siglos xviii y xix que encontramos en Salvador señalan esa misma reducción de los espacios, la diferenciación de estratificación social entre el propietario y los esclavos, cuya abundancia proporcionó una mano de obra económica para el desarrollo de esta arquitectura.

En la trama densa de la ciudad y vinculada a actividades religiosas y recreativas puede encontrarse la Quinta do Tanque de los jesuitas y, como expresión de la acción productiva, el notable complejo edilicio de la



69. Bahía, iglesia de la Orden Tercera de San Francisco. 1708-1723

Quinta Unhao con residencia, capilla, galpón, depósitos, senzala, muelles y hasta un sistema propio de acequias y abasto de agua.

En cierta manera este conjunto preanuncia los notables complejos de los ingenios rurales del Reconcavo bahiano.

#### LA ARQUITECTURA EN RÍO DE JANEIRO Y SÃO PAULO

De las obras religiosas tempranas que aún podemos encontrar en Río de Janeiro sin duda la más relevante es el convento de São Bento iniciado hacia 1590 pero con un proceso continuo de obras y transformaciones hasta el siglo xviii.



70. Río de Janeiro, iglesia de São Bento. Siglo xvii



71. Bahía, catedral, nave y presbiterio. Siglo xvii

El templo, diseñado por el ingeniero militar Frias de Mesquita en 1617, responde al planteo general ya descrito de nave principal y profundas capillas laterales fragmentadas con arcos de medio punto, abiertas en 1669. Sobre estas capillas corre una nave lateral alta que se abre sobre el espacio principal con balcones-tribuna [70].

Es ésta una solución frecuente en la arquitectura brasileña y no usual en la hispanoamericana. La presencia de los vanos y tribunas, que al comienzo tienen coherencia con los vanos externos como simples ventanas con balcón, pero luego tienden en ciertos casos a ampliarse (iglesia del Pilar en Ouro Preto) varía sustancialmente la escala del espacio de la nave principal.

La tendencia de «espacio salón» se fortalece, tanto por las proporciones más compactas del ámbito como por este manejo escenográfico de los palcos balcones que le quitan fuerza al sentido verticalista del espacio. A ello debemos sumar el manejo del diafragma que compartimenta este ámbito respecto de la capilla Mayor.

Ya no se trata meramente del «arco triunfal» de acceso al presbiterio desde la nave que vemos en las iglesias hispanoamericanas, aquí el presbiterio tiende a reducir sus dimensiones de presentación y a adquirir profundidad, a la vez que el tratamiento del «arco» se convierte en algunos casos en una «portada» interna formal (catedral de Bahía) o un conjunto homogéneo flanqueado por capillas laterales y tribunas altas que la encuadran [71].

Resulta notable comparar en São Bento la rigurosa estructura de la fachada del templo donde con sobriedad se resuelven los problemas compositivos basándose en el manejo ponderado de la piedra de cantería que define el esquema de figura y fondo, con la composición barroca y rococó del interior realizada en el siglo xviii. Aquí es posible constatar una vez más que el tratamiento ornamental y el equipamiento modifica de

tal forma el espacio que puede llegar a hacer contradictorias las mismas propuestas originales.

El carácter que la fachada de São Bento preanuncia se percibe también en la composición del claustro y en el refectorio señalando el rigor monástico de la orden, que Buschiazzo emparenta con influencias «escurialenses». Este claustro, más espacioso que lo habitual, está cubierto por bóvedas de arista que descansan sobre robustos pilares de cantería.

De principios del siglo xvii es el convento de San Antonio muy modificado en su fachada hace unas décadas. El interior del templo conserva una notable capilla mayor y una interesante sacristía con paneles de azulejos portugueses (1745).

En la región cercana a Río de Janeiro se conservan varios templos del siglo xvii de las primitivas fundaciones jesuitas para catequesis indígena. Los colegios de la Compañía en Río y Vitoria regentaban estos pueblos de indios (San Pedro de Aldeia, San Lorenzo, Reyes Magos, Anchieta, Guaraparí, etc.). Las iglesias son simples, en general de tres naves, con una sola puerta y torre baja lateral. La residencia de los religiosos y colegio se formaba lateralmente con claustro reducido que en la Asunción de Anchieta (antigua Roritiba) tiene robustos pilares y galería superior con barandal de madera.

Similar origen jesuitico tendrá la fundación de São Paulo en 1560 cuyo núcleo original fue el colegio de la Compañía de Jesús que atendía la evangelización de una vasta área.

Las distancias con los otros centros poblados dio al desarrollo paulista un alto grado de autonomía, lo que posibilitó la acción depredadora de los bandeirantes, cuya actividad principal era la conscripción de esclavos indígenas para su venta a los ingenios del nordeste, particularmente los bahianos.

Los conflictos entre los jesuitas y los ban-



72. Bahía, ermita de Monserrate, alpendre. Siglo xvii

deirantes que asolaron sus misiones de guaraníes y obligaron a un gran repliegue en las primeras décadas del siglo xvii señala las tensiones sociales y culturales de dos modelos de civilización antagónicos.

Las tipologías de las aldeas jesuitas (San Miguel de Uraí, Carapicuíba, M'boy, etc.) muestran el desarrollo de una tecnología de tierra apisonada de tapia («taipa-de-pilao») con una arquitectura maderera más liviana que la que hemos visto en las otras regiones.

Capillas de una nave con presbiterio como San Miguel (1622) presentan la solución notable del «alpendre» o atrio adintelado y además el corredor maderero lateral que señala un parentesco claro con los templos misionales del área guaraníca.

Esta solución del atrio avanzado como un espacio de «capilla abierta» que se proyecta hacia el exterior del templo se vislumbra en ejemplos notables como la capilla da Penna en Paraíba donde se trata casi de otra capilla anterior o en la capilla del Socorro, también en Paraíba, donde se retoma la experiencia de los «dormideros» o «descansos» de las ermitas rurales españolas o portuguesas (ermita de Thomar por ejemplo) o en ejemplos bahianos como Monserrate [72].

La unidad entre iglesia y colegio puede constatarse en M'Boy (hoy Embú) a pesar de que la iglesia de Nuestra Señora del Rosario es casi un siglo anterior a la residencia de los Padres. La unidad de la arquitectura popular a través de la persistencia de los modos de vida, recursos tecnológicos y respuestas funcionales, formales se evidencia así una vez más.

Toda la riqueza de estas capillas rurales tiende a concentrarse en los retablos, púlpito y en los cielorrasos de madera policromada, como los que podemos hallar en Santo Antonio, pequeña capilla «alpendrada» en la hacienda de País de Barros.

Hacia el sur, el área de Río Grande y la propia isla de Santa Catalina fueron ocupados inicialmente por los españoles, localizándose en la región varios de los pueblos de las misiones jesuitas. Los bandeirantes paulistas acecharon permanentemente esta zona y en busca de oro fundaron a fines del siglo XVII las ciudades de Paranaguá y Curitiba.

El colegio de la Compañía de Paranaguá, realizado a principios del siglo XVIII, presenta una notable solución de claustro de tres plantas de piedra bruta apenas perforadas con bajas arquerías en planta baja y pequeñas ventanas enmarcadas en cantería en las dos plantas superiores. Un lenguaje casi medieval, que nos aproxima más a los temas de arquitectura militar que a las soluciones de los cenobios religiosos. La iglesia quedó inconclusa por la expulsión de los jesuitas en 1759, ocho años antes de su erradicación de los territorios españoles.

Este panorama de la arquitectura brasileña en los dos primeros siglos de su desarrollo habrá de variar sustancialmente en el XVIII, cuando las transformaciones de las nuevas aperturas económicas, la ampliación del territorio ocupado, el desarrollo urbano y la integración cultural afro-brasileña diera origen a las expresiones de una de las arquitecturas barrocas más notables de América.

## CAPÍTULO 5

### LA EXPANSIÓN URBANA DE AMÉRICA

Quien conoce una ciudad de utopía las conoce todas por la gran semejanza entre unas y otras, en lo que permite la naturaleza del lugar.

TOMAS MORO

#### TRANSFERENCIA DE EXPERIENCIAS Y PRIMERAS FUNDACIONES

La ocupación de un territorio tan amplio y variado como el americano habría de suponer para el español una de las aventuras creativas más notables de la cultura occidental.

Las experiencias urbanas transferibles, desde la Península, no sólo no eran homogéneas, sino hasta contradictorias, acumulándose estructuras planificadas como los antiguos «castrum» romanos, de desarrollo orgánico medieval e inclusive de nítida traza morisca en el sur andaluz.

Como sucederá con la arquitectura, el español se proyecta a América como síntesis y ante la magnitud de la empresa, genera una respuesta que incorpora algunas variables y experiencias, descarta otras y crea un modelo ordenador capaz de dar unidad formal y estructural a la ocupación territorial.

Pero la nueva política poblacional no sólo se alimentará de la experiencia previa del conquistador, sino que confluirán en ella los modelos teóricos del renacimiento, las antiguas tradiciones romanas (Vitruvio), los principios de la ciudad ideal cristiana (Santo Tomás, Eximenic) y la propia praxis fundacional en América reelaborada y transferida a normativa.

El periodo que transcurre entre 1492 y 1573 (oportunidad en que Felipe II sanciona las ordenanzas de población) constituye el laboratorio en el cual se verifican las experiencias para generar una respuesta unitaria al problema.

Las recomendaciones sobre las calidades requeridas en los asentamientos en cuanto al emplazamiento de las ciudades, accesibilidad, defensa, abastecimiento de sustento y mano de obra, etc., retoman las exigencias vitrubianas, pero no obstan para verificar los continuos traslados de los primeros núcleos por carecerse de ciertas condiciones básicas.

La experiencia acumulada parece, pues, tener mayor gravitación que la conciencia teórica en la acción pragmática de la conquista.

Se han rastreado prolijamente los antecedentes morfológicos hispanos de ciudades en damero desde los antiguos «castrum» romanos, los pueblos de peregrinación a Santiago de Compostela (Puente la Reina), las adyacentes «bastides» del sur de Francia y las propias fundaciones de los Reyes Católicos (Puerto Real y Santa Fe) o Carlos V (en la Vera de Almería).

Por su connotación de inmediatez temporal el campamento de los Reyes Católicos frente a Granada, estructurado en 1491 bajo el nombre de la Santa Fe, ha sido con-

siderado por diversos autores como el modelo preciso para el «nuevo orden urbano» americano. Santa Fe retoma el diseño de los «castrum» con sus ejes cruzados, las cuatro puertas de acceso y un trazado ordenado de amanzanamiento rectangular, es decir elementos físicos que habrán, genéricamente de estar presentes en el modelo indiano.

Sin embargo las primeras fundaciones americanas no presentan referencias positivas que pudieran indicar la vigencia canónica del modelo. Por el contrario sólo la traza de Santo Domingo replanteada por Nicolás de Ovando al despuntar el siglo XVI presenta las condiciones de cierta regularidad en sus calles que sorprende a los mismos viajeros españoles.

Es probable que Ovando, que conocía Santa Fe, hubiera recuperado la imagen de los valores de una lógica ordenadora, pero las calles tiradas a cordel (aun en manzanas de tamaño diferenciado y variadas) despidaba tanto a la propia experiencia urbana peninsular que llamaban la atención sobre las posibilidades de esta traza.

Las calidades de la ciudad concebida «a priori» con un modelo de referencia era algo absolutamente ajeno a las prácticas de diseño urbano, basadas en la espontaneidad del crecimiento a partir de los núcleos generadores (iglesia, castillo, plaza del mercado, etc.).

La calle era la consecuencia de la integración de las viviendas y no el eje ordenador de las mismas. La plaza era un espacio provisto por la conjugación de actividades comunes, pero su forma y localización estaba subordinada a las características de los edificios dominantes. Las plazuelas eran espacios residuales donde no pocas veces se habrían alzado edificaciones que debieron ser demolidas para generar la necesaria obra funcional.

En este marco los primeros asentamientos americanos atendieron más a los con-

dicionantes del propio medio que a las teorías y experiencias urbanas peninsulares, aunque es cierto que lo realizado responde a la vez al bagaje de su previo conocimiento.

De todos modos las calidades del emplazamiento (portuario, mediterráneo), de la topografía del terreno, de los requerimientos de defensa (natural y construida) marcaron fuertemente los primeros ejemplos urbanos del nuevo mundo.

Los trazados que acusan cierta regularidad como Santo Domingo, Cartagena de Indias o Veracruz están a la vez condicionados por el carácter envolvente de las fortificaciones amuralladas, mientras que otros, como Asunción del Paraguay, simplemente adoptan una estructura lineal que sigue los condicionantes topográficos de la costa fluvial y la traza del camino real.

De todos modos, quien analice, por ejemplo, el diseño de Cartagena observará sin duda una voluntad ordenadora que sin tener la claridad normativa del modelo indiano compagina la antigua experiencia con una nueva búsqueda. Si bien los atrios de los templos son plazuelas residuales y la plaza principal tiene mezquinas dimensiones, la calle ya constituye un trazado regulador previo que tiende a vertebrar —quizás por razones de defensa militar— un tejido urbano nuevo. La existencia de una Plaza Real («de la mar») sobre el límite de la muralla amortigua el impacto en la zona del contacto edilicio con el cerco defensivo y genera espacio para las actividades portuarias.

Puebla de los Ángeles (México, 1533) y Lima (Perú, 1535) parecen ser los primeros ejemplos que definen las características de regularidad. De todos modos —en nuestro criterio— estas experiencias sirven solamente para ratificar la viabilidad de generar el modelo ordenador y dar coherencia planificada a la acción fundacional de Felipe II.

#### LAS ORDENANZAS DE POBLACIÓN (1573) Y EL MODELO AMERICANO

Hemos insistido en que las ordenanzas de población vienen a ratificar las experiencias urbanas españolas y americanas a la vez que introducen la planificación homogeneizada para los nuevos conjuntos urbanos.

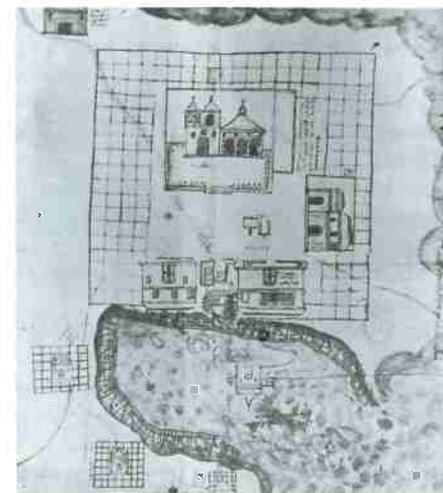
Las raíces teóricas renacentistas están presentes en la idea del diseño previo y en la presencia de la plaza como núcleo generador del cual parten las calles sistematizadas. Sin embargo los diseños americanos nada tendrán que ver con las ciudades ideales de Filarete u otros pensadores donde el sistema radial predomina nítidamente.

Quizás en la traza de las fortificaciones de cierre podamos encontrar mayor parentesco con el diseño renacentista aunque tampoco utilizado en un estado puro.

Mejor suerte tuvo Vitrubio rescatado como clásico del pensamiento arquitectónico renacentista y cuyas máximas sobre asentamientos son utilizadas en versión tomista en las ordenanzas de 1573. Pero estas disposiciones aparecerán condicionadas, a la vez, por la experiencia de la ocupación de las bahías con fondeaderos naturales, que las fundaciones del periodo antillano (Portobelo, La Habana, Santa Marta, Cartagena, Santo Domingo, etc.) habrían inducido.

No podemos afirmar con certeza que el uso del espacio público que predomina nítidamente en los núcleos de las culturas precolombianas haya influido en la formulación del nuevo diseño, pero sin duda las calidades y amplitudes de éstos superan la previa realidad española, como puede verse en las primeras representaciones cartográficas [73].

Es probable también que el cambio de escala que significa la noción del espacio sin límites americano favoreció una política más generosa de distribución del suelo y fa-



73. México, pueblo indígena de Tenenango. Trazo de 1582

cilitó la amplitud de ciertos elementos de la estructura urbana.

En cuanto a las funciones, la organización urbana tiene claramente asignado un papel de centro de servicios para una actividad predominantemente rural (agrícola y/o ganadera) de tal manera que su escasa complejidad sólo se manifiesta en la intensidad de las funciones burocráticas administrativas que le son inherentes según el rango y función en el contexto colonial.

Estas «complejidades» constituían el valor agregado a cada poblado y por ende no era preciso diferenciar los trazados de cada uno de los poblados. Más compleja habría de resultar la tarea cuando se abordasen los fenómenos de superposición sobre antiguas trazas indígenas.

Hay casos de reutilización directa de la ciudad indígena, como sucede en las grandes capitales imperiales inca y azteca: Cusco y México.

En estos casos la alternativa es clara y presupone en lo físico la adopción de la morfología urbana existente, pero en lo funcional la expulsión del núcleo de población indígena del área central y la readaptación edilicia.

En casos como en el Cusco se llega a la fragmentación del propio espacio de la plaza Huaynapata cuyas dimensiones de escala superaban ampliamente la experiencia hispana.

La segregación estratificada de españoles e indígenas es clara en estos casos, tanto para las cuatro «calpullis» o barrios indígenas mexicanos como para el cordón perimetral de parroquias indígenas cusqueñas.

Pero esta segregación se reiterará en otros trazados de ciudades donde los núcleos indígenas preexistentes o forasteros son localizados en agrupamientos específicos. Ello sucede por ejemplo con el barrio del Cercado en la otra margen del Rimac en Lima y otro tanto podríamos ver en ejemplos planificados como los de Guatemala o espontáneos como las 14 parroquias indígenas de Potosí.

Esta división inicial fue perdiéndose en el proceso de integración social y cultural que se observa desde la segunda mitad del siglo xvii. También se irían diluyendo —en las grandes ciudades— los valores simbólicos y metafísicos que precedían en el mundo indígena las estructuras urbanas y les daban coherencia.

Los ordenamientos cósmicos y astrológicos del Cusco incaico, ombligo del mundo, capital del Tahuantisuyo, coordinada de los rumbos cardinales, están más allá de las variables de su traza. Lo mismo sucedía con las estructuras de relación de parentesco de los ayllus indígenas y sus modelos estructurales de Hanan y Hurín (Alto y Bajo) que dividían simbólicamente —y a veces físicamente— la organización del poblado.

Todos estos elementos que constituyen el trasfondo cultural de América prehispana

no tienen vigencia en el modelo fundacional indiano que de esta manera actúa a la vez como elemento aculturalizador que hace tabla rasa de las singularidades de valores y creencias para uniformarlos arbitrariamente en todo el continente. Sin embargo la fuerza de estas concepciones posibilitará una reelaboración de muchos de ellos y su adaptación al nuevo modelo.

Las ordenanzas de población vienen a la vez a ratificar la tendencia «reduccionista» que postulaba la concentración de indígenas en poblados orgánicos con el fin de facilitar el cobro del tributo y la tarea de evangelización. Los criterios de Polo de Ondegardo, Matienzo y el virrey Toledo en el Perú con sus reducciones de 1571-1572 sin duda aceleraron la promulgación de las ordenanzas.

La imagen física de «la ciudad» debía cumplir a la vez con un carácter didáctico, capaz de generar el sistema de comprensión. Por ello se estipulaba que las casas debían estar de forma tal «que cuando los indios la vean les cause admiración y entiendan que los españoles pueblan allí de asiento y les teman y respeten para desear su amistad y no los ofender.»

A la vez, la noción de ciudad equivalía a un área más amplia que la del nuevo núcleo urbanizado, proyectándose en la idea de ciudad-territorio en una lata jurisdicción que se iba reduciendo a la par que nuevas fundaciones le recortaban sus atribuciones.

Los «términos» de la ciudad tenían dimensiones geográficas amplísimas que muchas veces no se alcanzaron a explorar. Por el contrario los repartos y mercedes de tierras en las zonas adyacentes configuraron la estructura del paisaje rural y su necesaria continuidad con el núcleo urbano.

Dehesas para el ganado, chacras, mercedes agrícolas y tierras de propios o del «común» daban adecuado marco, en concéntrico esquema, a la traza urbana y su ejido, concebido este último como área de expan-

sión potencial de la ciudad. La fundación urbana constituía pues una huella de ordenamiento territorial a partir del núcleo que organizaba el espacio físico integralmente. En la práctica sin embargo la endeblez demográfica y funcional de muchos de estos asentamientos convirtió en utopía esta proyección amplificada.

En lo que se circunscribía al núcleo urbano la «planta» de la ciudad quedaba definida por la plaza, calles y manzanas con sus respectivas divisiones en solares.

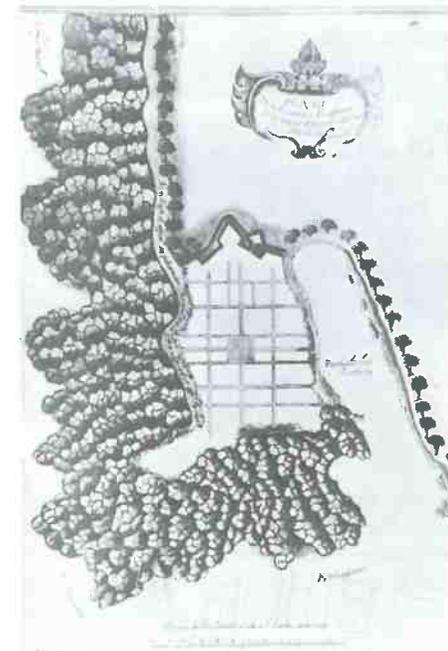
El diseño geométrico tendía tanto a simplificar la tarea del tracista como a jerarquizar la idea de la ciudad «ideal» concebida a priori.

La concepción de flexibilidad y dinámica se manifiesta en la voluntad de que las ciudades se puedan siempre proseguir y dilatar «en la misma forma» con lo que el diseño no sólo regía sobre el presente sino que apuntaba a condicionar el futuro. Es obvio que estas predicciones estaban a su vez condicionadas por la situación del emplazamiento topográfico y la existencia o no de murallas defensivas.

En ciertos casos, Lima por ejemplo, las murallas englobaban áreas de cultivo de chacras y quintas destinadas a asegurar la vida y abastecimiento de la ciudad en caso de sitio prolongado. Estos espacios fueron rápidamente ocupados en las expansiones urbanas del xviii al controlarse la acción belicista.

De todos modos en los asentamientos del siglo xvi está siempre presente el control —que para algunos explica y determina el trazado en damero— y no pocas ciudades nacerían de «casas-fuerte» u otros reducidos defensivos localizados en zonas portuarias.

Es notable constatar que sin embargo las Ordenanzas de Población, incorporadas a las leyes de Indias en su primera edición de 1681, no son seguidas, sin embargo, más que conceptualmente y esto



74. Panamá, ciudad de Panamá, plano del siglo xvii

sólo en aquellos núcleos originados en fundaciones expresas.

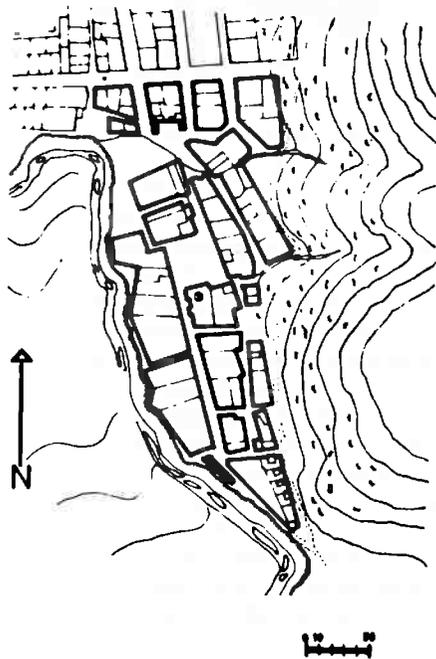
Este es uno de los aspectos más interesantes que reitera a nuestro juicio el proceso de reelaboración americana, aun en mandatos donde sus componentes capitalizaban la propia experiencia americana.

Nuestras ciudades responden en esencia a lo conceptual, pero tienden a simplificarlo, así la plaza no tendrá las proporciones rectangulares que se le asignan taxativamente, sino que será cuadrada, de la misma dimensión de las demás manzanas.

Tampoco las calles llegaron (salvo casos excepcionales como Panamá o Santa Clara de Cuba) al centro de la plaza sino que arrancarán perimetralmente a la misma por sus vértices [74].

De esta forma frente al modelo de leyes de Indias aparece otro modelo empírico que es el que realmente se aplica con sistematización en las nuevas fundaciones americanas, con consentimiento —no tanto de la letra escrita— sino de las más eficaces reglas de practicidad.

Parecería que en la escala de la planificación urbana los americanos hubieran ensayado la simple estrategia del sistema de ensayo-error-corrección.



75. Argentina, pueblo de encomienda de Santa Catalina (Jujuy). Siglo xvii

#### LAS TIPOLOGÍAS ALTERNATIVAS

Desde el punto de vista morfológico son variados los ejemplos que se apartan del modelo y que por ello enunciaremos brevemente.

##### *Ciudades irregulares*

Se deben a dos causas principales; o se trata de aquellas cuya génesis es anterior a las ordenanzas y por ende recogen la tradición morisca de los asentamientos peninsulares, o se vinculan a las formas de producción y tipo de emplazamiento.

En el primer caso son ciudades que han sufrido en su mayoría procesos de adaptación posterior en los siglos xviii y xix tendientes a su acomodamiento a la cuadrícula, tal cual sucedió en Asunción del Paraguay.

La otra alternativa parece haber sido frecuente en los poblados mineros donde la proximidad con las bocas de producción y la movilidad rotativa de la población indígena forjaban una imagen cercana al «campamento» en buena parte del conjunto.

El caso más notorio es el de Potosí, cuya población superó los 150.000 habitantes en el siglo xvii y cuyas legendarias riquezas argentíferas atraían aventureros y conquistadores que organizaron a 4.000 metros de altura una increíble ciudad que descansaba sobre el empuje de los millares de mitayos indígenas transportados para las duras faenas de los socavones e ingenios.

Potosí comienza luego un ciclo decadente y la ciudad tiende a ordenarse perdiendo el espontaneísmo de su primer siglo, pero vaciándose a la vez de la vitalidad y la riqueza que la convirtieron en emporio del Virreinato peruano.

Otras ciudades mineras como Guanajuato y Tasco (México) o Zaruma (Ecuador), Santa Catalina (Argentina) [75], reiteran esta libertad de traza irregular que atiende más a la funcionalidad de la tarea que a las

preocupaciones de ordenamiento urbano. Dentro de este grupo deberíamos adscribir otros poblados como Loja (Ecuador) o Paucartambo (Perú) donde la irregularidad se fundamenta en lo quebrado de la topografía o simplemente en la falta de control y espontaneidad de la evolución urbana.

##### *Ciudades semirregulares*

Se trata de aquellas que cualifican los ejemplos precursores de las ordenanzas de 1573. Las ciudades donde comienzan a verificarse las pautas de ordenamiento urbano con calles quebradas y rectilíneas aun cuando las manzanas no guarden consonancia en sus dimensiones. Santo Domingo, Cartagena de Indias, Quito y La Habana ejemplifican estas trazas de plazas arrinconadas, compases pequeños, atrios reducidos formados por recortes de manzanas y otras formas urbanas que demuestran los cambios y persistencias respecto del urbanismo español contemporáneo.

##### *Ciudades superpuestas*

Nos referimos aquí a las ciudades que tienden a estructurarse sobre antiguos asentamientos urbanos y rurales indígenas. Hemos mencionado el caso de Cusco y México, pero la experiencia se traslada a numerosos pueblos de indios.

En las antiguas capitales imperiales existe un cierto ordenamiento físico de la traza, condicionada por la propia superestructura simbólico-institucional y la realidad topográfica (canales, calzadas y chinampas en Tenochtitlan y desarrollo entre los ríos en el Cusco).

La superposición es utilizada unas veces como elemento de rescate de la traza y otras como excusa para la destrucción parcial de la misma (extirpaciones de idolatrias), lo que hace más dificultoso el estudio de las correlaciones.



76. Perú, la trama urbana del Cusco actual

En el caso cusqueño es evidente que la ampliación de la ciudad española sobre las áreas de andenería de cultivo incaico se hace según los propios modelos de amanzanamiento y reparto de solares urbanos y rurales, atendiendo exclusivamente a los elementos físicos preexistentes, pero no a la secuencia y forma de distribución de las antiguas canchas indígenas que les eran adyacentes. Es decir verificamos nuevamente el pragmatismo: aprovechar como está lo que existe, construir como se sabe lo nuevo [76].

En estos casos como en muchos otros la definición de términos, jurisdicciones y alcances de las fundaciones españolas superpuestas alteró la vertebración interna de las relaciones sociales y culturales de las antiguas comunidades modificando incluso su propia base de sustento económico integrado.

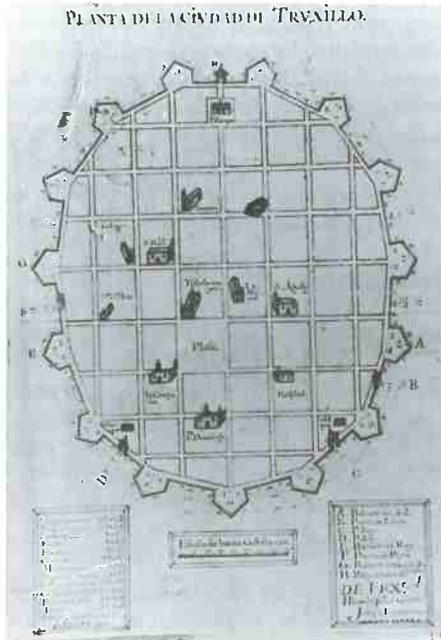
##### *Ciudades fortificadas*

La estructura de estas ciudades puede ser regular, pero es verificable un condicionamiento expreso a sus posibilidades de expansión, desarrollo y la propia estructura en atención a sus características defensivas.

Por ejemplo la conformación del núcleo urbano de Montevideo (1726) quedó afectada desde un comienzo por la localización de los fuertes y ciudadela que habrían de proteger los frentes marítimos y de tierra.

Las murallas y bastiones constituían de por sí una limitación clara al crecimiento, una necesaria adecuación de las manzanas en los bordes y un control en las alturas de edificación por las necesidades de la artillería.

Es cierto que la imagen de la ciudad militar era la que más se aproximaba a la experiencia europea de regularidad, pues al convertirse su diseño en «ciencia de la fortificación» las matemáticas y la geometría campeaban en su fundamento.



77. Perú, traza de la ciudad de Trujillo. Siglo XVIII

Por ello no debe extrañarnos que la comprensión europea de una ciudad americana recogida del texto literario de un cronista se convirtiera siempre en un diseño geométrico de puertas orientadas, murallas ordenadas y rectas calles como sucede con las representaciones del Cusco incaico y español hasta haber concluido el siglo XVII.

La falta de correlación entre el diseño teórico del amurallamiento y la regularidad de la traza indiana puede verificarse en Trujillo (Perú) donde se optó por una estructura envolvente ovalada junto a la cual mueren indiferentemente las manzanas de viviendas [77]. Se trata en definitiva de dos modelos resueltos abstractamente que evidencian sistemas de pensamiento no integrados.

Por el contrario y sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, los poblados fortificados nacen con tal fuerza que la propia estructura defensiva impone una organización específica de la manzana. En el caso de Nacimiento (Chile) la caprichosa forma de la muralla y ciudadela obligan a un amanzanamiento de tipo radial, mientras que en los diseños de pueblos fortificados para el área chaqueña (Del Castillo, 1774) la morfología urbana puede reducirse abstractamente en un triángulo a partir del vértice fortificado y la base naturalmente protegida por un río.

En otros casos tempranos, como en Santiago de Cuba, la fortificación regular tiende a organizar la traza alrededor de un castillo medieval.

En Angol (Chile) la simple estructura cuadrada de la muralla organiza sin embargo una disposición perimetral regular de las viviendas e incluso genera diagonales internas.

Condicionando, e incluso determinando, las fortificaciones habrán pues de jugar un papel relevante en las tipologías morfológicas de la ciudad americana.

#### LAS CIUDADES ESPONTÁNEAS

Buena parte de la realidad urbana de América no se generó en la acción concertada y planificada por los conquistadores para la ocupación, dominio y evangelización de los nativos.

Por ello muchas ciudades nacieron sin acta explícita de fundación, sin ayuntamiento, rollo y reparto de solares, es más, sin siquiera la traza inicial.

Obviamente, estos ejemplos prescindieron también de las disposiciones específicas y su génesis no fue un acto explícito de un día, sino un lento proceso evolutivo a partir de un núcleo generador.

Muchas de estas formaciones urbanas espontáneas recogen con el tiempo la experiencia de la legislación indiana y se adscribieron a ella.

Otras lo harán sólo parcialmente condicionadas por los propios elementos urbanos que ya habían generado y en fin en otros ejemplos nunca tendrán vigencia las disposiciones reales, sobre todo en los formados en la periferia rural [78].

Ciudades que hoy superan el millón de habitantes surgieron en nuestra América sin acta expresa de fundación, sin títulos de nobleza ni escudos de armas. Su origen fue una humilde capilla capaz de congregar a un vecindario rural disperso o un complejo edilicio rural que alcanzó relieve por su estratégica ubicación productiva o comercial.

Lo que caracteriza a estos asentamientos es pues el elemento generador con independencia de la respuesta morfológica que pueda alcanzar posteriormente el núcleo y que en muchos casos está sumamente condicionada por la realidad geográfica [79].

#### *Pueblos que nacen de capillas*

El edificio religioso es el elemento aglutinador más claro en las poblaciones rura-



78. Colombia, organización espontánea, Cisneros (Antioquia). Siglo XVIII

les, donde la función sacra sirve de punto de referencia dominical común.

Era frecuente que entre varios hacendados se realizara en tierras equidistantes o por donativo expreso, una capilla para el culto semanal. Las funciones religiosas se complementaban con la fiesta y el mercado y pronto junto a estas capillas rurales se estructuraban pequeños asentamientos que devenían en poblados. Rosario de Santa Fe, la tercera ciudad argentina, se generó de esta manera, como lo harán otro conjunto



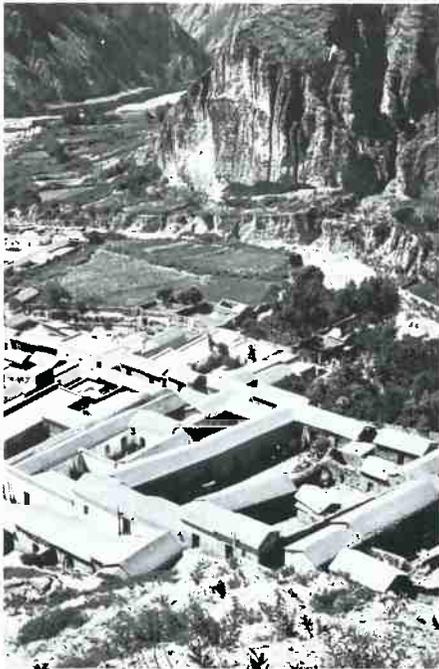
79. México, isla de Janitzio en el lago de Patzcuaro. Siglo XVI

de núcleos urbanos en el Paraguay, Venezuela, Colombia o Perú.

Un caso particular lo constituye en este campo la presencia de santuarios de peregrinación alrededor de cuyos templos se alzan edificaciones para los romeros que solamente son utilizadas con oportunidad de las novenas y festividades.

En casos como Cocharcas (Ayacucho, Perú, siglo xvii) o Huanca (Cusco-Perú, siglo xviii) los «pueblos» tienen una infraestructura permanente para la formación de mercado y fiestas en dichas ocasiones.

En general las iglesias y capillas generadoras no condicionan el tipo de traza del conjunto, aunque tienden a prolongar y ordenar el espacio público de plaza, atrio y



80. Argentina, pueblo de Iruya (Salta). Siglo xvii

cementerio. La estructura parece definirse prioritariamente por la trabazón de las unidades residenciales que delimitan las calles [80].

#### *Pueblos que nacen de fuertes*

Desde el siglo xvii y sobre todo en el xviii la política de avanzar las fronteras internas con el indígena, va a traer aparejada la formación de numerosos poblados originados en los centros de protección militar.

La estabilización de las fronteras mediante estos núcleos residenciales permanentes nos aproxima a la experiencia de los castillos refugio. En algunos casos los fuertes tienen carácter permanente, aunque la movilidad de las líneas decreta en este caso una rápida obsolescencia y hace aconsejable el mantenimiento de un simple piquete en el poblado establecido y la movilidad del punto ofensivo-defensivo recuperando los materiales utilizados previamente.

Pueblos como Emboscada (Paraguay) o los de la frontera bonaerense argentina, se identificaban con esta tipología.

Era tal la vigencia de la idea militar en la vida cotidiana de las ciudades que aun careciendo de fortificaciones los distritos urbanos se denominaban «cercado» (Cusco, La Paz) y lo que quedaba fuera del perímetro se denominaba «extramuros» sin existir murallas.

#### *Poblados que nacen de haciendas o estancias*

Los núcleos de concentración de población rural se localizan en torno a las haciendas agrícolas o estancias ganaderas.

El carácter autosuficiente en lo económico que adquieren ciertos asentamientos de este tipo los llevan a instalaciones complejas que abarcan desde almacenes para una comercialización de productos manufacturados (sobre todo tejidos) y materias primas, hasta edificios que vinculan la ha-

cienda con los habitantes de la región (capilla por ejemplo).

La concentración para festividades patronales o para regocijos (corridas de toros, riñas de gallos) constituyen otros elementos de nucleamiento que determinarán que con el tiempo algunos de estos complejos rurales se convierten por adición de población y funciones en centros urbanos.

Paysandú (Uruguay) formada en una antigua estancia de los jesuitas, Lucre (Cusco, Perú) estructurada en torno a la hacienda-obraje textil, Molinos (Salta, Argentina) constituyen ejemplos nítidos de esta tipología.

#### *Poblados que surgen de tambos y postas*

Jalonando los antiguos senderos indígenas o los caminos reales, en las encrucijadas más importantes se fueron ubicando las postas o tambos donde el viajero podía encontrar alojamiento y cambiar de cabalgadura.

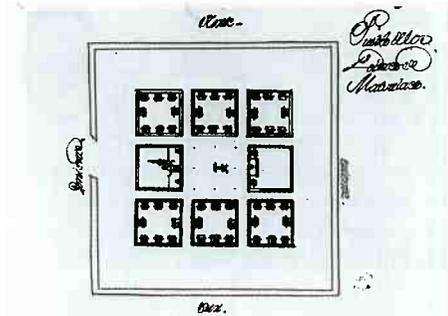
En estos puntos neurálgicos se concentran otros servicios como capilla, almacén de ramos generales o pulpería, etc., que fueron dando, a muchas de estas estructuras, la fisonomía de incipientes centros urbanos.

#### LOS PUEBLOS DE INDIOS

Las normativas específicas para los núcleos españoles eran válidas genéricamente para los asentamientos indígenas.

Sin embargo aquí también se darán diferencias notorias según los casos. En ocasiones se respetarán asentamientos preexistentes con su propio trazado al que se insertan las nuevas estructuras edilicias de gobierno y evangelización.

En otras oportunidades se dio amplio margen de libertad al indígena para organizarse de acuerdo con su experiencia previa y finalmente en alternativas más numero-



81. Argentina, Dolores (Córdoba), pueblo de indios malvalaes. 1750

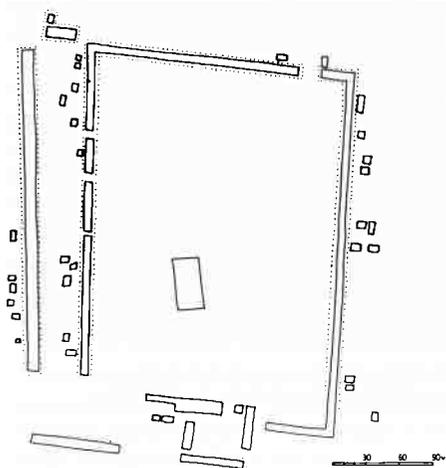
sas se tendió a subsumirlo en el modelo indiano.

En el caso de superposición, la antigua estructura indígena sirve de marca de referencia y simbólica a la nueva ocupación española. Aquí importa más el carácter del dominio que la aproximación a la traza ideal.

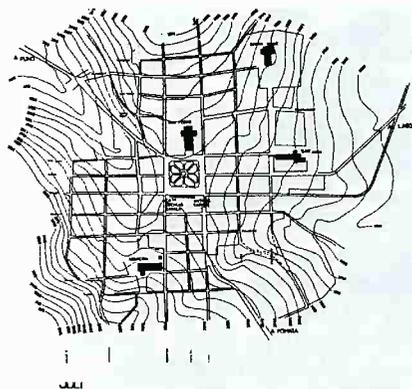
En Chincheros (Cusco, Perú) el templo se localiza sobre elevado ocupando una andenería dominante y obligando a estructurar una plaza doble desnivelada.

En Huaxtla (México, 1580) el templo se organiza sobre el antiguo teocali indígena con un amplio atrio con capillas posas que ocupa dos manzanas mientras el caserío indígena se distribuye inorgánicamente dentro de un abstracto perímetro de manzanas.

Otro ejemplo mexicano (Tentenango-1582) muestra una estructura de plaza más compleja con la horca o picota en el centro, la iglesia y atrio, fuente, casa parroquial y casas del común. La picota-rollo, como elemento simbólico de justicia y de la actuación fundacional, aparece también en la traza de Dolores de Malvalaes [86] (Argentina, 1750) y aún podemos verlo en Alcán-



82. Paraguay, pueblo de San Francisco de Atira. Siglo xvii



83. Perú, reducción de Juli (Collao). Siglo xvi

tara (Brasil) o en el poblado de Chucuito (Collao, Perú) como elemento supérstite desde el siglo xvi aunque transformado en reloj de sol.

Estructuras de poblados indígenas dispersos podemos verlas desde Zimapan (México, 1579) hasta Santa Catalina (Jujuy, Argentina, siglo xvii) y aquí pueden verificarse no sólo la fuerza de las estructuras preexistentes, sino también los propios condicionantes del hábitat.

Los pueblos de indios originarios del Paraguay, manteniendo las estructuras sociales comunitarias no tuvieron un trazado de manzanas sino de «tirones» de casas colectivas que rodeaban la plaza y que incluso en algunos casos se cerraban controlando los accesos y actuando como murallas virtuales (Atira) [82].

Otros casos más notables de respeto al esquema organizador indígena pueden verse en pueblos del Perú. Los jesuitas en la reducción de Juli, estructuraron una población que superó los 10.000 habitantes manteniendo la estructura de Hanan-Hurín y subdividiendo en concordancia con ello los cuatro templos del pueblo, donde se predicaba según la lengua de cada parcialidad indígena [83].

Las relaciones de estos templos altos y bajos, las coordenadas geométricas de estructuración interna del poblado y las relaciones entre estos valores físicos y los simbólicos creaban una realidad diversa a pesar de las supuestas similitudes formales del trazado. Otros poblados indígenas tenían compartimentada su estructura orgánica a pesar de la aparente unidad física, tal el caso de Accha Urinsaya y Accha Hanansaya en la región cusqueña.

Una adecuación decisiva a una traza simbólica indígena la encontramos en el pueblo de Mositenes (Bolivia), fundación tardía del xviii donde se mantiene como caso excepcional el trazado circular del caserío colocándose la iglesia en el centro

del conjunto donde antes se alzaba el altar pagano.

La realización de las reducciones indígenas del siglo xvi posibilitó la planificación de conjunto de pueblos de indios en la región andina, donde no sólo se definieron las trazas urbanas sino que también se diseñaron las propias estructuras arquitectónicas como los templos. Los ejemplos de pueblos doctrineros de Colombia y Perú son elocuentes al respecto. No faltó tampoco desde el siglo xvii, la concentración de antiguos poblados cuya población había decrecido notoriamente. En el caso de Suta-tausa (Colombia) se refundieron cinco antiguos asentamientos. En poblados fundados en el xviii, como Manajay (Cuba), aún vemos resurgir variables de las antiguas ordenanzas como las calles que llegan al centro de la plaza y formas de loteo rígidas [84].

Un caso particular de planificación de pueblos de indios es sin duda el de las misiones jesuíticas al que haremos referencia cuando tratemos del urbanismo del siglo xviii pues presenta rasgos distintivos dentro del sistema.

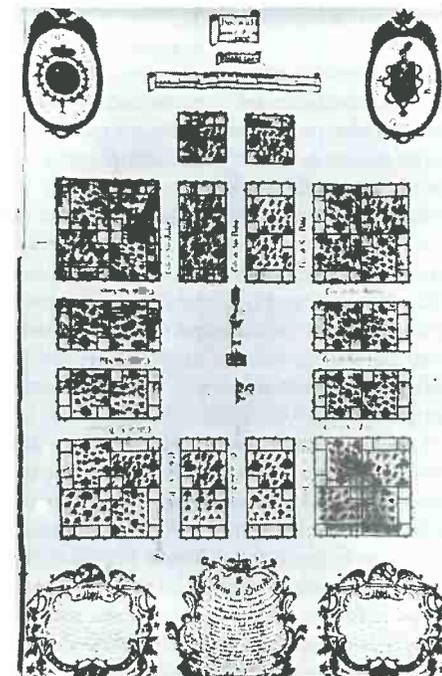
Una relevancia menor, por adscribir a los modelos urbanos genéricos, adquieren los barrios especiales de indios dentro de estructuras urbanas mayores.

#### LA ESTRUCTURA INTERNA DE LA CIUDAD COLONIAL

La división funcional de la ciudad-territorio definía, como hemos visto, un gradiente de articulación de lo rural con lo urbano.

Esta visión esquemática, sin embargo, se proyectaba en la realidad física de los poblados, pues a diferencia del villorrio español, aquí la vegetación penetra sin solución de continuidad sin generar ruptura alguna.

La estructura del núcleo poblado en sí mismo presenta también características de



84. Cuba, pueblo de Manajay. 1768

gradiente desde el área central a la periferia suburbana.

El área central se estructura siempre en torno a la plaza mayor, donde se localizaban los principales edificios públicos, cuya concentración dependía de la calidad y complejidad del núcleo urbano.

En la distribución de los solares la proximidad con la plaza señalaba el nivel jerárquico del propietario. La correlación de estos sectores sociales con los ingresos económicos más altos posibilitó las residencias de mayor nivel tecnológico y en altura, enfatizando a la vez la cisura jerárquica con las áreas inmediatas.

En general, en estas áreas centrales se al-

bergaban solamente españoles o criollos aventajados por lo cual la relación de proximidad residencial con la plaza era a la vez un medidor del control social-racial, aun cuando, paradójicamente, los indígenas «vivían» en la plaza más tiempo que el propio español.

En la ocupación española del Cusco la ancha franja central en torno a la fragmentada plaza incaica (ahora convertida en Plaza Mayor + Plaza del Regocijo) y su prolongación sobre antiguas áreas de cultivo, significó de hecho la expulsión de la antigua nobleza incaica y otros sectores indígenas.

En las ciudades portuarias la forma del área central se veía alterada por el desplazamiento de la plaza sobre la costa, protegida a la vez por un fuerte (como sucedía, por ejemplo, en Buenos Aires) lo cual limitaba la expansión residencial de esta zona.

Como formando un cinturón concéntrico se estructuraba una zona urbana de carácter intermedio que no presentaba ruptura espacial dentro de la ciudad con el área central, pero sí se diferenciaba en cuanto a la calidad de usos del suelo y tipologías arquitectónicas.

Los elementos estructuradores de esta zona intermedia solían ser los conventos y monasterios cuyas presencias definían el nomenclador de la estructura barrial urbana. Los conventos prestaban cantidad de servicios a la comunidad, desde las imprescindibles pilas de agua y fuentes, hasta la escuela y botica, que hacían converger un micromundo urbano en torno a sus actividades, fiestas y rituales.

En otras oportunidades las parroquias de indios (Potosí tenía 14 de ellas y el Cusco 8) definían los límites jurisdiccionales y el apelativo de los barrios.

La trama urbana se iba cualificando desde los principales conventos (generalmente franciscanos, dominicos, jesuitas y agustinos) y monasterios (clarisas, carmelitas

tas y dominicas) hasta pasar por los hospitales (juandedianos, y betlemitas), hospicios de clérigos (San Felipe Neri) y diversas categorías de beaterios, casas de ejercicios, colegios y seminarios para arribar en la periferia a la localización de las ermitas votivas. A ellos cabe adicionar los edificios públicos oficiales: aduanas, factorías de tabaco, consulados, casa de moneda, etc.

El tejido que acompañaba a estas obras «relevantes» estaba constituido por el núcleo residencial de viviendas y comercios. Algunos espacios abiertos como prolongación de los templos y la comunicación con los amplios claustros (cuando no había expresa clausura) señalaban el cambio de escala frente al patio familiar.

Un tercer sector dentro de esta estructura estaba definido por el suburbio o periferia del núcleo urbano. La trama tiende a hacerse menos densa, predominan los desarrollos desarticulados junto a los caminos de salida y acceso donde se localizan los tambos o posadas.

También se concentran allí las formas primarias de producción artesanal-industrial, las ollерías y ladrillerías, que como las curtiembres buscan la proximidad de las áreas costeras, los molinos de viento o agua y hasta las tahonas, los «rastros» (mataderos) y carnicerías, los chorrillos de pequeña producción textil doméstica y eventuales hornos de cal y canteras. En Panamá la Vieja, por ejemplo, las carnicerías y el matadero se ubican cerca del mar para arrojar allí los desperdicios.

Desgranando las áreas residenciales, las trojes y bodegas, se iban formando las zonas de chacras y quintas, los corrales del «común» y las rancherías indígenas o de pardos, es decir de los estratos de clase baja que servían de yanaconas tanto para tareas urbanas como para faenas rurales.

Los suburbios carecían en general de hitos relevantes en la conciencia urbana

salvo los «arcos» de acceso, alguna ermita o la estructura industrial.

No llegaban pues a conformar barrios aglutinados en torno a elementos vitales y, cuando lo lograban, la densificación y cambio estructural las integraba naturalmente en las áreas intermedias.

Tal, por ejemplo, pudo ser el proceso de asimilación sectorial determinado en el siglo XVI en Cusco con la localización periférica del hospital de indios que dará luego origen a la parroquia de San Pedro.

Los problemas de infraestructura y equipamiento urbano estaban centrados básicamente en el abastecimiento de agua, el tendido de acequias y tagarettes, el aprovisionamiento de los bastimentos de «pan llevar» con las áreas de producción agrícola vecinas, el mantenimiento de caminos y calles interiores (que motiva permanentes sangrías del erario capitular), los abastos y vituallas, el funcionamiento de los depósitos de reserva, etc.

El valor de los animales de carga y transporte era tal que regiones enteras, como el noroeste argentino, fundamentaron su base económica en el engorde de ganado y la preparación de recuas de mulas para el comercio, con Potosí y Cusco.

En las ciudades portuarias, las actividades propias del comercio, estibamiento, carena y reparaciones de navíos generaba una vida peculiar, a pesar de que es necesario tener en cuenta que varios puertos estaban segregados físicamente de la ciudad principal, como sucede con la Guaira y Caracas o el Callao y Lima.

#### LOS ELEMENTOS URBANOS

Los principales elementos públicos que configuran el paisaje urbano son las plazas y las calles y dentro de una perspectiva cultural, el uso que la población hace de los mismos.

#### La plaza

Las ordenanzas indianas definen el valor de la plaza como núcleo generador, modificando por ende la antigua tradición urbana española, al asumir en un mismo espacio las dos vertientes esenciales de la conquista, el poder político y la presencia religiosa.

En efecto, las plazas hispanas solían diferenciar su carácter administrativo municipal (ayuntamiento) y la connotación del espacio público religioso (plazoleta, atrio, etcétera), pero en América, el mismo proceso integrador que hemos señalado como eje de su arquitectura y urbanismo, se manifiesta en el uso de las plazas.

La plaza mayor americana es, pues, el escenario donde se concentran las actividades esenciales de la comunidad, tanto en el orden cívico, religioso o recreativo y comercial. Retoma en este sentido la idea del «centro cívico» renacentista unido a la experiencia medieval del mercado y el «ámbito de vida» externa indígena.

La definición de estas funciones no sólo es imperativa en virtud de la localización de los edificios correspondientes de iglesia mayor y cabildo, sino también porque las ordenanzas indican explícitamente que allí se fabriquen «tiendas para propios» y se la define como la más adecuada «para las fiestas de a caballo y otros».

Hemos señalado cómo en el caso de superposiciones, el Cusco por ejemplo, el esquema unitario de la plaza es alterado en razón de la escala espacial, generándose por un lado la plaza de armas, donde se concentran las actividades institucionales y religiosas y la Plaza del Regocijo, donde se efectúa el mercado indígena cotidiano (tianguéz) y las fiestas de corridas de toros, cañas, etc.

La ordenanza de población disponía, tomando la antigua experiencia medieval, que la plaza y no sólo ella sino también «las cuatro calles principales que de ella han de

salir, tengan portales para comodidad de los tratantes que suelen concurrir».

Esta disposición se cumplió relativamente y si bien encontramos la existencia de portales en el Cusco o Antigua Guatemala, jamás se prolongaron a las calles principales. Las plazas paraguayas rodeadas de galerías, no deben tanto su respuesta a las disposiciones legales como a las propias características de su arquitectura en virtud de las condiciones climáticas y tecnológicas.

Sin embargo la función de mercado de la plaza está claramente presente en América, alcanzando en algunos casos incluso, como en Potosí, un alto grado de diferenciación de los espacios ya que había plazoletas calificadas según el tipo de productos que se vendían en ella: «cactu» o piso de los indígenas, plazoleta de los frutos, de las aves de corral, de las mulas, etc. En otros casos como en Cusco, los propios portales definían las áreas de venta y así aún hoy en torno a la Plaza Mayor tenemos los portales de Carrizos, Confiturías, Mantas, Carne, Panes, etcétera.

Esta distribución funcional de plazas y portales se proyectaba a los demás espacios abiertos. En la plaza de Santo Domingo en México, por su cercanía con las funciones



85. México, plaza de Santo Domingo. Siglo XVI

judiciales de la Audiencia se localizaban los antiguos escribas que redactaban las presentaciones de indígenas y españoles alfabetos [85]. Hoy, cuatrocientos años más tarde, es posible encontrar —como también los hay en la plaza de Arequipa— los modernos escribas con la máquina de escribir que reemplazó a la pluma de ganso, esperando a sus clientes para similar función.

Esta persistencia de usos es, pues, uno de los valores más notables de las plazas americanas desde el punto de vista cultural.

La vigencia de los antiguos usos está también vinculada a la escala de los poblados. Las abruptas transformaciones del siglo XX desplazaron la mayoría de los mercados a las calles o avenidas comerciales en los grandes centros urbanos. Algunas plazoletas recuperaron la idea de la «feria» con usos más sofisticados de venta de libros, antigüedades, etc. (San Telmo en Buenos Aires, Tristán Narvaja en Montevideo.)

Lo importante es, sin embargo, constatar que la plaza sigue siendo el lugar de encuentro y elemento de referencia esencial a la comunidad que habita una ciudad americana, cualquiera que sea su etapa de fundación o su estado de desarrollo.

En otros casos la plaza mantiene los mismos usos del periodo colonial si los modos de vida de la comunidad no han variado esencialmente y aún hoy en la región andina y la puna es posible en Coporaque (Perú) o en Casabindo (Argentina), como en otros cientos de pequeños poblados, presenciar una corrida de toros en plazas que se convierten en improvisados ruedos tal cual sucede en España en Chinchón o Templeque, o sucedió en Panamá (XVIII) [86].

En lo conceptual, la plaza recupera el valor asignado al uso del espacio externo por el indígena y potencia la calidad del espacio público dentro de la ciudad.

Es tanto el receptáculo de la exteriorización del culto, la proyección del interior del templo que sacraliza el ámbito público

a través de la catequesis en el atrio o la procesión, como el símbolo de las fiestas cívicas desde las antiguas proclamas reales hasta la actual plataforma o palco político.

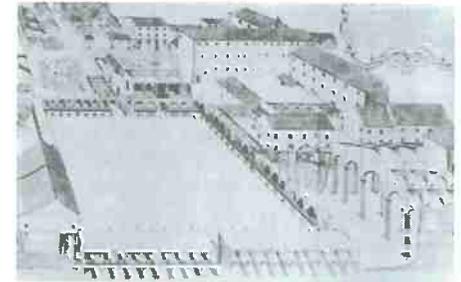
Es a la vez la síntesis de los grandes acontecimientos urbanos y de las vitales urdimbres de las relaciones sociales. Es pues testigo de las más notorias decisiones públicas como el rutinario inicio de noviazgo y alegrías de los niños. En definitiva el gran escenario donde transcurre la vida de la comunidad [87].

La plaza era un ámbito de rudo pavimento o tierra y dentro de ella, una arquitectura de bambalinas definía «sitios» y funciones.

Mantas, esteras o toldos plegadizos señalaban con vigor la presencia del mercado [88]. Arcos de triunfo de madera y hojas de palma, altares de caña y espejos, tapices en los balcones, bancos y palcos marcaban los usos cívicos o religiosos, puntualizando el ritmo de las procesiones y las «paradas» alegóricas.

Las formas de la plaza parecen recrear en las ordenanzas la carencia de grandes espacios abiertos que en España presentan las ciudades. La tradición islámica negaba las obras cuyas actividades se realizaban extramuros y solamente en el siglo XV los ayuntamientos castellanos fueron dando forma a estos espacios. Incluso las propias «Plazas Mayores», construidas mediante aperturas del antiguo tejido urbano son tardías respecto de las ordenanzas de Felipe II (Valladolid, 1592, Madrid, 1617) lo que señala la importancia de la experiencia americana en este campo. En la zona andaluza, la de mayor contacto promocional con América, el centro no es la plaza sino la calle comercial (Sierpes en Sevilla, Reyes Católicos en Granada, etc.); ello demuestra la variación en la transferencia urbana.

En lo referente a las características formales y dimensionales de las plazas es también



86. Panamá, plaza Mayor preparada para corridas de toros. Siglo XVIII



87. México, plazoleta en Taxco. Siglo XVIII



88. Guatemala, plaza de Chichicastenango, mercado indígena

evidente —como se ha indicado— que la letra y el espíritu vitrubiano de las ordenanzas no fueron cumplidos.

La proporción 2/3 entre latitud y longitud que está presente en Santa Fe de Granada y la de Santo Domingo de Ovando demuestra el peso de la tradición militar, pero tiende luego a desaparecer.

La simpleza geometrística de eliminar una manzana y destinarla a plaza debió de ser uno de los motivos más usuales para quienes la inserción de una plaza rectangular en el diseño significaba alterar el trazado, dividir solares de diversas dimensiones y, por ende, complicar el reparto.

En los primeros ejemplos donde hay instrucciones precisas, como las que trajo Pedrarias Dávila para fundar Panamá (La



89. Cuba, La Habana, la Plaza Vieja

Vieja), la idea de la plaza como núcleo generador aparece sin que por ello se expliciten dimensiones precisas, e inclusive las Casas Reales no se ubican en este espacio, lo que constituye a la iglesia Matriz como el elemento jerárquico esencial. En Panamá las calles iban al centro de la plaza que tenía portales en tres lados, pero en La Habana el propio acceso a las plazas se hace casi esquinado por un curioso manejo de los elementos arquitectónicos de sus ángulos [89]. No faltarán incluso casos como el «cercado» limeño donde la plaza puede ubicarse en diagonal respecto de la traza de la ciudad.

Los asentamientos indígenas preexistentes condicionaron en diversos casos las propias estructuras de las plazas.

Las superposiciones en la definición de los asentamientos llevaron a que las antiguas huacas fueron cubiertas con los templos cristianos. Así ejemplos como Quito, Arequipa, Checacupe, Cuenca, Huarucondo, Chucuito presentan los templos ocupando todo un lado de la plaza, desarrollando su lado mayor paralelo a la misma. Esto no sólo significa alterar la fisonomía externa de la plaza, sino que varía la propia condición de valoración del espacio interno del templo donde el sentido direccional y el ritmo del recorrido hacia el presbiterio se ve modificado por el acceso principal lateralizado.

Hemos mencionado el caso de la doble plaza de Chincheros, con desniveles en virtud de las andenerías incas, pero también en Perú podemos encontrar otros ejemplos de superposición como Vilcashuaman en la región de Ayacucho y numerosos casos de dobles plazas como Azangaro, Yucay o Macari, plazas cerradas con arcos como Marcaconga, Mosollocta, Coporaque y Acomayo, es decir una pléyade de ejemplos variados que demuestran la versatilidad de estructuras urbanas que la simplificación analista tiende a uniformar a priori [90].

Si la localización de las huacas, adoratorios o calpullis indígenas determinó la ubicación de los nuevos templos o conventos como manera efectiva de demostrar dominio y contribuir a la extirpación de las idolatrías, ello traería aparejada la formación de barrios periféricos como sucede en México con Churubusco, Coyoacán, Texcoco o Chalco.

En México la reconversión de la plaza azteca en la española significó no sólo la alteración y destrucción de las antiguas edificaciones, sino que varió la propia escala de los espacios abiertos. Torquemada señalaba que las plazas de México eran en realidad tres, «todas continuadas y asidas unas de otras», que eran sucesivamente la mayor, la del Marqués y la del Virrey donde se había posado el mercado indígena «por razones que estén divididos y apartados de los españoles».

Las plazas del Paraguay presentan características diferenciadas respecto del resto de América. La sacralización del espacio público se consigue allí apelando al gesto externo de colocar el templo en el propio centro de la plaza. Las disposiciones indígenas quedan así de lado en cuanto a la ubicación del templo, pero también en cuanto al uso y funcionamiento de la plaza.

En los pueblos de indios originarios: Yaguaron, Atira, Caazapá, San Miguel o Yuti y en los de criollos o pardos (Emboscada o Villeta del Guarnipitán) el templo en el centro de la plaza define el ámbito procesional, convierte el espacio circundante en cementerio («campo santo») y proclama una actitud nítida de predominio religioso en la estructura urbana [91].

Algo similar a la imagen que Chueca Goitia recoge en la Antigua Guatemala por la persistencia de las ruinas de decenas de edificios religiosos que generan la impronta de la «ciudad sacral».

La imagen comercial de las plazas americanas también sorprendía al español pe-



90. Perú, Acomayo (Cusco), la plaza cerrada

ninsular, no sólo en los abigarrados efectos cromáticos del tianguiz indígena sino en la prestancia de las tiendas y cajones de los criollos. En el xvii el cronista Meléndez describe la plaza mayor de Lima señalando que en el portal de Botoneros las tiendas «estaban tan ricamente surtidas que pueden igualarse a las que hacen la puerta de Guadalupe en Madrid y las que componen la Alcaicería Grande».

En el diseño para la nueva ciudad de Guatemala en 1785 la plaza diseñada,



91. Paraguay, San Miguel, la plaza continua

además de sus recovas perimetrales, incluye un segundo cuerpo de «cajones» o tiendas que constituían «arbitrios» importantes para la economía del Ayuntamiento. De esta manera, el mercado es institucionalizado formalmente dentro de la misma plaza por el propio municipio. Esta solución procedía de una tradición medieval, pues en el ordenamiento de Zaragoza (1391) los traficantes se sentaban en cajones puestos de madera o piedra. En Buenos Aires estos puestos eran conocidos como «bandolas» y la mala forma de sus propietarios, hizo famoso el mote de los «bandoleros».

Los estudios realizados para plazas mexicanas por Guerrero Moctezuma, particularmente en Oaxaca, Guadalajara, Durango, San Luis de Potosí, Puebla, Veracruz, Morelia y Tepic demuestran la versatilidad de formas, dimensiones y articulaciones entre los conjuntos.

En Oaxaca se unifica la separación de la plaza Mayor y la del Mercado, alternativa que en caso de San Salvador es más compleja pues los mercados de comidas, verduras y ropas aparecen no sólo aparte sino diferenciados espacialmente.

En Morelia, como en Colima, la iglesia o el Palacio de Gobierno sirven de volumen diferenciador de las plazas, mientras en Querétaro, de trazado irregular, la plaza tiene portales y cabildo, pero no templo.

Puebla de los Ángeles, como Tepic presentan plazas rectangulares y es tal la variedad de casos que es posible verificar que ni en dimensiones, edificación y disposición de elementos hay coincidencia estricta con las instrucciones reales.

Las mismas funciones podían ser cambiadas. En Potosí para hacer la nueva casa de Moneda se ocupó el antiguo «cacctu» o mercado indígena que debió localizarse en otra parte, igual sucedió a fines del xvii en Cusco donde el tianguéz se repartió entre la plaza de San Francisco y la plaza Mayor con oportunidad de la construcción

de «el cuadro» destinado originariamente a Casa de Moneda y luego a comercio. La función de este caso también varió al anularse la capilla abierta de la Merced, desde donde se decía misa a los indígenas en su propio mercado.

En Puebla las tres plazas secundarias presentaban dimensiones y funciones variadas: en la de San Luis se vendía leña y carbón, en San Francisco había ferias de mulas y la del Carmen era utilizada para los «regocijos». Lo mismo sucedía en Quito donde la plaza de San Francisco, por sus dimensiones y localización, cubrió el aspecto comercial y de mercado, diferenciándose por los tipos de productos de la plaza de Santo Domingo y la Mayor. En las afueras del Cuzco las plazas de Limapampa y Santa Ana señalaban los accesos a la ciudad, servían de corral para cabalgaduras, intercambios primarios, localización de tambos e inclusive para alojar permanentemente —en una especie de mosaico geográfico— a los viajeros y forasteros procedentes de las diversas partes de la región.

Aquí —como otros temas arquitectónicos urbanos— América vuelve a ser una en sus variadas multiplicidades.

#### *La calle*

Palm señalaba la importancia de la variación renacentista del diseño urbano previo, donde «las calles dejan de ser vías de fuerza centrípetas que en su confluencia crean las plazas» sino que ahora pasaban a ser fuerzas centrífugas que irradiaban inexorablemente de la plaza que era su núcleo generador.

A la inversa la ocupación espacial parecía acotada aun cuando la fuerza de los caminos y articulaciones con el medio rural privilegiase en su entronque las arterias internas de la ciudad.

La calle definía el carácter del paisaje urbano y es quizás su unidad rectilínea,

fruto del cordel, lo que ha forjado la imagen de monotonía que muchos (demasiados) autores suelen adjudicar a las ciudades americanas.

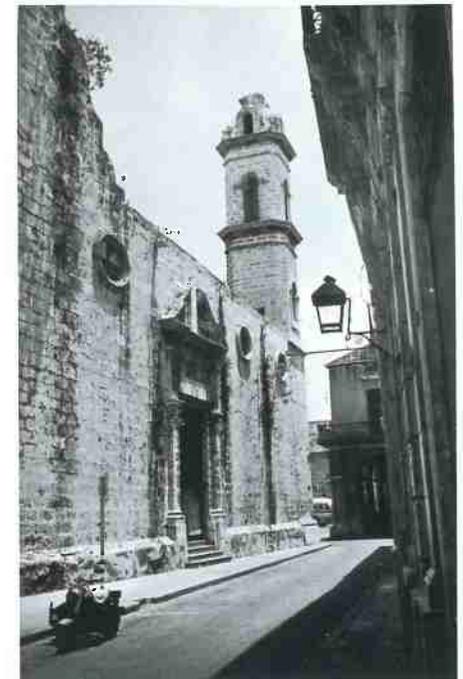
Nuevamente aquí la realidad no es homogénea. Las ciudades irregulares presentan aquella imagen de los poblados «con sorpresa». La Habana exhibe estrechas callejas, como podemos recuperarlas en la imagen portuaria de la Guaira, en las alturas de Potosí, o Guanajuato y en el Cusco... [92, 93]. Pero nuestra «sorpresa» no se agota en esta perspectiva, sino en el descubrimiento de los espacios abiertos en su articulación, en el manejo de los compases (San Juan de Puerto Rico), en la ubicación de los edificios singulares cerrando calles (Morelia), en las calles que pasan bajo arcos y templos (Quito), en fin, la riqueza expresiva de los rincones de trazas cuyo programa teórico conocemos, pero cuya realidad vital siempre nos supera, como las calles-escaleras cusqueñas [94].

Stanislavsky ponía el acento de nuestra vida urbana en la casa, como centro de las actividades económicas y como indicador jerárquico, pero la calle era y es la continuidad de esas funciones y su proyección externa y otras veces solamente el espacio resultante del agrupamiento de viviendas [95].

Así, las calles americanas retoman la tradición medieval de agrupar los oficios y corporaciones de artesanos, que con su presencia definen el ámbito y nomenclatura urbana. Junto a las plazas los plateros hablan a las claras de la importancia aristocrática de su gremio frente a las demás tareas menestrales.

En los barrios indígenas podían encontrarse las residencias y talleres, pero las «tiendas» de los maestros habilitados buscan ocupar los portales de las plazas y sus calles adyacentes.

Las calles tienden a identificarse desde un comienzo por la connotación de alguna



92. Cuba, La Habana, callejón de la catedral



93. Venezuela, La Guaira, calles



94. Perú, Cusco, calle de Amargura (escalinata)



95. Bolivia, Cochabamba, calle de trazado libre

casa o familia importante, la presencia de un equipamiento o hito significativo (pila de agua, etc.), o el edificio jerarquizado al cual conduce. La imagen de la ciudad se estructura por la constelación de estas referencias que nacen de la propia vivencia cotidiana más que de abstractas identificaciones numéricas, efemérides históricas, listas de próceres y controlados nomencladores. Bajo este virtuoso sistema la antigua calle «Sucia» del Cusco —que debía su nombre al estacionamiento de mulas— hoy ha pasado a tener el límpido e inexplicable apelativo de «Suecia»...

La calle y sus historias constituyen la memoria tradicional de cada ciudad, la integración de lo cotidiano con lo fáctico, la prolongación de la vida familiar. En sociedades donde la vida pública al exterior siempre ha tenido gran valor, la puerta de calle es el punto de comunicación primaria de la sociedad vecinal.

Un ejemplo elocuente de esta visión cultural de la ciudad lo constituye desde sus orígenes la calle de los poblados del área guaranítica, desde el oriente boliviano, el Paraguay hasta el litoral argentino (Misiones y Corrientes). Allí, las condiciones tecnológicas posibilitaron el desarrollo de una arquitectura maderera que debió atender a los requerimientos climáticos rigurosos de calor y lluvia.

Se definió así una tipología de casa con galería externa cuya continuidad delineó la solución de la «calle cubierta». La necesaria armonía en cuanto a línea de edificación y altura de estas galerías expresó la adscripción de cada familia a la estructura de la ciudad concebida como una totalidad, y donde cada uno cedía parte de su propiedad para uso público [96].

Esta idea de la ciudad como un todo armónico es quizás la que mejor expresa la cosmovisión urbana de los pequeños poblados americanos. Un todo en el cual cada unidad se integra sin disonancias y estridencias.

La ciudad como sumatoria de obras individuales y singulares aflora en el XIX.

La calle cubierta guaranítica cumplirá como respuesta a las condiciones climáticas, pero además generará la intensa vida de relación comunitaria para la ciudad, será el punto de encuentro y también la proyección de la casa, cuyos muebles —y hasta las hamacas para descansar— se colocan en estas galerías externas. La calle no sólo es para circular, sino también para estar.

La proyección de algunas actividades del mercado a las calles adyacentes configura a la vez la imagen de una calle comercial distintiva con respecto a los vendedores ambulantes que presentan la multifacética realidad social y cultural de América.

En cuanto a las dimensiones, se respetó el sabio criterio de las ordenanzas de Felipe II de que en lugares cálidos las calles fueran estrechas para dar sombra y en lugares fríos anchas para que penetrara el sol.

#### LA CIUDAD PORTUGUESA EN AMÉRICA

La forma de asentamiento se aproxima más a las tradicionales factorías coloniales que a la búsqueda de ocupación plena del espacio territorial.

Los enclaves puntuales tendían a posibilitar la extracción rápida de las riquezas y se consolidaron a partir de 1530 con las extensas capitulaciones de tierras que «dotearon» el perfil costero de Brasil. En la década siguiente numerosos poblados se instituyeron sin una planificación previa, con un alto grado de espontaneidad en el propio trazado.

A partir de la segunda mitad del siglo XVI, y especialmente después de la fundación de Salvador (Bahía) en 1549, las estructuras urbanas portuguesas en territorio brasileño tienden a incrementarse.

Las fundaciones de Olinda (1537), Santos (1545), Victoria y Espíritu Santo (1551),



96. Paraguay, Lucre, calle cubierta con recovas

São Paulo (1558), Río de Janeiro (1565), Sergipe (1590) y Natal (1599) son adecuadamente indicativas.

Salvador fue la ciudad más poblada del Brasil hasta fines del siglo XVIII ocupando las funciones capitales y puerto principal. Su estructura urbana aparece nítidamente condicionada por las características de su emplazamiento topográfico, hasta tal punto que dividen el núcleo en dos asentamientos alto y bajo.

El desarrollo costero condiciona un trazado lineal que ocupa la playa, mientras la parte superior de la ciudad se prolonga entre cerros y cañadones. Su importancia estratégica y económica la obligó a articular un sistema defensivo de fortificaciones que se despliega sobre el frente marítimo. La economía de la región, basada en la producción azucarera y tabacalera dio impulso al puerto, concentrando una actividad de gran importancia para el núcleo urbano. Bahía alcanzó los 8.000 habitantes a fines del siglo XVI, que se elevaron a 40.000 en 1763, cuando se traslada la capital a Río de Janeiro.

La fundación de Salvador fue realizada con instrucciones del rey de Portugal, pero su nivel de precisión era sensiblemente menos riguroso que las especificaciones hispa-

nas contemporáneas, sobre todo en lo referente al trazado.

Aun cuando el damero no aparece como hecho formal explícito, es constatable un cierto ordenamiento en la distribución de cuatro calles paralelas a la costa y tres transversales, que darán origen al núcleo. Algunas de las fundaciones del xvii brasileño como São Luis de Maranhao (1612) y Belem (1616) se aproximan a las trazas semirregulares españolas de un siglo antes, pero el modelo americano «hispano» no habrá de tener cabida en esta porción del territorio hasta la segunda mitad del xviii, bajo las influencias ordenadoras de los ingenieros militares y académicos. Las instrucciones de 1700 para fundar São Luiz de Paraitinga o Piracicaba son elocuentes en este sentido.

Esta misma libertad creativa se verifica en las trazas de las plazas y calles que no constituyen núcleos ordenadores explícitos. En este sentido las estructuras urbanas de origen portugués se aproximan más a las propuestas organicistas medievales con plazuelas, abras, compases, calles de diversa dimensión, etc.

La plaza portuguesa adquiriría la dimensión del «rossio», un terreno de propiedad comunitaria no construido, es decir un espacio residual que se dotaba con ciertas funciones. También caracteriza la estructura de las ciudades brasileñas el «largo», calle ensanchada a la que se asignaban funciones comerciales y eventualmente de mercado.

Así, el urbanismo «a priori» no existe definido más que en la zonificación y las funciones, pero las respuestas físicas que lo materializaron pueden ser variadas. Incluso la propia localización del rossio como espacio descampado puede ser excéntrica respecto al núcleo urbano central.

El agrupamiento funcional se produjo también orgánicamente. Así en Salvador el área baja costera agrupó la proyección de la función portuaria con sus depósitos e industrias de los ingenios con sus trapiches.

En la parte superior al área urbana cívica, religiosa y residencial se apiñaba en torno al rossio del Terreiro de Jesús [97], definido por edificios singulares como la iglesia de los jesuitas y su colegio, pero sobre todo por el núcleo residencial.

Estas plazas carecían de la amplitud de las plazas hispanoamericanas, aun cuando no falta sentido escenográfico urbano como puede observarse en el largo, que jerarquiza el acceso al templo de San Francisco, rodeado por otros varios templos.

En la Colonia del Sacramento, fundada en 1680 como enclave fortificado en la banda oriental del río de la Plata, aparece muy clara la idea del rossio ordenado por imperio de la estructuración de la plaza de armas militar. Todo el orden que presentaba el conjunto fortificado se desgrana, sin embargo, en las calles angostas, que acusan la espontaneidad del crecimiento.

Las calles, aquí como en las demás ciudades lusoamericanas, eran definidas por la propia estructuración en secuencia de las casas, evidenciando la inexistencia de la traza planificada previamente.

La fuerza de los condicionantes topográficos, la búsqueda de los puntos más elevados con carácter defensivo, la ansiada proximidad con las fuentes de producción minera determinaron la perpetuación de la estructura urbana organicista en el ciclo de las fundaciones del área de Minas Gerais en el siglo xviii.

Apesar del trazado irregular de los poblados, no es posible soslayar que en ejemplos como Ouro Preto la plaza de los Gobernadores presenta una sorprendente regularidad, donde la amplitud y sentido escenográfico aparecen enfatizados por los desniveles que acentúan el contrapunto de los edificios singulares que jerarquizan el espacio.

Otro caso peculiar a considerar es el de Recife, fundada como Mauritzsradt por los holandeses en 1637. Su función de en-

clave económico-militar, definido por Mauricio de Nassau, requirió un arduo trabajo de infraestructura sobre la isla pantanosa de Antonio Vaz.

Se privilegiaban así las condiciones defensivas y de accesibilidad a despecho de las características del propio suelo. El diseño, totalmente planificado, presentaba un trazado regular, donde alternaban calles y canales, uno de los cuales, jerarquizado en sus dimensiones, indicaba el eje central de la composición.

Las viviendas ubicadas sobre pilotes tuvieron áreas de alta densidad y generaron un perfil arquitectónico inconfundible a través de sus fachadas escalonadas. Los cana-

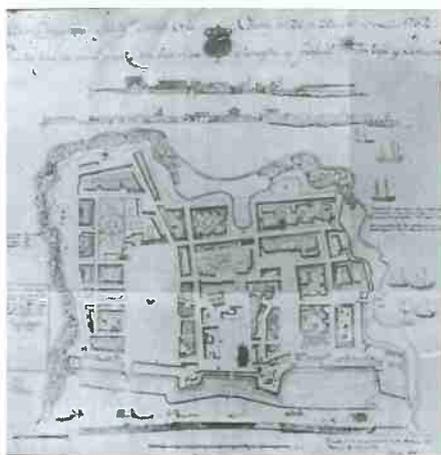
les fueron posteriormente cegados pero la trama urbana se mantuvo como huella indeleble.

Es importante acotar aquí que la periferia urbana también se valoraba a través de obras singulares, alterando la estratificación social concéntrica tan usual en las ciudades hispanoamericanas. En efecto, en Recife el castillo de Vrijburg se encontraba con su jardín botánico «extramuros» de la ciudad, en el sector norte.

También las calles-muelle y los canales constituían las arterias vitales de la vida urbana-comercial, donde la plaza no adquiriría un papel relevante. Probablemente el carácter eficientista y pragmático del



97. Brasil, Salvador (Bahía), Terreiro de Jesús



diseño en función de producción, defensa y conexión relegó las plazas como valores urbanos, aunque su existencia es verificable junto a la cabecera del puente que unía la isla con el antiguo asentamiento portuario de Recife.

Los ejemplos portugueses de más ajustada regularidad en el trazado pueden rastreadse en los programas de los asentamientos tempranos de los jesuitas o en las propuestas ya tardías del siglo XVIII, donde la institucionalización y control del poder administrativo a nivel territorial ha alcanzado mayor perfección.

98. Uruguay, colonia del Sacramento. 1681

## CAPÍTULO 6

### EL DESARROLLO DE LA ARQUITECTURA BARROCA EN MÉXICO, CENTROAMÉRICA Y EL CARIBE

Desde mediados del siglo XVII es evidente que la composición social y cultural de América ha ido variando en términos de una consolidación de ciertas estructuras, una definición en la distribución del trabajo, una conformación de los núcleos urbanos y su relación con las áreas rurales; en definitiva: el surgimiento paulatino de un sector criollo americano y el proceso de integración del indígena.

El sistema colonial ha perfeccionado sus métodos de control, ha definido con mayor claridad los roles de los diferentes estamentos sociales y ha perfilado los grados de autonomía institucional y jurídica así como las zonas que constituirán centro y aquellas que serán periferia.

Frente a esta realidad «consolidada» se yergue la superestructura de las tensiones de la psicología social española y americana, de la presencia de la afirmación del eje religioso y social por la contrarreforma, de la búsqueda de los conceptos esenciales de participación y persuasión a través del barroco.

La vida ritual y festiva, el mundo de lo ilusorio y ficticio, que es más «real» que la realidad misma, la escenografía necesaria para «el teatro de la vida». Las tensiones sociales y la marginalidad económica, que se encubren en la «participación» ocasional o la construcción de una sociedad evasiva, son también reflejo de este siglo vital de la expresión americana.

Rigidez y flexibilidad coexisten en una actitud dialéctica comprensiva que articula los polos justificándose alternativamente.

En el relajamiento de los sistemas de control de lo cotidiano el mundo subyacente,

raigal, de América comienza a expresarse como síntesis, como elaboración propia de la experiencia de lo vivido.

Bajo los artificios de tanta obra efímera de túmulos y arcos triunfales, de autos sacramentales y cohería, de procesiones y regocijos se va constituyendo silenciosamente el basamento tangible de una expresión cultural que constituye la piedra angular de la propia identidad americana.

La síntesis del XVI, como acumulación y sumatoria de experiencias diversas: góticas, platerescas, mudéjares, renacentistas o prehispánicas, comienza a variar en un proceso diferente. Ya no será acumulación sino integración. Los límites se desdibujan, lo subalterno pasa a ser emergente, la capacidad de apropiarse de ideas, conceptos o formas, no será lineal, sino envolvente, creativa, generadora de nuevas respuestas.

Un mundo acotado, «consolidado», pero a la vez flexible, con límites móviles, con «bordes» imprecisos, donde la realidad y la irrealidad son casi una misma cosa, donde la apariencia juega tanto como el ser. Este era un mundo propicio para que las reprimidas formas de expresión de los sectores postergados afloraran en todo su vigor. Y así fue.

En América —nuestra América—, estratificada jerárquicamente, el punto de confluencia no fue el Estado, lejano en sus niveles reales de decisión y demasiado cercano para la represión, el punto de confluencia fue la Iglesia.

El idioma y la religión constituyeron históricamente los elementos de unificación cultural americana y alrededor de la Iglesia florecieron las artes, la literatura, la filoso-

fía y la propia arquitectura. Alrededor del templo como espacio físico concreto se formaron los caseríos y a la vez ese templo era la expresión sublimada de esa misma población.

También a su alrededor se alinearon hermandades, gremios y cofradías, expresión de la base social y asistencial de la población.

La arquitectura barroca americana, por su origen ideológico, por su sustrato común, por la proximidad con las formas del ser, por la búsqueda del trascender, está indisolublemente unida a la temática de la arquitectura religiosa y de allí se permeabiliza por un proceso de absorción y de socialización de lo sacral a las áreas de la arquitectura popular y la «oficial».

#### EL BARROCO MEXICANO Y LAS CATEGORÍAS DEL ANÁLISIS

El proceso de síntesis cultural fue implicando la creciente participación del indígena en un mundo que le era ajeno. Significaba para él el dominio del espacio interno que vitalmente no había conocido en su cultura, pero que a través de un siglo de aculturación había aprendido a vivir, andar e incluso a crear.

La extensión territorial, la política de ocupación de áreas abiertas, el desarrollo de una economía múltiple con variadas formas de producción fueron dando un creciente papel protagónico al indígena en la toma de decisiones, sobre todo en áreas marginales; por ello no será extraño que el surgimiento de las expresiones barrocas encuentre una amplia aceptación en las zonas rurales de Nueva España.

La renovación del cuerpo profesional a cargo de las tareas de concretar la arquitectura, donde criollos e indígenas desplazaron a los antiguos maestros españoles «europeos», fue dando pie a la vertiginosa adop-

ción de criterios menos eruditos, pero más «vitales».

En la flexibilidad de los límites, en la libertad creativa frente a la antigua normativa, en la ascendente expresión de su hora cultural los americanos no vacilaron en utilizar los conceptos barrocos como «manifiestos» de su propia identidad.

La dicotomía entre lo urbano y lo rural, se expresará también entre un presunto barroco «académico» (si aceptamos tal contradicción) y un barroco popular. Aquél, más ligado a la continuidad histórica como evolución del tardío manierismo y vinculado a las expresiones y tensiones metropolitanas y éste, expresión de lo incontenido e incontentable, lo casuístico, asistemizable y notablemente creativo e imaginativo, que se dará en las regiones donde el control urbano se diluye y predomina la población indígena.

Sin embargo, es necesario enfatizar que los propios criollos «españoles americanos», son propulsores de una búsqueda de síntesis cultural que, si bien desean les permita participar del sistema, a la vez intenta prestigiar e incorporar los acontecimientos del mundo prehispánico como propios, agudizando la tensión del ser (o no ser plenamente) «europeos». Sus obras se insertarán así en la corriente universal pero resaltando a la vez su «diferencia».

En el desarrollo de la arquitectura religiosa la estructura de los obisposados de México, Puebla, Michoacán, Guadalajara, Durango, Oaxaca y Yucatán es importante para comprender las características regionales de las obras.

En este sentido las «escuelas regionales» mantienen prioridades peculiares en su forma de expresión como sucede con las yserías en Oaxaca, con las piedras de chiluca y tezontle en México, con la azulejería en Puebla, etc.

Estas características nos aproximan a uno de los problemas centrales del barroco

americano: las categorías de análisis. Recientemente Paolo Portoghesi reconocía en el simposio realizado por el Instituto Italo-latinoamericano en Roma (1980) que los sistemas de análisis aplicados en Europa no le parecían válidos para explicar el barroco americano.

Los intentos realizados por Gasparini para demostrar una transferencia casi lineal de los modelos europeos se basó siempre en la escasa innovación de los trazados de las plantas, de lo cual extrae una suerte de determinismo espacial que es intrínsecamente falso.

La caja muraria no define por sí el espacio, máxime cuando el tratamiento decorativo altera las condiciones de textura, color, luz y secuencia del mismo.

Los templos mexicanos del xvii comienzan a incorporar, por ejemplo, las cúpulas y esta variación de cubierta altera decisivamente los espacios.

La utilización del «tezontle», piedra casi aterciopelada de color carmín, y la «chiluca» amarillenta son claramente expresivas del medio que las produce, y su combinación manifiesta una realidad estética propia no reiterable, como pueden hacerlo la piedra porosa de La Habana o el sillar arequipeño.

La tendencia española a modificar antiguos edificios con adiciones barrocas (Transparente de Toledo) no es la misma que la que da origen a cientos de edificios íntegramente barrocos en América, que siguen integrando —como lo hicieran desde un comienzo— técnicas y rasgos de otros periodos históricos.

El error ha nacido de plantear el problema en la perspectiva de un análisis formal emergente de los sistemas de valoración propios de una concepción reduccionista de la historia del arte. La obra no se ha comprendido en su contexto social y cultural, en su dimensión de relación entre requerimientos y posibilidades, en definitiva, en una visión más profunda que permite que

un edificio cuya traza pueda ser renacentista, e inclusive basilical o central sea esencialmente barroca por la concepción de su espacio integral, su función y uso, su proyección en el medio urbano o rural, o sea su relación con el entorno.

Cuando se ha tomado conciencia de que la decoración modifica el espacio, han surgido otras voces que han tratado de acotar la misma proyección del fenómeno. Surgió así la idea del «barroco decorativo» y el esfuerzo de clasificar las obras según elementos expresivos.

Como antes se hacía la abstracción de la decoración para ver sólo las plantas, ahora se abstraen los conceptos funcionales y la integración de las partes para analizar exclusivamente portadas o columnas y se intentan clasificaciones rígidas de periodos en virtud de formas decorativas. El estípite mexicano definió así elásticamente, según su forma, profusión o calidad tectónica, etapas y periodos que si no se proyectan en una visión más amplia adquieren la categoría de respuestas evasivas frente al problema central.

La adopción del estípite, en cualquiera de sus variantes, solamente puede explicarse y comprenderse en el contexto de la definición de un espacio y funciones para una obra integral. A la vez esa obra sólo puede explicarse por su relación con el contexto social y cultural que la posibilita y en una visión formal y funcional con el propio contexto urbano o rural en que se inserta.

Al cambiar la escala del análisis deben variar las categorías de valoración externas y «universales» para colocar el acento en las propias y contextuales que son en definitiva las únicas que pueden no sólo explicar la obra sino descubrir sus calidades de coherencia intrínseca.

¿De qué nos serviría una obra que respondiera precisamente a todas las normativas del «modelo» europeo si no cumpliera con los requisitos del funcionamien-

to local? ¿Sería así una buena obra de arquitectura?

Podemos sin duda encontrar relaciones entre las yaserías de Andalucía y las de Puebla, en lo que hace a la técnica y a los materiales. ¿Pero acaso los programas no son diferentes, su densidad de aplicación y policromía no han varido? ¿Acaso la resultante espacial es similar en los templos de Sevilla y el Tonantzintla o Acatepec?

A estas alturas deberíamos preguntarnos si es lícito analizar una obra meramente por estos rasgos peculiares y si no nos está sucediendo que de tanto utilizar el artificio del análisis de las partes hemos perdido la visión del todo.

El barroco mexicano es de aquellos movimientos unitarios y a la vez múltiples que pueden trascender en cantidad y calidad a los propios ejemplos españoles. No se trata aquí de realizar un registro de precedencia, sino meramente señalar lo absurdo de querer sujetar culturalmente lo mexicano a lo español. Chueca Goitia lo vio y entendió cuando dijo que era «un mismo mundo latiendo al unísono» pero teniendo cada uno de sus fragmentos con su propia peculiaridad y sobre todo sin el afán por las precedencias o las demasías que parecen hacer furor entre los historiadores del arte.

#### EL BARROCO EN LA CIUDAD DE MÉXICO

La imagen de la ciudad de México a mediados del xvi parece delimitada por torrecampanarios y palacios almenados. La inmediatez de las obras de la catedral con bóvedas vaídas no han obligado aún a replegar la «carpintería de lo blanco» de los artesanos mudéjares cuyos diseños recoge prolijamente en su notable tratado fray Andrés de San Miguel.

A mediados del xvii el maestro José Durán, cabeza de tres generaciones de arquitectos, diseña el santuario de Guadalupe

—cuya devoción será uno de los elementos unificadores de la cultura mexicana— donde combina las bóvedas de crucería con las vaídas, señalando la persistencia de la respuesta tradicional. Las obras de la Concepción, San Bernardo (1680) y San Felipe Neri (1686) señalan la adscripción a lo que Buschiazzo llama «un barroco medido», cercano a lo europeo aunque introduzca el uso del tezontle y las aberturas mixtilíneas tan caras al barroco mexicano.

En las obras del siglo xviii habrán de actuar codo con codo, perfilando unitariamente su lenguaje artístico, arquitectos que nacieron en la península (Lorenzo Rodríguez, Pedro de Arrieta, Luis Díez Navarro, Manuel Álvarez), con los españoles americanos (Juan Montero de Espinoza, 1695), Felipe de Ureña, Francisco Guerrero de Torres), señalando la capacidad de la integración cultural del «mundo latiendo al unísono», pero a la vez la adscripción al propio «clima» donde desarrollaban sus obras.

Ello no impedía a la vez los intentos de mantener rígidos privilegios raciales, como se desprende de la presentación realizada en 1733 por varios de los maestros españoles, por la cual «se comprometen a no examinar persona alguna que sea de menor calidad». Los intentos discriminatorios se extendieron incluso al plano de los conceptos artísticos cuando Miguel Custodio Durán impugna los méritos de Lorenzo Rodríguez en 1740 más por sus planteos innovadores de los estípite que por presuntas limitaciones de capacidad profesional.

Esta realidad gremial era, con todo, absolutamente urbana, ya que en las ciudades pequeñas y las áreas rurales el ejercicio profesional se hizo casi sin contrapesos por parte de criollos e indígenas.

La obra de Pedro de Arrieta caracteriza la arquitectura de la ciudad de México en la primera mitad del siglo xviii. Se desempeñó como arquitecto de la Inquisición y

Maestro Mayor de la catedral y entre sus obras religiosas cabe señalar San Miguel, San Gregorio, Corpus Christi, Santa Teresa la Nueva, El Amor de Dios, la Villa de Guadalupe y La Profesa. Entre sus obras civiles el palacio de la Inquisición y la Aduana en la plaza de Santo Domingo [99] concitan la atención, sobre todo la primera, donde eliminó las columnas de ángulo del claustro, creando arcos que no tienen apoyo sustentante, como sucede en el palacio de la Diputación en Barcelona. Esta especie de ruptura de la lógica estructural se compaginaba con la búsqueda de lo ilusorio, del equilibrio inestable, de lo escenográfico y sorpresivo, donde lo barroco apelaba al efectismo.

En La Profesa, Arrieta introduce la solución de enmarcar la portada entre dos fuertes machones que definen el límite de la «fachada retablo». La solución de esta portada, acentuada por el uso del tezontle rojizo en los paños laterales, genera nuevamente la tensión clásica en el barroco, porque el acotamiento lateral se convierte en indelimitación vertical, donde el óculo octogonal aparece como una perforación de un tímpano que actúa endeblemente como remate.

Arrieta plantea el mismo manejo del esquema de figura y fondo entre fachada, portada y remate festonado, en su obra de la basílica de Guadalupe (1695-1709). El diseño de la planta es representativo del proceso de acumulación de experiencias, pues tiende al esquema del Pilar de Zaragoza con figura cuadrada, cúpula central y cupulines angulares, además de torres en los ángulos (antiguo esquema insatisfecho de las catedrales de México y Puebla). La base geométrica del octógono aparece en la cúpula, la sección de las torres y los dinteles de las puertas señalando inconscientemente el deseo de introducir una «racionalidad» geométrica cargada a la vez de significado y movimiento.

La tendencia a la línea quebrada más que a la curva, se evidencia en Arrieta en el



99. Pedro de Arrieta: México, Aduana. 1737

tratamiento de la portada convexa de piedra chiluca que tiende a avanzar y plegarse sobre el fondo murario de tezontle.

El otro arquitecto destacado del periodo es Miguel Custodio Durán autor de los templos de San Juan de Dios, San Lázaro y La Regina. El templo de San Juan de Dios [100], adjunto al hospital, fue realizado en 1729 y constituye una obra de singular interés ya que ofrece la idea de la fachada retablo incorporada a un «muro hornacina» cubierto con una gran venera. Esta solución, que encuentra su antecedente en San Cristóbal en Mérida del Yucatán, se proyecta en otras portadas «abocinadas» en el siglo xviii como en la Purísima Concepción de Zumpango de la Laguna.

La utilización por Durán de las pilastras onduladas acentúa el sentido de movimiento ascendente a la vez que enfatiza la vigencia de los nichos y la imagen de la portada-retablo. Un recurso similar utiliza en el monasterio de Regina, proyectando las ondulaciones a cornisas y frontón. Tanto Arrieta en La Profesa como Durán en Regina utilizan arcos conopiales, más que por una vigencia de actitud goticista por las calidades de inestabilidad y ruptura formal que les facilita este recurso.

Para esto, ya en 1718 el zamorano Jerónimo de Balbás habría introducido en el retablo el uso de la pilastra estípite que Víctor Manuel Villegas definió como el «gran signo formal del barroco» mexicano. La obra de Balbás en múltiples retablos en la catedral, Orden Tercera de San Francisco y la Concepción tuvo vasta proyección hasta su muerte en 1748, según ha demostrado recientemente Guillermo Tovar de Teresa.

Artífices mexicanos como Felipe de Ureña adoptan la modalidad expresiva del estípite, como puede apreciarse en la recientemente rescatada sacristía de San Francisco de Toluca (1729) y en la Compañía de Jesús de Guanajuato.

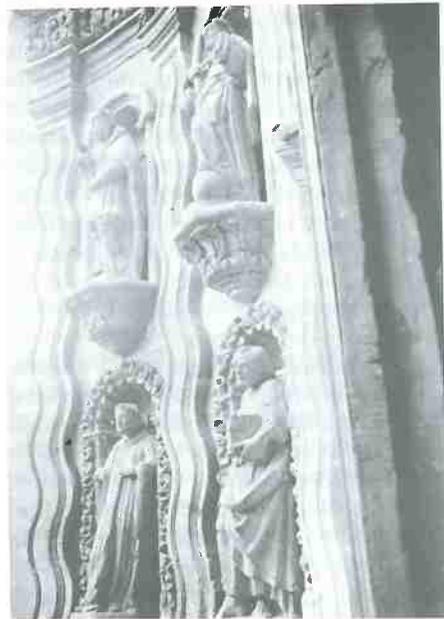
La obra del Sagrario de México [101] viene a insertarse así en un proceso de elabo-

ración formal de varias décadas, donde la transformación del lenguaje expresivo del retablo de madera se concretará en portadas de piedra para luego culminar en inesperado efecto en los retablos interiores también de piedra de San Luis Potosí.

El Sagrario fue realizado por el arquitecto gaditano Lorenzo Rodríguez.

Es importante aquí insistir en la capacidad de transformación que sufren los artistas españoles en contacto con este nuevo clima cultural y social mexicano, donde los testimonios de su propia formación barroca tienden a exacerbarse, a popularizarse, a apartarse de las ortodoxias para insertarse plenamente en el desbordamiento febril de lo sensorial.

Su formación geométrica y matemática



100. Miguel Custodio Durán: México, iglesia de San Juan de Dios. 1729



101. Lorenzo Rodríguez: México, iglesia del Sagrario. 1750

está presente en una cierta racionalidad estructural y compositiva en las fachadas y en la planta central del Sagrario. Como el edificio está adosado a la catedral, el problema de Lorenzo Rodríguez consistía en resolver dos fachadas y lo hizo a partir de revalorar la portada como elemento principal desmaterializando el «fondo» de te-zontle.

Retoma la propuesta de Arrieta de los machones laterales de La Profesa y coloca allí el retablo de piedra que conforma la portada. Desde la cúpula desciende en forma casi triangular una cornisa mixtilínea que determina un «fondo» murario que también termina en un machón trunco y con pináculo que define el ángulo. Para acentuar más la desmaterialización del volumen, el triángulo de tímpano sobre la portada-retablo también está hecho en chiluca, adscribiendo cromáticamente al efecto de «figura» y reduciendo la presencia del «fondo».

El tratamiento de la portada-retablo señala a la vez la ruptura del lenguaje arquitectónico y nos retrotrae a la imagen del tapiz pétreo aplicado sobre una estructura sustentante (Universidad de Salamanca), pero aquí se altera también la propia estructura del retablo, al reducirse el cuerpo central por el uso de la pilastra estípite y el inter-estípite de hornacinas con soportes decorativos. Las lecturas posibles son tan variadas, de acuerdo con la distancia, visión de conjunto o detalles, que permiten calibrar la calidad del diseñador y su extraordinario manejo de la estereotomía.

La idea de *horror-vacui* aparece nítida, superpuesta a la de la invariante hispánica de concentración de la decoración. El conjunto apela a la sensibilidad, a la emoción, a la persuasión barroca que enfatiza el valor de la «Casa de Dios y puerta del cielo.»

La libertad compositiva del conjunto, ubicado nada menos que en la Plaza Mayor y junto a la catedral de México señala la

tolerancia para la innovación, la apertura hacia nuevas propuestas por parte de las autoridades civiles y eclesiásticas de la Nueva España.

Rodríguez vuelve a utilizar sus recursos expresivos en la iglesia de la Santísima Trinidad (1755-83), donde la fachada es en realidad el gran retablo de piedra que incluye ahora un óculo ovalado y hasta el propio hastial, enmarcado por la torre y un gran estribo lateral, solución que luego habrá de repetirse en Tepetztlán.

La última fase del barroco en la ciudad de México, se ha caracterizado como una reacción contra el estípite y su expresión puede perfilarse en la obra del mexicano Francisco Guerrero y Torres (1727-1792). Tratando de retomar la propia experiencia acumulada en lo formal, Guerrero incursiona en el uso del arco mixtilíneo, el vano poligonal o la columna cilíndrica clásica a la vez que innova en el trazado de las plantas.

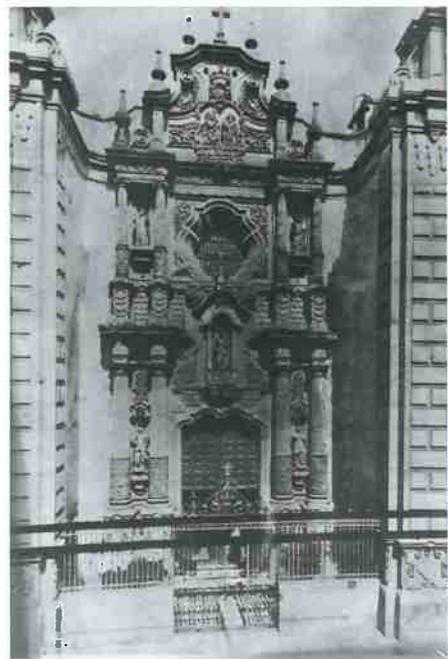
Cabe recordar aquí la obra del ingeniero militar Luis Díez de Navarro en la iglesia de Santa Brígida para las religiosas de la orden del Salvador (1740-44) con su traza de planta elíptica y una sola portada de acceso. Esta obra muestra una libertad compositiva, notable aun cuando su lectura espacial no implicaba una búsqueda «borrominesca», ya que la cubierta estaba formada por una bóveda unitaria con una pequeña linterna central. La portada, por otra parte, era nítidamente clasicista en su tramo inferior aunque remataba el conjunto con un festón mixtilíneo.

Es probable que Guerrero tuviera presente este antecedente de Santa Brígida (lamentablemente destruida en 1933) para su trazado del templo de La Enseñanza [102] (1772-78). Aquí, sobre una estructura rectangular, se introduce el esquema del corredor perimetral y una división de la nave en tres tramos que se alteran mediante el chanfleado de los ángulos, como se realiza

habitualmente en algunos de los ejemplos del barroco brasileño.

Es interesante constatar que Guerrero maneja ya una intencionalidad de fragmentar el espacio, no sólo por el uso de cubiertas diferenciadas, sino también por un hábil manejo de la luz y la penumbra. El sotocoro oscuro contrasta con el tramo central iluminado por la cúpula y el presbiterio, que pierde fuerza en la perforación de coros bajos junto al retablo.

Esta iglesia, como la de San Juan de Dios, sufrió alteraciones importantes que determinaron la variación de los niveles de piso originales, en algunos casos de más de dos metros, con el consiguiente esfuerzo de



102. Francisco Guerrero de Torres: México, iglesia de la Enseñanza. 1772-1778

retallar las pilastras y tapiar antiguos vanos (en La Enseñanza incluso una puerta de pilastras onduladas). Obras recientes de recalce y restauración devolverán a estos templos sus verdaderas magnitudes espaciales.

La obra más notable de Guerrero y Torres es la capilla del Pocito en Guadalupe (1771-91) donde retoma un diseño de templo romano, publicado en el tratado de Serlio y lo transforma en templo barroco perfeccionando la traza geométrica del mismo.

Se trata de una secuencia espacial definida en un atrio circular, espacio central ovalado con capillas rectangulares y sacristía octogonal. La fragmentación del espacio también se acusa aquí volumétricamente con gran cúpula central y otras pequeñas para el atrio y sacristía. La portada sigue la curvatura del muro e introduce el arco mixtilíneo y óculo estrellado que se continúa en ventanas del templo y cúpula. El manejo de la policromía del tezontle y los azulejos poblanos colocados en fajas en zig-zag acentúan el efecto plástico de movimiento.

El conjunto no busca la desmaterialización espacial barroquinesca ni una continuidad fragmentada, busca en su interior la tensión de las envolventes diversificadas y en el exterior la unidad cromática y la sensación de una envolvente no asible visualmente en su totalidad.

La proyección del barroco urbano de la ciudad de México alcanza dos ejemplos excepcionales de su área de influencia en los templos de Santa Prisca de Tasco y de Tepotzotlán. El autor de Santa Prisca (1748-58) fue, según Elisa Vargas Lugo, Diego Durán, aunque Efraín Castro atribuye la obra a Cayetano de Sigüenza.

Tasco, tradicional pueblo minero, tuvo un desarrollo espontáneo sin ajustarse a trazados previos, lo que le permitió una notable adaptación a una topografía quebrada.

La ubicación de Santa Prisca en un cerro

dominante constituye un elemento esencial del conjunto urbano en la medida que forma el hito de referencia volumétrica y su propia localización condiciona el tratamiento volumétrico del conjunto.

El rápido enriquecimiento que generaron las vetas mineras posibilitaron la construcción de la ciudad y sus obras. Santa Prisca fue donativo del minero José de la Borda como agradecimiento por la fortuna adquirida [113].

La obra tiene enorme singularidad por su sentido verticalista y dominante. Las altas torres de cuidadosa labor en la parte superior dejan intacto (con cuatro ojos de buey cada una) el basamento que de esta manera actúa de contrafuerte visual para encuadrar la portada retablo. Esta portada regresa —en pleno apogeo del estípite— a un lenguaje de composición arquitectónica con columnas cilíndricas abajo y salomónicas arriba, gran medallón central, cornisa curva de remate y hastial con pretil, reloj y estatuas.

Aparecen, eso sí, los intercolumnios con hornacinas, pedestales y decoración próxima a la de los modelos de Dietterlin.

Santa Prisca tiene un interior contradictorio donde la desmaterialización de los retablos de estípite llega un límite increíble. El retablo mayor parece una cascada de tallas superpuestas donde la estructura tectónica y compositiva se pierde en la expresividad sensorial de un conjunto que apela más a una visión de conjunto que a valorar las partes.

El movimiento del cornisamento y la unidad de los retablos dorados de Isidoro Vicente de Balbás aparece enfatizada por el fino almohadillado de las pilastras interiores.

La iglesia de los jesuitas en Tepotzotlán fue concluida hacia 1762, pero sus retablos fueron concretados por Miguel Cabrera e Higinio de Chávez según documentara Guillermo Tovar de Teresa [104].



103. México, iglesia de Santa Prisca de Taxco. 1748-1758

No se conoce con seguridad el autor del tiempo que ha sido adjudicado a Lorenzo Rodríguez o a Iniesta Bejarano por su similitud con la obra de San Felipe Neri. Se ha señalado cierta influencia musulmana en la obra de Tepotzotlán, tanto por la cubierta «califal» de la capilla de Loreto como por los cortinados de las fachadas laterales.

El tratamiento policromado del interior es sorprendente pues convergen el uso de la pintura mural y la de caballete, azulejos, estucos, esculturas y espejerías para crear un ámbito irreal, inasible, continuo, que asegura el «clímax» trascendental para la persuasión y la participación del oficio barroco.



104. México, iglesia en Tepotzotlán, fachada. 1762

La fachada de Tepotzotlán retoma la idea del retablo entre contrafuertes y torres [105]. Está pletóricamente cubierta de tallas menudas de piedra pero a la vez mantiene vigente la estructura de cuerpos y calles aunque manejando con autonomía la superposición de los estípites. La alta torre va marcando también un gradiente decorativo en sus cinco cuerpos, contribuyendo con el basamento a definir el encuadre.

En las áreas más alejadas del obispado de México, la libertad creativa no obviará los rasgos de humor o la arbitrariedad intencionada. Así el arquitecto José Casimiro Izaguirre, realizará en 1750 la parroquia de Zimapán (1750) con una increíble ventana romboidal, conocida por «Ventana del Diablo» por atribuirle la leyenda popular



105. México, iglesia en Tepotzotlán, detalle. 1762

de que Satanás movió su marco para fastidiar al arquitecto. En obras de Querétaro, también podemos encontrar esos rasgos de humor en mascarones y atlantes lo que evidencia la presencia de una actitud festiva, propia del espíritu barroco.

#### EL BARROCO EN PUEBLA Y SU REGIÓN

Sin duda puede rastrearse una de las vertientes del desarrollo del barroco en la escuela de yeseros y estuquistas, que desde el siglo xvii van dejando su impronta en la ciudad.

Como toda expresión artesanal popular, el anonimato, es una de sus características, pero la cantidad de obra realizada no deja

dudas sobre la existencia de múltiples talleres, dedicados a este tipo de obras [106].

La bóveda del templo de Santo Domingo (1611) parece señalar la fecha más temprana de estos trabajos en lo que predomina una actitud geométrica.

La proyección hacia formas de expresión más libres que identifican la sensibilidad indígena de los yeseros puede encontrarse en la obra de Santo Domingo de Oaxaca (1657). Las bóvedas del templo mantienen la estructura de compartimentación de los arcos fajones y a la vez organizan en el sentido de la curvatura tramos que van desde las ventanas hasta la clave con medallones ovalados y cartelas. La intencionalidad de fragmentar el espacio entra en tensión con la unidad visual que le confiere el tratamiento y la policromía de la yesería.

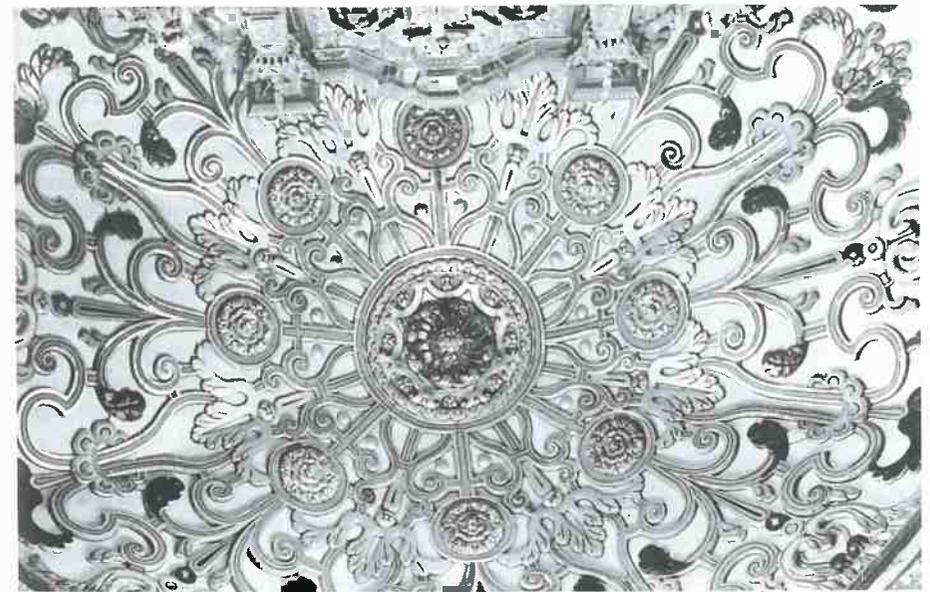
En la bóveda vaída del crucero la estructura compositiva es radial, con cintas que

se van entrelazando y convergiendo al centro a la vez que envuelven imágenes y motivos fitomorfos.

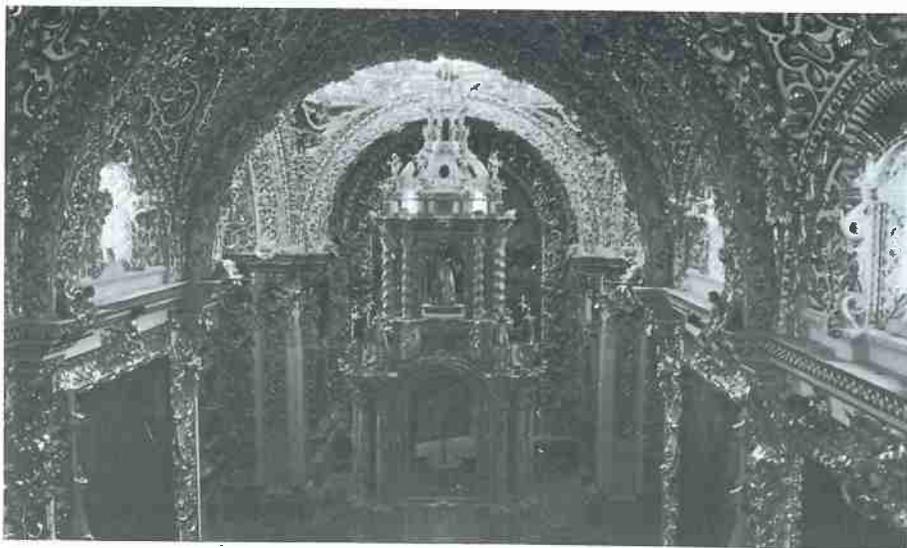
La obra más clara, en cuanto a la desmaterialización de los elementos portantes, a la continuidad y movimiento espacial a través del manejo de la decoración, es la capilla del Rosario en Puebla, realizada en 1690 [107].

Aquí desaparecen los elementos de estructuración y compartimentación y toda la superficie de los paramentos tiende a integrarse por la prieta y versátil decoración de yesería. La unidad está dada por la densidad, la calidad del programa, la textura y el tratamiento que genera en la cúpula el descenso de la vital ornamentación que envuelve y desdibuja ventanas, cornisas y pilastras.

La capilla del Rosario de Puebla, «la octava maravilla del mundo», como se la bautizara contemporáneamente, expresa la



106. México, Puebla, yeserías, detalle



107. México, Puebla, iglesia de Santo Domingo, capilla del Rosario. 1690

calidad de muchos de los elementos conceptuales del barroco. Desde la sorpresa que significa acceder a ella desde un templo, con lenguaje racionalmente accesible, hasta el efecto deslumbrante de la luz, que anula la visión inicial y atrapa por las sensaciones más que por la sistematización del análisis que siempre será a posteriori.

El espacio no es aquí extenso y dirigido, es compacto y continuo, a pesar de la fuerte direccionalidad del altar central y la cúpula. El manejo de la decoración naturalista predomina sobre lo geométrico y la luz recupera aquí su valor emocional con una fuerza inusitada en el barroco americano.

La capilla del Rosario de Puebla carece del dramatismo sacro de los retablos de Taxco; no incita a una valoración religiosa del espacio, simplemente anonada, exige contemplación, reflexión. Un vertiginoso movimiento visual exacerba una admira-

ción cuya intencionalidad fue la preclara idea rectora de sus artífices, pues, como diría Toussaint, «es la expresión imaginativa del espíritu que alcanza grandes vuelos» [108].

El siglo XVIII contemplará la proyección de la yesería a notables conjuntos mientras la policromía iba de la mano de la loza y azulejos —cubriendo las fachadas de templos y residencias.

El color caracteriza la imagen poblana del XVIII, el ladrillo vidriado, el azulejo de diversos tamaños y colores, la piedra gris y el estuco blanco, recubren los paramentos con aparejos variados y contrastes intencionados.

La proyección «erudita» de México puede rastrearse en la obra de la Compañía de Jesús realizada por el arquitecto poblano José M. de Santa María que retoma la propuesta de Lorenzo Rodríguez con sus interestíptes-hornacinas.

La obra, terminada en 1767, utiliza el con-

traste entre el basamento de piedra gris y el piso superior de estuco blanco, aunque en el lateral apela al ladrillo de recubrimiento con aparejo «espina de pescado».

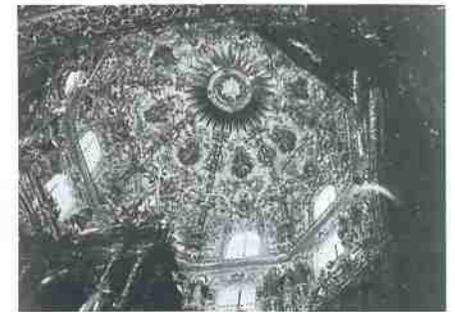
En el cuerpo superior la unidad con el tratamiento de las torres es notable, parecería evidente aquí la voluntad de forzar una lectura horizontal y estratificada entre el pórtico y el remate, quitando fuerza a la visión enhiesta de los campanarios. También es notoria la idea de manifestar el estuco como una tapicería aplicada sobre un «fondo» que adquiere realce por el orden arquitectónico nítido de la decoración. La medida y claridad presiden esta propuesta que adquiere realce en la solución de sus claustros [109].

Contemporánea a esta obra es curiosamente la fachada aplicada a la antigua iglesia de San Francisco, cuyo lenguaje se inserta en el vocabulario popular de la policromía poblana.

La fachada está formada como un gran biombo cóncavo con una notable portada de piedra gris que toma con verticalidad la franja central. El «fondo» está formado por ladrillos de revestimiento y en él se superponen cuadros de azulejos azules y amarillos con floreros, cruces, cenefas y apliques decorativos, creando otro plano de «figuras». El lenguaje «arquitectónico» de la portada —que por sus dimensiones no conforma la imagen de retablo— es valorizado en su comprensión por el contraste cromático y escultórico respecto del resto de la fachada [110].

El contraste como elemento de tensión visual vuelve a utilizarse en la iglesia de Guadalupe, donde una portada casi clasicista aparece envuelta en un arco-hornacina con fondo policromado, que también contrasta a la vez con el basamento cromático de las torres.

Los ejemplos populares más notables son sin duda los de Santa María de Tonantzintla, y San Francisco de Acatepec.



108. México, Puebla, capilla del Rosario, cúpula



109. México, Puebla, claustros de la Compañía de Jesús. 1767

Sus fachadas totalmente cubiertas de azulejos expresan una festiva alegría donde la estructura arquitectónica de la portada es casi una excusa para el uso del color. Los interiores recubiertos de yeserías policromadas y doradas tienen una unidad visual sin disonancias, destacándose en Tonantzintla los rostros indígenas de los ángeles y en Acatepec la persistencia del oficio que posibilitó rehacer recientemente las yeserías perdidas en un incendio.

Es importante considerar que el desarrollo tecnológico de los talleres de cerámica fue tal que posibilitó la realización de todas las piezas especiales de fustes, capiteles, basamentos, estípites y cornisas que fueron necesarias para cubrir los templos.

En Acatepec, la portada retablo trasciende su encuadre entre la torre y espadaña



110. México, Puebla, iglesia de San Francisco, fachada. Siglo xviii

y avanza con movimiento cóncavo sobre los basamentos laterales, rompiendo con el tradicional encuadre que daban los machones a las portadas retablos [111].

Un ejemplo nítido de esta tendencia es el de la Soledad de Oaxaca, donde tempranamente (1689) el diseñador proyectó una portada retablo exenta en forma de biombo que avanza sobre los basamentos de la torre y contrafuertes aunque con un lenguaje clásico en los primeros cuerpos y de columnas salomónicas en el tercero.

En Tlaxcala, el indígena Francisco Miguel hizo una obra memorable en el santuario de Ocotlán, donde culmina el desarrollo de la idea de la portada retablo en una hornacina con venera que está delimitada por los basamentos recubiertos de cerámica roja de las torres. Estos basamentos adquieren movimiento y policromía integrándose en el conjunto no como elementos residuales sino activos. La parte superior de los campanarios reitera el magnífico trabajo de las yeserías con clara tendencia —como en la fachada— a destruir la idea de la estructura tectónica.

La propia parroquial de Tlaxcala recurre al decorativismo del contraste entre la cerámica roja y el estuco blanco y tiende a revertir la fuerza de la plena ocupación espacial reaccionando contra el estípite y lo atectónico. El arquitecto utiliza columnas cilíndricas de fuste estriado y decorado en el tercio inferior a la usanza clásica y no vacila en utilizar la guirnalda helicoidal que aproxima los fustes del cuerpo superior a la idea de la columna salomónica. Mayor libertad expresiva aún se permitirán los anónimos indígenas de Jolalpán, Tlancualpalcán y Tzincatlá que forman columnas acabolladas por superposición de tambores, con trama en grilla o incluso se permiten la licencia de partir el fuste en dos semipilastras (Jolalpán). Los cortinados flanqueando el óculo y las hornacinas, los ángeles músicos, el sol y la luna y otros programas sacros se

unen en estas obras con la espontaneidad de quien siente que puede apropiarse libremente de aquellos repertorios que le son de utilidad.

#### EL BARROCO EN OTRAS REGIONES DE MÉXICO

El área sísmica de Oaxaca formó una arquitectura de fuertes volúmenes y sentido de masa ciclópea en los cuales la ornamentación barroca fue entrando en contradicción, generando movimiento y aligerando su expresión.

Nos hemos referido a la fachada biombo de la Soledad y de alguna manera nos sugiere el mismo tipo de «retablo» la catedral con una fachada donde el sentido horizontal de las cornisas adquiere fuerza inusitada con la unificación de todo el conjunto integrando los tres accesos.

La presencia de paneles decorativos y la época de construcción de esta fachada (1702-30) han llevado a relacionarla con las obras de Arrieta sobre todo en Guadalupe.

La proyección de Oaxaca sobre el área de Chiapas y Yucatán se manifiesta en el sentido macizo de las construcciones pues en los tratamientos decorativos las obras de estas regiones están más próximas a las guatemaltecas.

El carácter conflictivo fronterizo del Yucatán hace que aún en el xvii se realicen obras de iglesias fortificadas, como Santa Ana Dzemul, que tiene un camino de ronda dentro de las paredes a la altura de las ventanas. El arcaísmo formal que se ha visto en estas obras está directamente vinculado con su aislamiento y requerimientos culturales.

El desarrollo del barroco de Querétaro se inicia con la reconstrucción del convento de San Francisco a fines del siglo xvii que junto al lenguaje clasicista de portada y claustros introduce retablos barrocos. El ar-



111. México, Puebla, iglesia de San Francisco en Acatepec. Siglo xviii

quitecto que desarrolló la mayoría de las obras del xviii fue el queretano Ignacio Casas, autor de las importantes obras de Santa Rosa y Santa Clara. En ambos monasterios lo esencial es la concepción barroca del espacio interior lograda por una densidad decorativa y la ruptura definitiva de la trama arquitectónica que sirve de soporte.

Los retablos adquieren relieve y proyectan hacia adelante las esculturas, mientras los coros de monjas se desarrollan en un clima de ilusoria transparencia que no desdén ni la madera calada ni los falsos cortinados lígneos.

Los contrafuertes —arbotantes de Santa Rosa [112] que se han atribuido a una copia de diseño de Klauber fueron realizados por Gudiño, mientras a Casas y a Juan Manuel de Villagómez se les adjudica el templo y



112. México, Querétaro, monasterio de Santa Rosa. Siglo xviii



113. México, Morelia, portada de la Merced. 1736

claustro de San Agustín donde —Serlio mediante— recurren a humorísticos y gesticulantes atlantes.

En San Felipe Neri de Oaxaca, junto al rojo tezontle que sirve de fondo, aparece la influencia de la capital mexicana (vano poligonal, molduraje ondulado) y las columnas «pera» a más de evidentes motivos ornamentales neoclásicos.

En Valladolid de Michoacán (hoy Morelia) la fuerza y la severidad caracteriza a los edificios religiosos. Los monasterios de las Catalinas (Sagrario) y las Rosas tienen portadas pareadas con remates poligonales donde predomina —a diferencia de los retablos de estípites— claramente el ordenamiento arquitectónico.

La única portada llamada a señalar una actitud no convencional es la de la Merced (1736) donde los estípites avanzan como volumen autónomo de gran sección [113].

La catedral de Michoacán [114] fue comenzada hacia 1660 por el italiano Vincenzo Barozio Escallola, quien trabajó antes en la catedral de Puebla, y fue continuada por Juan de Cepeda (autor de las portadas de San Bernardo de México). Los trabajos se interrumpieron en 1705, pero la fachada se concluyó en 1744. Lo que caracteriza a la obra es su monumental escala, el uso de pilastras geométricas de cajón adosadas a pilares y machones y el sentido planista de la decoración. La piedra rosada da a ésta y otras obras un notable colorido aunque hay constancia de que varias de ellas tenían pinturas murales que hoy se han perdido. En el interior, la ausencia de retablos y las proporciones «goticistas» de las naves crean una distancia real con el tratamiento externo.

En el pueblo minero de Tlapujahua la iglesia, realizada en la segunda mitad del siglo xviii, presenta las mismas características de monumentalidad con un notable emplazamiento dominante, con amplio atrio y portadas donde descuella la presencia de

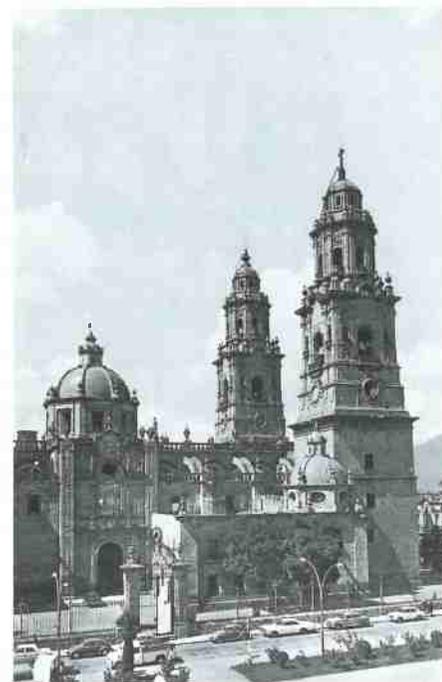
elementos ornamentales como las sirenas y tritones en el basamento y columnas ochavadas salomónicas parecidas a las de San Agustín de Querétaro [115].

Algunos criterios compositivos y de técnica decorativa de templos de Salamanca y Aguascalientes recuerdan la arquitectura «mestiza» del Perú y Bolivia [116]. El sentido planista y envolvente de la decoración, el predominio de motivos vegetales y animales, cierta casuística y libertad formal e interpretativa nos aproximan a ello. De más está decir que nos estamos refiriendo a ejemplos urbanos, pues en las obras indígenas de las áreas rurales es común detectar los rasgos de similar sensibilidad. En estas zonas de Michoacán los cielorrasos pintados de Tupátaro o los esmaltes de Uruspán señalan la gravitación de las escuelas regionales.

En Guanajuato, por el contrario el desarrollo del barroco minero se entronca directamente con la escuela del estípite puesta en boga por Lorenzo Rodríguez. Los templos de la Compañía de Jesús (1746-65) concluido poco antes de la expulsión de los jesuitas y los de Belén, San Francisco, San Diego y la Valenciana manifiestan la culminación del lenguaje iniciado varias décadas antes en el Sagrario mexicano.

El conjunto de estos edificios aparece ligado al impulso del retablista Felipe de Ureña, quien completó la obra de la Compañía con «valiente fantasía» al decir de la época.

El templo de los jesuitas [117] —luego ocupado por los religiosos de San Felipe Neri, que ocasionaron la caída de la cúpula en 1808— tiene una interesante solución de su fachada que integra por adición y contigüidad las tres portadas con lenguaje homogéneo. Aquí es visible la intencionalidad de respetar la estructura arquitectónica del conjunto a pesar de la densidad decorativa. Una de las innovaciones que proponen estas portadas es la presencia de balcones con accesos desde el coro en lugar de óculos.



114. México, Morelia, la catedral. Siglos xvii-xviii

El templo de la Valenciana liga su nombre al de las famosas minas descubiertas en el siglo xvi y que en el xviii hicieron la fortuna de Antonio de Obregón y Alcocer. Sus donativos permitieron en 1775 que los arquitectos Andrés de Riva y Jorge Archundía trazaran el notable templo que se concluyó en 1788 sobre una alta plataforma que permite nivelar la quebrada topografía [118].

El sentido dominante del edificio es manifiesto, pues su atrio tiene una escalinata que arranca de la plaza del pueblo y continúa en rampas. La portada principal se encuadra en el basamento de las torres como



115. México, Tlapuljahuá (Morelia), iglesia parroquial. Siglo xviii

un retablo que preanuncia el equipamiento interior del templo, donde la magnífica cúpula de tambor octogonal afianza los valores espaciales del conjunto.

La obra más tardía de esta serie es la de San Diego que se concluye en 1784, luego de haber sufrido ingentes daños en las inundaciones de 1780. Aquí se construyó también una interesante sacristía octogonal detrás de la capilla mayor [119].

El espacio de San Diego es interesante ya que con sólo tres tramos se arriba a un crucero de amplia cúpula sustentada en pilares chafanados. La sensación al salir del sotocoro y a acceder inmediatamente a este gran espacio iluminado se acentúa por las fugas visuales que plantean desde los brazos del crucero las capillas adyacentes y el profundo presbiterio cubierto con bóveda de arista nevada.



116. México, Salamanca, iglesia con decoración «mestiza». Siglo xviii

La portada de vanos ocres y rojizos contrasta cromática y decorativamente con los lisos paramentos blancos del basamento de las torres a las cuales comienza a abrazar con la prolongación y movimiento de la cornisa.

Los ejemplos de San Miguel de Allende, de San Luis Potosí, Guadalajara, Saltillo, Zacatecas, Durango y Chihuahua complementan el impresionante panorama del barroco mexicano. Las transiciones de los elementos formales han sido analizadas por Toussaint y de la Maza en estudios memorables.

La catedral de Zacatecas (1752) ha sido considerada como una de las obras cumbres del barroco hispanoamericano y su tipo de tratamiento decorativo nos recuerda los ejemplos peruanos del altiplano. Un desco notorio de cubrir con filigrana de piedra

toda la superficie de la portada invade al artífice, quien manteniendo la organización habitual de un retablo juega con los planos para crear matices cambiantes.

Esto se aprecia claramente en el efecto de la portada que envuelve el último cuerpo del «retablo» con un lenguaje denso y planista que hace de «fondo» sobre el verdadero «fondo». La idea del «tapiz colgado» vuelve a aparecer nítida, pero a la vez en tensión por la propia corporeidad de la portada, que no sólo emerge por encima del soporte sino que elimina las propias portadas laterales.

Las temáticas decorativas vuelven a recoger la presencia de los motivos vegetales, los pámpanos de vides, valvas, angelitos, etcétera, señalando la impronta de un lenguaje naturalista popular.

De las obras de Guadalajara es preciso recordar el monasterio de Santa Mónica realizado en ruda piedra de cantería con ventanas de delicada talla, que se encuentran entre contrafuertes.

La escultura de las portadas denuncia la filiación barroca de una obra que sin duda mantiene resabios goticistas como las bóvedas de crucería y la notoria —y deseada— ausencia de esbeltez.

Las portadas de la catedral de Saltillo y las del Carmen de San Luis Potosí guardan relación en su fuerza expresiva y en la utilización de los recursos formales, mientras que la catedral de Durango señala una vertiente más classicista. Ciertos rasgos esenciales de esta arquitectura religiosa barroca caracterizan la respuesta mexicana respecto de otras áreas de América. Su fervor



117. México, Guanajuato, iglesia de la Compañía, fachada lateral. Siglo xviii



118. Andrés de la Riva y Jorge Archundia: México, Valenciana (Guanajuato). 1788

por las cúpulas, cuyas formas arrastran arcaísmos tecnológicos y sentido de masividad que suelen expresar las respuestas a los frecuentes sismos, identifica a la vez los límites de la propuesta que se ejecuta a pesar de los riesgos.

El desarrollo en paralelo del retablo y la portada-retablo manifiesta no solo la idea de extroversión del culto sino también la unidad expresiva y el anticipo de ciertas ideas espaciales proyectadas hacia el medio urbano o el espacio eterno rural.

El proceso que comienza en las pinturas murales del xvi se habrá de plasmar en piedra y estuco en las portadas. El retablo fue desde un comienzo uno de los puntos de participación de la comunidad en la obra de la iglesia. Los donaban los poderosos, los

mantenían los humildes, los fabricaban las cofradías y hermandades, era en fin el lugar (capilla o retablo) de referencia de las comunidades organizadas y de las devociones familiares.

Era a la vez la obra más valiosa (en costo) de un artífice y los entalladores y ensambladores constituían, junto con los doradores de retablos y los plateros, la aristocracia gremial de la colonia. El retablo en «blanco» (sin dorar) era expresión de la obra inacabada y el retablo dorado expresaba el punto culminante del poderío y la ostentación.

Como hemos visto, el retablo y el equipamiento del templo (púlpitos, ambores, cajoneras, marqueterías, lienzos, coros, tribunas, etc.) conforman con el tratamiento de los paramentos la definición del espacio. La pintura mural y la yesería van indisolublemente unidas a la caja muraria, pero el equipamiento «mueble» puede ser alterado, como de hecho ha sucedido, en diversas oportunidades. Sin embargo los retablos barrocos han sido concebidos para el propio lugar de su emplazamiento y tendiendo a tener una unidad expresiva (recuérdense los monasterios de Querétaro) de la cual carecen obras anteriores. Tienden pues a configurar unitariamente una forma de valoración del espacio.

Hemos recorrido parcialmente una pequeña muestra, quizás la más significativa de la arquitectura religiosa barroca de México. Lo hemos hecho a partir de lo que hoy puede conocerse, como visión de conjunto, apelando el testimonio formal al que investigadores e historiadores le han dedicado especial atención.

Somos conscientes de que esto es casi una verificación de existencias, una primera aproximación que sólo una visión más amplia de índole social y cultural puede ayudarnos a comprender contextualmente.

La verificación formal nos permite detectar la fuerza de los regionalismos, el área de influencia de la capital, la autonomía



119. México, Guanajuato, iglesia de San Diego. 1784

expresiva de las zonas marginales, las modalidades tecnológicas y su localización.

Pero los testimonios formales son las respuestas finales de un proceso cultural que nos está señalando una evolución diferenciada entre las comunidades indígenas yucatecas y las de Oaxaca, Texcoco o las de la sierra Gorda con sus escasamente estudiados ejemplos de Tilaco, Concá, Tancoyol y Jalpán.

Las condiciones culturales previas a la llegada del español, las potencialidades del propio medio, las formas de la transculturación, la modalidad de ocupación del espacio, estructuración de la producción y desarrollo de la tecnología, son elementos que debemos conocer para explicarnos más allá de los rasgos formales, de sus etapas e influencias las obras de arquitectura.

La utilización del espacio externo en las comunidades indígenas, la propia noción del espacio público en las ciudades españolas nos exige profundizar caminos que trascienden el análisis de la obra aislada.

#### LA ARQUITECTURA RESIDENCIAL MEXICANA DEL SIGLO XVIII

Ciertas condiciones tecnológicas frente al suelo cenagoso de México o en las áreas sísmicas se mantendrían desde el siglo xvi, aun cuando aparezcan otras, como el uso del sistema de azotea en cubiertas, que desplazará a los antiguos terrados.

Además de la casa urbana y la casa de hacienda, el xviii mexicano ve surgir la casa de recreo «suburbana» precursora de las «quintas» decimonónicas.

Abandonada la antigua imagen del «palacio-fortaleza»; las viviendas urbanas de la aristocracia y nobleza mexicana se aproximan a las residencias cortesanas, incorporando el entresuelo clásico de la zona de Cádiz y desarrollándose en torno a espaciosos patios a los que se accede por enormes portadas.

Los blasones y heráldicas preanuncian los títulos del propietario y generan el código de diferenciación e identificación social. La división funcional era ahora esencialmente estratificada.

En la planta baja el patio con el sitio de las cocheras, porterías, caballerizas, bodegas y depósitos de aperos. La casa del conde de San Bartolomé de Xala, que diseñara en 1763 Lorenzo Rodríguez (calle Venustiano Carranza, 73) tenía previsto lugar para ubicar siete carruajes y varias sillas de mano, señalando la importancia que tomó este tipo de uso.

El equipamiento del patio estaba vinculado al uso de carruajes y cabalgaduras y al pie de la escalera el «tinajero» con los filtros de piedra para el agua fresca.

El entresuelo constituiría un nivel intermedio al cual se accedía por una escalera de reducidas dimensiones y su uso reemplazaba a los antiguos escritorios a la calle del propietario. Al trasladar las oficinas al entresuelo los espacios a la calle quedaron aptos para tiendas que solían arrendarse. El entresuelo facilitaba además el albergue para huérpedes, las habitaciones para el mayordomo de la hacienda, contaduría, escritorios, etc.

A la planta alta se accedía por una escalera de gran empaque que habilitaba el acceso a los corredores que vinculaban las habitaciones. De principal importancia eran el oratorio y el gabinete o lugar de trabajo y recibo del dueño de casa. Antesalas, salón de estrados o «tribunas» (lugar principal de recepción de la casa ubicado sobre la fachada), recámaras, tocadores, dormitorios y comedor, que tenía comunicación al traspatio de servicio con cocinas, despensa, etc. constituían el resto de los espacios.

El interior de la sala tenía sus muros recubiertos de damascos, guadamecés y cortinados con dosel, papeles pintados, imágenes y lienzos de temas sacros y seculares. Mobiliario de calidad, instrumentos musi-

cales (piano, monocordio) biombos, braceros, arañas, tinajones de origen oriental, candeleros y objetos de plata o alfarería local complementaban la conformación de los microespacios dentro de los ámbitos mayores.

Una dependencia denominada «la asistencia» tenía el uso flexible de lugar de estar cotidiano, zona de juegos de salón, visitas familiares y armado de los «nacimientos» a fines de diciembre de cada año.

El gusto por la escenografía barroca se va adueñando de patios y fachadas. Las escaleras tienden a asumir dimensiones heroicas que culminaran en el Palacio de Minería de Tolsá y las arquerías a utilizar vanos mixtilíneos, a eliminar los soportes o retomar las formas conopiales.

Las fuentes crecen en dimensiones y ornamentaciones ocupando físicamente el eje del ordenamiento circulatorio del patio. Las fachadas ven ampliarse los vanos, proyectarse delicados balcones con peanas y guardapolvos, moverse el cornisamiento, recargarse las portadas y utilizar la policromía



120. México, palacio de Iturbide, portada. Siglo xviii

(tezonle-chiluca) e inclusive el azulejado o la yesería para engalanar su prestancia.

La escenografía urbana se enriquece así de sensaciones visuales y texturas. Las casas tienden a remarcar sus líneas volumétricas con pretiles, balaustres, cornisones, botaguas, tímpanos y festones.

La portada de la casa adquiere —en su escala— la relevancia de la portada del templo, incorporando las primicias del estípite, de los vanos poligonales o el simulacro de cortinados [120].

Los ángulos ven formarse hornacinas esquineras que perpetúan el proceso de «sacralización» del contexto urbano.

Las casas del xviii en la ciudad de México tienden a señalar una presencia más vertical en el paisaje urbano, no sólo en la amplitud de los espacios sino también en el recurso expresivo de prolongar las jambas de piedra más allá del dintel, que cierran en cornisas correspondientes a cada vano.

Es posible que tras ello haya alguna razón estructural de convertir jambas en estribos, habida cuenta de la conflictiva situación que los asentamientos diferenciales del suelo producen en los edificios de la ciudad, pero en nuestro criterio predomina la idea de «apariencia». Ello también puede verificarse en la «competencia simbólica» que hay entre las portadas de las residencias y edificaciones civiles con los templos. Las obras de Arrieta en la aduana de México, en la plazuela de Santo Domingo, son elocuentes por su tamaño.

El tratamiento pictórico del tezonle y la chiluca, se complementa en casos específicos (conde de Orizaba) con azulejería de motivos geométricos [121].

La heráldica, medallones y un tratamiento ornamental concentrado en las esquinas (conde de Heras Soto) señala una primera expresión de las casas mexicanas.

En la casa de los Mascarones, Lorenzo Rodríguez realiza un desarrollo más amplio que ejemplifica la residencia de planta



121. México, casa de los condes de Orizaba. Siglo xviii



122. México, Puebla, casa de los Alféñiques. Siglo xviii

baja con adornos de estípites que soportan atlantes situando un ventanaje de enorme tamaño. Las gárgolas y botaguas de piedra adquieren inusuales formas de cañones o encontramos escaleras helicoidales en la casa de los condes de San Mateo de Valparaíso.

El patio de la residencia del alférez Cebrián y Valdés tiene la peculiaridad de ofrecer una arquería sin soportes, donde los arcos casetonados culminan en pinjantes. Entre las fuentes cabe recordar la de la casa de los condes de Santiago de Calimaya con la sirena de dos colas tocando la guitarra.

Este tipo de motivos ornamentales es frecuente en la azulejería poblana que cubre

los frentes de diversas residencias con temas mitológicos, humorísticos y sacros. La idea de desmaterialización del muro, la ruptura de la fuerza portante, la desaparición del clásico juego capitalino de figura y fondo es una de las características de estas casas de Puebla.

Es interesante verificar la tensión entre el aligeramiento de estas fachadas y la búsqueda de una reciedumbre volumétrica. El mismo trabajo de estuco de las portadas tiende a ablandar su fuerza y da unidad al mismo tiempo, pues las portadas se introducen en el propio patio.

Esta alegría policroma de Puebla se transforma en la serenidad de la piedra gris



123. México, Querétaro, palacio. Siglo XVIII

queretana y la rosada en Morelia, donde la «estructuración arquitectónica» no se pierde en ningún momento a pesar de los elementos ornamentales incorporados. Rasgos de notable interés pueden detectarse en la ventana con cortinas y balcones de hierro del palacio Escala de Querétaro, pero los ejemplos significativos de esta arquitectura ilusionista de pilastras onduladas, arcos conopiales, pinjantes, cornisamentos rotos y guardapolvos quebrados se encuentran por decenas [123, 124].

#### LA ARQUITECTURA BARROCA EN CENTROAMÉRICA Y EL CARIBE

El desarrollo del barroco centroamericano se parece en algunos casos, vinculados a procesos similares, al de ciertas áreas mexicanas, pero en otros predomina el carácter regional aferrando a las tradiciones y tecnologías locales.

La región del Caribe también presenta un panorama variado, pero allí surge con nitidez el desarrollo de la arquitectura cubana, cuyo ciclo económico de las plantaciones consolida un potencial que se expresa en obras de arquitectura singulares.



124. México, Zacatecas, palacio. Siglo XVIII

#### *La Capitán General de Guatemala*

La evolución arquitectónica de Guatemala parece trágicamente marcada por los terremotos que obligan a imprescindibles reposiciones edilicias.

El ciclo del desarrollo del barroco aparece así encuadrado en un siglo de duración hasta culminar con la destrucción de la Antigua Guatemala en 1773 que originara su posterior traslado y refundación.

A fines del siglo XVII, la presencia de la columna salomónica en la catedral o Santa Teresa de Antigua señala la irrupción formal del barroco traído de la mano por

el arquitecto mayor de Guatemala, Joseph de Porres.

La tendencia horizontalista y masiva de los edificios de Guatemala está claramente vinculada a la teoría de oponer estructuras rígidas a los movimientos sísmicos. Esta concepción de volumen lleva aparejada una visión implícita del espacio, donde los alar-des de ruptura y «desmaterialización» no se encuadran.

Lo barroco se presenta así más como un sentido escenográfico urbano que como una búsqueda de movimiento de espacios interiores.

La continuidad de esta visión está dada por la secuencia de los trabajos de Joseph de Porres (1703) y sus hijos Diego (1741) y Felipe, quienes cubren una etapa vital de la arquitectura guatemalteca, continuada por el nieto, Manuel de Porres, en Chiquimula.

Ciertos rasgos formales como la ventana-hornacina y el frontón curvado hacia abajo han sido detectados por Enrique Marco Dorta como elementos formales tempranos en el hospital de San Pedro de Antigua (1645-65) realizado por Nicolás de Cárcamo. Otros ejemplos de la segunda mitad del XVIII, como la iglesia de la Merced [125], muestran proporciones cuadradas, torres amplias y bajas, que apenas sobrepasan la portada y cuya función complementaria es servir de contrafuertes. Esta solución es muy evidente en San Francisco donde las torres parecen comprimir a la fachada que tiene aquí mayor altura que ellas.

En la Merced la idea de la fachada-reta-blo es clara por el avance del cuerpo central. Aparece a la vez la clásica solución mexicana de no decorar el basamento de las torres para resaltar la fachada. El contraste es claro a pesar de los vanos octogonales de los basamentos —por cuanto la portada exhibe una prolija decoración planista acentuada con incisiones de clara factura indígena. El fuste de las columnas aparece re-



125. Guatemala, Antigua, iglesia de la Merced. Siglos XVII-XVIII

cubierto de una helicoide de hojas y frutas locales que crean el efecto visual de la columna salomónica [126].

Este sentido planista de la decoración se transforma en exuberancias de estucos en la primera mitad del XVIII bajo el influjo de Diego de Porres.

Esta arquitectura guatemalteca retoma la tradición americana de integrar libremente las formas despreocupándose de los problemas de «originalidad» y «significado» que las mismas podían tener en su remoto origen estilístico.

En la medida que le preocupa una resultante total, la utilización artificiosa de elementos singulares no es contradictoria si son adecuados al conjunto. Porres apelará así a góticos arcos conopiales —ya hemos hecho referencia a que su «inestabilidad visual» facilitó su uso en México —o pilastras abalaustradas extraídas de dibujos ornamentales del tratado de Serlio.

Sería valorar incorrectamente la intencionalidad de Porres el entender aquí un presunto retorno a lo gótico o manierista; a pesar de la negación de la racionalidad de ciertos elementos manieristas, estos pueden ser susceptibles de capitalizarse en la escenografía tensionada del barroco.



126. Guatemala, Antigua, iglesia de la Merced, detalle de la fachada



127. Guatemala, Antigua, iglesia de Santa Clara, detalle. Siglo xviii

La portada retablo de la Concepción en la Ciudad Vieja expresa la idea del biombo en tres planos, aprisionado entre robustas torres que avanzan. La composición de la portada recubierta profusamente de pilas-tras serlianas y nichos, no rompe con su estructura arquitectónica ni posibilita una lectura compleja. Solamente el óculo octogonal introduce un efecto de tensión al desplazarse hacia abajo sobre el límite del cornisamento.

La pilastra serliana aparecerá también en las torres de la Merced, en Santa Clara (1734), en el Oratorio de San Felipe Neri (1730), en Chiquimula (1790) y con proyección hasta Santo Domingo en San Cristóbal de las Casas (México), Masaya en Nicaragua (1830) y la iglesia de Dolores en Tegucigalpa (Honduras) [127].

Felipe de Porres fue autor del diseño del santuario de Equipulas, comenzado en 1735 y en el cual se plasmará por influencia de Guadalupe el antiguo proyecto de cuatro torres en los ángulos que se frustrara en las catedrales de México y Puebla.

El sismo de 1751 conocido como de San Casimiro, determinó la necesaria reconstrucción de la ciudad, que finalmente quedará en ruinas a raíz del terremoto de 1773. Sin embargo estos veintidós años fueron de pródiga actividad bajo el influjo del ingeniero Luis Díez Navarro (autor de Santa Brígida de México) y los arquitectos José Manuel y José Bernardo Ramírez, y Juan de Dios y Francisco de Estrada.

Las familias de arquitectos como los Porres, Ramírez y Estrada señalan la persistencia del sistema de los oficios y su transmisión pragmática de padres e hijos.

José Manuel Ramírez, hijo del maestro Sebastián Ramírez, fue probablemente el proyectista del edificio de la Universidad de San Carlos (1763) con su claustro de arcos mixtilíneos enmarcados en alfiles-estípites. Este uso de los arcos de perfil quebrado y los conopiales señala junto a una

mayor densidad decorativa la última fase del barroco guatemalteco, caracterizada por el uso de la pilastra almohadillada (Santa Rosa, Santa Ana, Santa Cruz y el Calvario) y de la espaciosidad horizontal con grandes fuentes y reforzadas columnatas [129]. La destrucción de Antigua en 1773 y su traslado abrirían claramente las puertas a la reacción neoclásica alentada desde las Academias del despotismo «ilustrado» de los Borbones.

Antigua Guatemala fue a la vez el centro emisor de ideas e inclusive de transmisión de artífices.

Diego de Porres, por ejemplo, trazó los planos de una obra importante como la catedral de León en Nicaragua (1767) en cuya tarea colaboraron dos religiosos procedentes también de Guatemala, fray Diego de Ávila y el franciscano fray Francisco Gutiérrez que también había actuado como arquitecto en Madrid.

Se trata de una de las últimas catedrales coloniales americanas, de planta rectangular y cabecera plana, con cinco naves y cúpulas. Aquí tanto la nave central como el crucero se elevan sobre las laterales generando un interesante contraste de luz y sombra. El tratamiento espacial de la nave, cubierta con bóvedas vaídas, es convencional y no genera la sensación de un espacio barroco. La fachada neoclásica del xix tampoco ayuda a crear esta imagen del edificio.

La catedral de Comayagua (Honduras), presenta un esquema de portadas similares a las guatemaltecas con la estructura nítida del retablo. Sin embargo se produce claramente una superposición de elementos arquitectónicos de pilastras y cornisas, y los motivos ornamentales que aparecen como «aplicados» según distribuciones geométricas de compartimentos que nos recuerdan la fachada «rearmada» de la catedral de Riobamba (Ecuador).

Los pilares almohadillados encuentran eco en la catedral de Tegucigalpa (Honduras



128. Guatemala, Antigua, claustro. Siglo xviii

1765), diseñada por Horacio Quiroz y en la iglesia del Pilar (San Vicente, El Salvador, 1769). Mientras que en Costa Rica tenemos un interesante ejemplo de arquitectura popular maderera en el santuario de Orosí.

La disponibilidad de excelente madera posibilitó hasta mediados del siglo xviii la continuidad de uso de artesones de lacería mudéjar. Esto ha sido considerado por Gasparini como un «anacronismo» sin considerar que en la propia España el libro *La Carpintería de lo Blanco* se reeditaba en 1727,



129. Guatemala, Antigua, claustro del monasterio de Capuchinas. Siglo xviii

certificando el interés y vigencia de este tipo de obras.

De todos modos lo importante aquí es que la existencia del recurso material y el adiestramiento y oficio de los artesanos posibilitan cubrir espacios notables como la iglesia de los Dolores en Tegucigalpa, concluida en 1732, y la de Chiantla. La de Dolores, lamentablemente demolida vio cubrir parcialmente el artesón con florones y estrellas doradas, lo que recuerda similar criterio aplicado en Tunja o Quito en el xviii.

En El Salvador el templo de Pachimalco, sobre robustos pilares de sección cuadrada, presenta una interesante cubierta quebrada de artesón central y viguerías planas en los



130. Guatemala, San Pedro de las Huertas, Lavaderos comunitarios

laterales. Este tipo de respuestas se reiteran en los templos de Santiago y San Sebastián.

La tendencia horizontalista «antisísmica» de los edificios religiosos y oficiales se trasladará también a la vivienda.

En Antigua las casas son de una planta con tejazos, puerta central y frecuentes balcones en ángulos, con reja esquinera y ajimez. Los patios amplios y bajos constituyen el elemento ordenador de la vivienda y suelen tener pies derechos de madera como se utilizan en las zonas cálidas de Paraguay o Colombia.

En ejemplos excepcionales como la casa de las «Sirenas» (1762), delineada por el ingeniero Díez Navarro, el zaguán presenta un arco mixtilíneo y sus dos plantas permiten el desarrollo de galerías en el frente y balcones volados que comunican las habitaciones, como es frecuente en las casas cusqueñas del xviii. Las mismas decoraciones parecen reiterarse en el tiempo y el incommensurable espacio, cuando constatamos las proximidades de los leones rampantes de una casa de Antigua Guatemala a comienzos del xviii y las casas de las Cajas Reales de Chucuito (Altiplano peruano) a fines del mismo siglo.

En las residencias «principales», el patio era de uso exclusivo de las familias y constituía el lugar de estar, con sus fuentes, plantas y tinajones y las galerías perimetrales. La zona de servidumbre se ubicaba en torno al patio secundario y el comedor hacía de nexo funcional entre ambos recintos y existían lavaderos comunes en algunos pueblos [130].

Las cocinas de Antigua, con amplias chimeneas de campana y horno de pan, se prolongaban en un comedor de empleados y la pila del lavadero. Como en el Río de la Plata y el Perú, solía existir un patio de «fondo», para las caballerizas, pesebreras e inclusive carruajes, con acceso independiente por callejones laterales.

El altillo sobre la puerta de acceso o la



Antigua Guatemala, viviendas. Siglo xviii

esquina con su balcón a la calle señalaban la presencia del gabinete o escritorio-biblioteca del propietario.

Una descripción del Padre Cadena de 1774 nos dice de las casas de Antigua Guatemala que «no solo se atendía en ellas al abrigo y comodidad, sino al recreo, a la grandeza, a la ostentación» señalando la distancia que había con los humildes inicios de las casas estrictamente funcionales [131].

En otras áreas centroamericanas ya se encuentra el tipo de vivienda con columna de madera esquinera y puertas geminadas que no suele hallarse en España (donde sí hay pilares de piedra o mampostería como en Fuentes de Andalucía). Estas habitaciones se utilizaban como local comercial (tienda de abarrotes o almacén de ramos generales) y su uso se generaliza desde Nicaragua a la Argentina.

En León o en Granada (Nicaragua) son también frecuentes las casas de corredor externo que dan respuesta a las condiciones climáticas y constituyen otra tipología americana reiterada en las regiones cálidas como el Paraguay.

#### Cuba

El lenguaje exultante del barroco mexicano y guatemalteco tiende a atenuarse con rasgos más sobrios en la arquitectura habanera. Quizás confluyen para ello la inexistencia de una población indígena emergente, la más rígida estratificación de la sociedad esclavista y las propias limitaciones del material predominante, un tipo de piedra de grano grueso y con oquedades que dificultaba la labra menuda; o las maderas de alta calidad que perpetuaron la «carpintería de lo blanco» hasta el siglo xix.

De todos modos las manifestaciones arquitectónicas de La Habana no dejan de guardar parentesco con obras de ciertas áreas mexicanas como las de Morelia donde —sobre todo en las residencias— se encuentran similitudes de escala y tratamiento.

En las obras religiosas el desarrollo de ciertos programas es muy interesante. En el convento e iglesia de San Francisco (1719-1738) aparecen rasgos distintivos como la torre única central bajo la cual se abre la portada de acceso [132].

Aquí predomina nítidamente la idea de volumen, no sólo por la envergadura de la torre sino por el tratamiento elocuente de las bóvedas, perpendiculares al eje del



132. Cuba, La Habana, iglesia de San Francisco. 1719-1738

templo y que se acusan con bajadas —contrafuertes en la tangente. El pretil lateral intenta aligerar, sin mayor éxito, el sentido de masa dominante. En el interior del convento un claustro de reducidas dimensiones aparece enfatizado verticalmente por la superposición de tres pisos de arquerías [133].

La misma tendencia a la fuerza volumétrica y la sencillez ornamental se encuentra en la iglesia de Santa Paula y en la del Cristo del Buen Viaje cuyo diseño se ha relacionado con la catedral de Cádiz.

Tiene además la peculiaridad de contar con dos torres de sección octogonal y una entrada cubierta de gran arco abocinado sobre el cual se ubica un balcón que pudo



133. Cuba, La Habana, claustro de San Francisco. Siglo xviii

servir de «capilla-abierta» para la despedida de la tripulación de navíos y viajeros, que tenían gran devoción por este templo.

La ocupación de La Habana por los ingleses en 1762 marcó un hito político que llevó a reforzar las estructuras defensivas de la ciudad, pero no por ello paralizó las construcciones de obras civiles y religiosas al amparo del enriquecimiento de una burguesía urbana, que mantenía fluido comercio con Cádiz, y la aristocracia terrateniente se concretaría en obras de relevancia.

El ingeniero militar cubano Antonio Fernández Trevejos realizó las obras de las casas de Gobierno [135] y de Correos con amplios portales sobre la plaza, que en el caso de esta última (1770-92) abarcan inclusive el entresuelo. La sencillez y sobriedad de la obra sólo se permiten licencias en los dinteles de las ventanas superiores y en los pináculos del pretil, señalando así la persistencia de un lenguaje casi clasicista.

En la casa de Gobierno (1776-92) las «audacias» de los dinteles mixtilíneos se trasladan a las portadas y ventanas, pero siempre en la actividad ponderada y mesurada que caracteriza la expresión formal barroca cubana.

El ejemplo que se aparta notoriamente de estas premisas es sin duda el de la iglesia de la Compañía de Jesús — hoy catedral de La Habana [137]. Comenzada hacia 1742 la obra, no estaba concluida en el momento de la expulsión de los jesuitas en 1767, pero su fachada señala claramente una influencia «borrominesca» con los movimientos de su frontón mixtilíneo, aproximándonos a la idea de la fachada-biombo de la Soledad de Oaxaca, pues el cuerpo central se curva y avanza sobre el plano de las portadas laterales. Es posible que en la finalización de las obras de la catedral haya colaborado el maestro andaluz Pedro de Medina quien fue remitido a La Habana por el ingeniero militar Silvestre Abarca para colaborar en las obras de fortificación.



134. Cuba, La Habana, iglesia del Cristo del Buen Viaje. Siglo xviii



135. Antonio Fernández Trevejos: Cuba, La Habana, palacio de Gobierno, portales. 1770

Tanto en La Habana como en Guabana-coa, Santiago y otras ciudades del interior la arquitectura maderera tuvo vital importancia.

El monasterio de Santa Clara, comenzado en 1632 y concluido en 1643 por el Maestro Mayor José Hidalgo, presenta notables artonados mudéjares y la galería superior de su claustro era de pies derechos de madera, como lo eran los dos pisos del desaparecido monasterio de Santa Catalina.

En Guabana-coa, la Matriz, concluida hacia 1721, y Santo Domingo (1728-48) diseñada por el maestro Lorenzo Camacho presentan interesantes artonados. En Santo Domingo la nave parece fragmentar su



136. La Habana, palacio de Gobierno, fachada

espacio por la localización de arcos transversales que generan cubiertas autónomas, verificando la idea de los espacios «cuánticos», que desarrollara Chueca Goitia respecto de la arquitectura musulmana.

La obra de la catedral de Santiago, que sus artesanos locales diseñaron en madera con estructuras antisísmicas, fue rechazada a fines del XVIII por la Academia de Madrid por razones de orden «estético», sin atender a las de orden «estático». Las pugnas de criterios evidencian la predominancia en América de lo práctico antes de atender a los presuntos modelos prestigiosos.

Las residencias cubanas muestran también su adecuación a las características de cada región y a las disponibilidades de recursos y tecnologías. En La Habana la influencia de las casas gaditanas y mexicanas se verifica en la profusión de usos de entresuelos, que además de cubrir las necesidades de oficinas, en múltiples casos albergaron a los esclavos [138].

Los patios rodeados de galerías o balcones constituían, también aquí, los elementos de distribución esenciales, aunque a veces las disposiciones estrechas de los lotes obligaran al patio-pasillo sobre el que se abrían las habitaciones.

Las entradas solían ubicarse en el extremo de la fachada hasta el siglo XVII, variando luego hacia el centro de las residencias principales en el XVIII. El zaguán cumplía la función de tamiz visual y la conexión entre patios era acodada buscando la autonomía espacial. La presencia o no de la escalera en el patio —en función de la altura de la casa— significaba otro elemento relevante de la distribución de la vivienda.

La tecnología de la tapia del siglo XVII fue dando paso crecientemente a los muros de piedras del XVIII, pero siguió predominando la cubierta de madera y tejas. En Santiago de Cuba y otras áreas sísmicas se construía con estructura portante de madera y sistemas de tabiques «telares» de cerramiento.



137. Cuba, La Habana, catedral. Siglo XVIII



138. Cuba, La Habana, palacio con entresuelo Siglo XVIII

En las casas de mayor nivel, en las habitaciones principales de la planta alta se utilizaban habitualmente alfarges mudéjares de fina talla. Los sistemas a los cuales recurrieron fueron variados, desde el simple par y nudillo hasta artesones más complejos de lacería.

La imagen de las ciudades aparecía también configurada por las calles estrechas y los balcones madereros que muestran su directa vinculación con las Canarias por la profusión de su volado sobre ménsulas y canecillos, los tipos de sus balaustres torneados (frecuentes también en las barandas de escaleras y balcones interiores) y los tejares.

La presencia de portadas de dintel mix-

tilíneo o decoración barroca en jambas nos aproxima a los ejemplos andaluces contemporáneos, aunque no se hayan utilizado los ladrillos en «limpio» que encontramos, por ejemplo, en Popayán.

#### Panamá

Aunque por razones geopolíticas esta región dependió del virreinato de Nueva Granada es importante señalar aquí su coincidencia genérica con la problemática centroamericana y antillana.

La destrucción de la ciudad de Panamá por Morgan en 1671 llevó a su refundación en 1673 pero con especial énfasis en las obras defensivas ya que la definición de las

murallas habrá de condicionar la propia estructura urbana.

La misma ciudad habría sin embargo de albergar a las siete órdenes religiosas que estaban instaladas en Panamá Vieja y ello derivó en un notable esfuerzo constructivo que debió además superar los pavorosos incendios de 1737 y 1756 que destruyeron buena parte de las edificaciones.

El convento de Santo Domingo, reconstruido en 1678, se incendió en 1737, se volvió a erigir y se destruyó parcialmente en su cubierta en 1756, sin que ya volviera a reedificarse su techo de madera, aunque se mantiene en uso utilizando una antigua capilla que servía de sacristía. El alarde tecnoló-



139. Panamá, catedral, detalle de la fachada. Siglo xviii

gico del arco «chato» así denominado por su notable rebaje, constituye uno de los elementos de mayor interés del conjunto.

Las obras de la catedral fueron comenzadas a fines del siglo xvii luego de haber funcionado un tiempo en una capilla de madera. Sobre la traza inicial del maestro Juan de Velasco se introdujeron en 1749 variaciones por el ingeniero militar Nicolás Rodríguez, que definió un templo de cinco naves en lugar de la clásica solución de tres naves y dos de capillas laterales.

La ubicación del templo en la plaza y el hecho de tener éstas calles que llegan a la mediana, obligan a un tratamiento integral de las cuatro fachadas ya que el edificio queda exento. La portada retablo aparece nítidamente encuadrada por las macizas torres y a pesar de la estructura clasicista de su diseño, el piñón de remate señala su intencionalidad barroquista en los roleos. Marco Dorta considera probable que en esta fachada, como en el templo de la Merced, se hubieran utilizado elementos procedentes de las iglesias de Panamá la Vieja, lo que explicaría su desconexión estilística.

En el interior de Panamá la iglesia de San Francisco de la Montaña de Veraguas realizada en la primera mitad del siglo xviii muestra la clásica estructura de columnas madereras y tenía una interesante torre central de ladrillos que se derrumbó en 1942. La iglesia de Natá de los Caballeros es un amplio templo de cinco naves rodeado por un murete que define el atrio y presenta torrecillas en los extremos a manera de las posas.

La iglesia es baja y la portada de frontón barroco con trazos mixtilíneos aparece como una tapa adicionada al volumen, sensación que acentúa la espectacular torre del campanario de un interesante diseño con rafas de ladrillos decorativos y arcos trilobulados a la usanza mudéjar.

Las viviendas de Panamá sufrieron altera-

ciones sustanciales en su tipología respecto de las de Panamá Vieja. Las primeras de ellas derivaron de la limitación de solares, que en la nueva ciudad se fijó en 372 dentro de murallas, lo que expulsó a las «clases bajas» y sectores de menores recursos a

extramuros. La otra derivaba de las dimensiones de los lotes, que aumentaron su frente, pero disminuyeron su fondo, llevando a un diseño donde predominaban claramente las viviendas de altura, como se desprende de las crónicas de los incendios de 1737 y 1756.

ARQUITECTURA EN SUDAMÉRICA  
DURANTE LOS SIGLOS XVII-XVIII

Las situaciones geopolíticas, el agotamiento de los antiguos centros de producción y la alteración de los circuitos de comercialización del imperio español en América, determinaron las modificaciones de relación de las áreas centrales y periféricas en el siglo xviii.

Regiones marginales se incorporaron como mercados potenciales y otras áreas, antes desiertas, serán ahora territorios ocupados por la evangelización o la producción.

En los extremos del continente, Venezuela y el río de la Plata fueron de esas regiones que tomaron creciente importancia bajo el reinado de la Casa de Borbón en España, bien que por motivos diferenciados. Las creaciones del virreinato de Nueva Granada con sede en Bogotá y el virreinato del río de la Plata (1776) con sede en Buenos Aires, responderían a la realidad de un vasto continente cuya compleja relación regional y las distancias hacían imposible de manejar desde la sede del virreinato peruano.

A esta misma política responderá la creación de las intendencias a fines del xviii y el afianzamiento de las Capitanías, Audiencias y otras estructuras que pudieran ejercer efectiva acción de gobierno, control o justicia en aquel vasto territorio.

## VENEZUELA

Los primeros edificios religiosos que se conservan en Venezuela son la catedral de Coro y la iglesia de la Asunción (Estado Nueva Esparta) que datan del xvi, pero cuya importancia esencial radica en que definieron la tipología dominante para la arquitectura templaria colonial.

Se trata en definitiva del antiguo esquema basilical del templo de tres naves, capilla mayor profunda flanqueada por sacristía, tres portadas y baptisterio. Las tres naves van separadas por arcos sobre columnas y la envolvente del rectángulo predomina, aun cuando haya ejemplos donde se ha adicionado volumétricamente una capilla o una torre exenta.

La cubierta de armazón de par y nudillo, incluyendo en algunos casos lacerías mudéjares, también se mantuvo en uso hasta avanzado el siglo xix.

La disponibilidad de excelente madera y el desarrollo de los oficios de carpintería fue tal que, como señala Gasparini, «no hubo en Venezuela un solo templo —ni siquiera de nave— cubierto con bóvedas de mampostería». En cambio los soportes y arcos de los templos sí fueron de mampostería, usándose las columnas toscanas cilíndricas, pilares cuadrados u octogonales.

La presencia parcial de bóvedas puede localizarse en ejemplos como el Tocuyo, en la capilla Mayor, colaterales y cúpulas en el crucero, o en el notable ejemplo de San Antonio de Maturín, donde las bóvedas de madera por aristas están suspendidas de la armadura del tejado.

La idea de una arquitectura en la cual prima la austeridad, el volumen sobre la ornamentación, la forma geométrica simple frente a lo complejo es contradictoria con la vivencia de un mundo barroco. Las tensiones pueden localizarse en casos aislados donde el exterior no preanuncia el lenguaje interior generando un efecto de sorpresa, como puede darse en el ejemplo —ya señalado— de Maturín o en San Juan

de Carora (xvii) o en Obispos (xviii) donde las esbeltas columnas de madera originan un espacio fluido.

Las innovaciones de diseño externo aparecen en los escasos ejemplos de planta de cruz que recoge la arquitectura venezolana (Burbusay, Clarines y San Clemente en Coro.)

En San Miguel de Burbusay es sumamente interesante la idea de las galerías externas, que se reitera en esbozo en Clarines y en San Carlos de Cojedes, que actuando como espacio de extroversión del culto y al mismo tiempo almacena «las primicias» de la cosecha que llevaban los agricultores. Clarines también presenta cruceo con cúpula de madera suspendida.

La tradición española de concentrar la decoración en los vanos se respeta, predominando las portadas de ladrillo. También en el sentido de agregación de espacios y volúmenes es sumamente interesante la solución de la catedral de Barcelona, con capillas adicionales a la nave y cubiertas con cúpulas.

Torres de tramos octogonales —de influencia mudéjar— podemos encontrar en la catedral de Coro, en Cumarebo y en el ejemplo exento de Guaibacoa. También es visible esta persistencia en el arco trilobulado de la capilla del Calvario en Carora, que además presenta un insólito almizate abovedado.

La única planta que parece señalar un intento de modificación del esquema tipológico fue la de San Lorenzo de Aguariquar (Estado Anzoátegui) relevada por Gasparini, en una iglesia inconclusa que se trazó de planta circular y culminó en las tres naves tradicionales.

La orden de los franciscanos capuchinos —a quienes por excepción se permite ingresar a Venezuela a mediados del xvii— realizó algunas obras sorprendentes como la de Maturín ubicada en los «confines de la civilización» y donde la mano indígena fue

la protagonista de la obra concluida hacia 1794.

Se trata de un templo de tres naves, donde la principal tiene el doble de ancho que las laterales, posee dos torres de sección octogonal, dos pequeños nichos que remarcan el cruceo y dos sacristías junto a la capilla mayor.

El exterior presenta una fachada de corte clasicista con friso de metopas y triglifos, a la cual introducen cierto movimiento las torres y el tímido remate mixtilíneo que se superpone al tímpano.

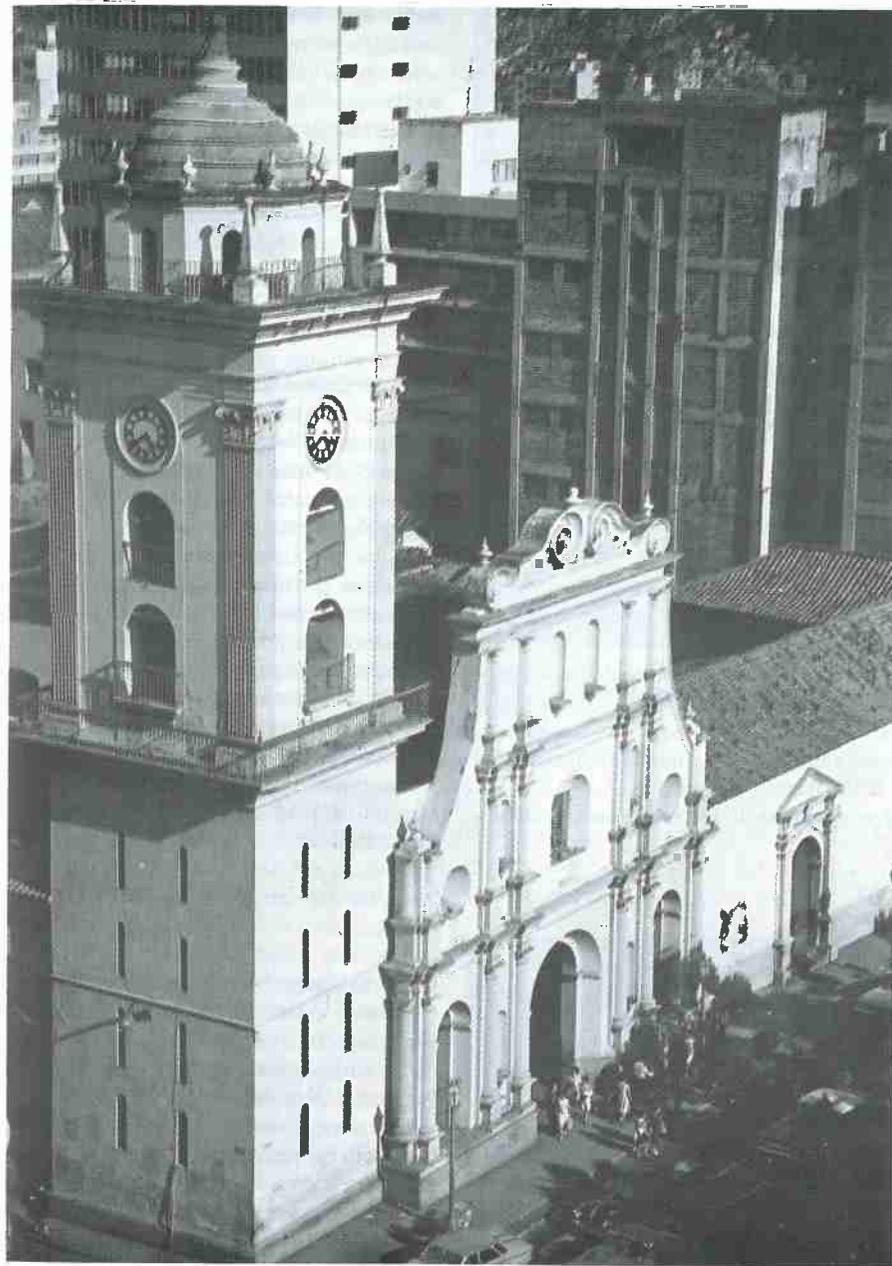
El interior está caracterizado por las bóvedas de madera —que como se ha dicho, no son estructurales— y que tienden a generar un acusado efecto escenográfico, mediante las pronunciadas aristas de módulo cuadrado o rectangular con ángulos alternados en pinjante y ángeles suspendidos que ocasionan la sensación de inestabilidad y contribuyen a un ilusionismo de corte barroco.

En la medida que aceptemos que el barroco americano constituye una manera de disponer del lenguaje formal heredado para obtener un determinado efecto espacial, entenderemos el valor de búsqueda de un ejemplo como el de Maturín.

La idea de la fachada-tapa, adicionada al volumen del templo realzando su altura, tiene directa relación con la idea de la escenografía urbana y su jerarquización en el paisaje edilicio.

La catedral de Caracas [140], con sus cinco naves, ve alzarse un notable frontispicio en la segunda década del siglo xviii por el maestro Francisco Andrés Meneses, que sobre soportes visuales de clara estructura arquitectónica (cornisamentos, serlianas, hornacinas) alcanza un remate de roleos y un ensanche similar a las cartonerías de retablos en los laterales, cuyas modificaciones se efectúan en la segunda mitad del siglo xix.

La influencia andaluza puede verse en la



140. Venezuela, Caracas, catedral. Siglo xviii

fachada de ladrillo «en limpio» de la iglesia de los Reyes en Aragua con elevado cuerpo central cuya altura es equivalente a la del campanario.

En las casas venezolanas del xvii siguió predominando la ocupación extensa del lote, con una sola planta, portada principal, ubicada al centro de la fachada, y organizada en torno a patios, solución que sólo se altera en ejemplos excepcionales [141].

No faltaron aquí los dinteles mixtilíneos, arcos carpaneles e inclusive columnas «panzonas», como las que se encontraban en la antigua casa de Vega y Bertodano de Caracas (1783) y que se atribuyen a la influencia holandesa de Curaçao.

En Coro, la casa de los Arcaya presenta la solución de balcón corrido sobre la fachada que se localiza también en Cuba o en Cartagena. Las rejas de cajón de madera proliferan en Petare, Baruta, la Guaira y Puerto Cabello señalando la continuidad de un lenguaje.

La imagen física de los poblados venezolanos tienen mucho del paisaje urbano de los caseríos andaluces, aunque en América el uso del color introduce una variable esencial en la valoración del espacio.

Las ventanas de Coro con las repisas vo-



141. Venezuela, La Guaira, sede de la Compañía Guipuzcoana. Siglo xviii

ladas que sirven de pedestal a las rejas-cajón, con cubierta decorativa muestran un lenguaje afín al de las de Trujillo (Perú) o Cartagena (Colombia), indicando a la vez la unidad de expresión de ciertas regiones americanas.

También aquí predomina la masa sobre el vacío y el volumen sobre la silueta, a excepción de ejemplos notables como la casa «de las ventanas de hierro» de Coro, donde el peinetón de la portada (ubicada en un extremo) sobrepasa el cornisamento.

Los estípites y dinteles mixtilíneos de algunas portadas de San Carlos (Cojedes), Turmero (Aragua) o la pilastra ondulante de Guanara (Portuguesa) indican el rico repertorio de una arquitectura popular que asimila y reelabora los diseños formales eruditos con amplia libertad.

Patios y galerías señalan los elementos esenciales de la organización de partidos arquitectónicos de las viviendas, donde la estratificación jerárquica persiste. Las habitaciones cubiertas con alfarjes se comunicaban alineadas entre sí y con las galerías. Las cocinas adquirían importancia en un extremo de la casa con múltiples hornos, como puede verse hoy en el interesante ejemplo del Museo de Arte Colonial de Caracas [142].

#### COLOMBIA

Ciertas áreas del virreinato de Nueva Granada mantienen características muy similares a las de la arquitectura venezolana como sucede con Mompox, que estudiara Corradine Angulo.

La navegación del río Magdalena le dio jerarquía comercial, que luego perdió, pero durante el xviii vio erguirse templos de estructura maderera con portadas-tapa de piñón y hasta una notable torre octogonal con balcón externo (¿capilla abierta?) en la parroquia de Santa Bárbara.

En la zona central (tanto en Tunja como en Bogotá) se nota una intencionalidad decorativista al cubrirse las antiguas pinturas murales con estructuras de madera y a los propios artesones mudéjares se les colocan florones dorados que enfatizan los cambios de gusto. La recuperación que ha emprendido el Instituto Colombiano de Cultura (COLCULTURA) de las pinturas murales de templos y casas de ambas ciudades, constituye un gran aporte para el conocimiento de las concepciones espaciales de los siglos xvi al xviii.

En las capillas de pueblos de indios se mantuvo un criterio planificado, pero también en el xviii sufrieron modificaciones en su conformación espacial —a través del equipamiento y pinturas entre los cuales puede señalarse especialmente el caso de Tópaga con sus retablos de espejería.

Las diversidades regionales de la arquitectura colombiana nacen de las propias dificultades geográficas y de comunicación del territorio, de tal manera que aun dentro de un conjunto de obras que representan una calidad urbana o rural marginal de los centros de poder económico (fundamentados en el xviii esencialmente en la minería), las respuestas tendrán el carácter de las culturas y sociedades locales. Se mantendrá, sin embargo, la vigencia de los elementos urbanos estructuradores como los templos, conventos y plazas [143].

Téllez afirma que al no existir en Colombia ningún ejemplo «que se apartara íntegramente del sistema de diseño y construcción a base de sencillos volúmenes prismáticos rectangulares y un acusado planismo en las superficies envolventes del espacio» puede decirse que «no hay barroco arquitectónico en la construcción colonial neogranadina», aunque reconoce los aportes decorativos superpuestos a los volúmenes.

La afirmación es cierta en la medida en que concebimos el barroco arquitectónico como una respuesta formal preestablecida,



142. Venezuela, Caracas, Museo de Arte Colonial, cocina. Siglo xviii



143. Colombia, Villa de Leyva. Siglo xviii

es decir, definamos un «modelo» (probablemente romano) al cual referirnos. Si por el contrario rescatamos del barroco las ideas troncales y conceptuales y analizamos cómo dan respuesta a las mismas diversas culturas (Italia, Austria, Alemania) e inclusive regiones de otros países, entenderemos que «el modelo» formal es variado, pero lo que es común es el concepto.

En ese marco y con las limitaciones que la propia realidad contingente podía dar en el desarrollo de las ideas, las posibilidades económicas y tecnológicas, los modos de vida y sensibilidades, cada región de América vivió (y vive, que no en vano está «Macondo» en Colombia) su realidad barroca.

Bien señala Téllez que los ejemplos neogranadinos no tienen la integración entre arquitectura y equipamiento que se encuentra en otras áreas del Perú, México o Brasil. Pero ello sin duda no descarta una forma diferencial de expresarse, como no dejan de ser barrocos ciertos ejemplos del Cono Sur cuya influencia alemana pudo ser notoria, como las estancias jesuíticas de Córdoba, sin tener vigencia lo indígena, ni darse la correlación antes mencionada con el equipamiento.

Pero la intencionalidad de la actitud tensionada del barroco puede darse en los recubrimientos de antiguas estructuras, en la localización caprichosa de unas hornacinas (arco abocinado de la Compañía de Jesús en Popayán), en la plenitud de corativa de pequeños espacios (capilla de Domínguez Camargo en la catedral de Tunja), en la absurda escala de un templo de tres naves con cúpula (Siecha), es decir, rasgos que identifican una forma de pensamiento abierto.

Una manera de expresarse barroca, en síntesis, que tiene que ver con las posibilidades, con los grados de libertad creativa y los programas de una arquitectura «sujeta» a un modelo irreal e inaccesible y que se

traduce pragmáticamente a su tiempo y circunstancia.

Las limitaciones económicas y tecnológicas actuaron —como en el caso de Venezuela— para circunscribir las potencialidades de alardes que se obtendrán en otras áreas de América; por ello parece esencial la comparación de la producción arquitectónica a partir de los parámetros de su propio contexto.

La capilla del Rosario en Santo Domingo de Tunja reitera valores que ofrecerán sus similares de Puebla o Quito, aun tratándose de una obra del siglo xvi que se unifica en sus tres espacios—vestíbulos, capilla y camarín— mediante un notable tratamiento decorativo policromado y dorado.

El modelo europeo del Gesù de Vignola en Roma, aparece como ejemplo paradigmático para los templos jesuíticos de Bogotá, Cartagena o Popayán por voluntad de la propia Compañía de Jesús.

La «planta jesuítica» de tres naves (principal y laterales estrechas, que pueden ser usadas como naves-capillas) y crucero con cúpula, marca una constante de uso en Sudamérica. La valoración del espacio a través de un recorrido ritmado que se expande verticalmente al llegar a la cúpula acelera el sentido de participación dinámica y la persuasión de una trascendencia. Claridad y certeza se unifican con tensión y vacilación en el juego de los efectos del color y de la luz.

Las obras jesuíticas de Nueva Granada, a excepción de San Pedro Claver de Cartagena de la que se desconoce la autoría, fueron realizadas por religiosos o legos de la Compañía de Jesús cuyos conocimientos de arquitectura deberían tener bastante más «teoría» que la habitual entre los maestros de obra locales, pero a la vez, bastante menos que Vignola, creador del modelo.

En San Ignacio de Bogotá, el tratamiento ornamental de las bóvedas [144] y arcos fajones enfatiza la idea de la cubierta super-

puesta cuya ruptura se acentúa por la cornisa volada y corredor con baranda que marca el límite de los paramentos. En San Pedro Claver de Cartagena aparece la curiosa solución de un primer piso con balcón a las naves —como es común en las iglesias brasileñas— aunque aquí la altura de las arquerías de la nave ubica muy alto los balcones. La obra fue realizada entre 1695 y 1716 por un lego jesuita y presenta también la peculiaridad de arcos trilobulados en el primer tramo y el coro del templo.

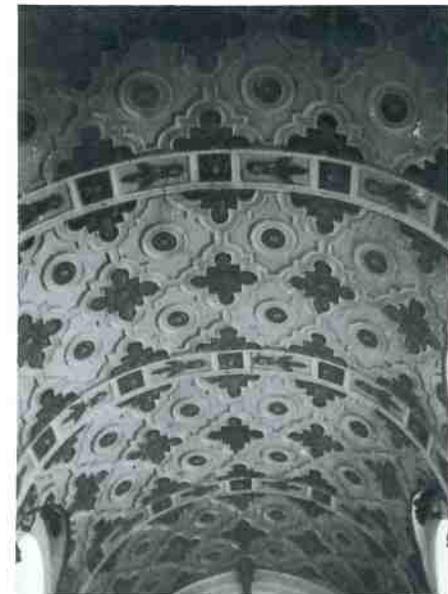
San José de Popayán fue realizada por el jesuita Simón Schenherr quien retoma la idea de las naves de doble altura aunque aquí están cubiertas con cañas y teja, y en lugar de balcón se abren triforios. La obra fue comenzada en 1744 y se concluyó poco antes de la muerte de Schenherr en 1767.

La decoración de las bóvedas del crucero recuerda el tratamiento de Bogotá aunque en la nave sólo están jerarquizados ornamentalmente los arcos fajones y se acentúa la continuidad vertical al prolongarse a la altura de las claves de las tribunas.

La interesante solución de la columna central en la sacristía aparecerá también en Chiquinquirá y en el templo de Huarcondo (Cusco, Perú).

El convento de Monguí, cuya evolución ha estudiado con detalle Jaime Salcedo, fue fruto de un proceso de adiciones a la capilla que erigiera a comienzos del xvii Rodrigo Yáñez. La iglesia actual fue trabajada hacia 1739-40 por Martín Polo Caballero y continuada por Francisco José Camero de los Reyes, aunque las obras debieron concluirse a fines del xviii y las del claustro continuaron entre 1805 y 1809. La imponente escalera «imperial» de Monguí constituye un elemento espacial de notable calidad.

En la ciudad de Cali, en el valle del Cauca, la obra más interesante es sin duda la iglesia de San Francisco cuya torre mudéjar [146]



144. Colombia, Bogotá, templo de San Ignacio, bóvedas. Siglos xvii-xviii



145. Colombia, Monguí, convento. Siglos xviii-xix



146. Colombia, Cali, torre de San Francisco. Siglo xviii



147. Colombia, Popayán, conjunto residencial. Siglos xviii-xix

en delicado trabajo de ladrillo recuerda alguna de las obras de Teruel, sin tener parangón con otros trabajos similares en Sudamérica. Este mudejarismo de Colombia va más allá de los artesones y columnas ochavadas para reiterarse en otros rasgos formales, como puede observarse en el convento del Santo Ecce Homo (xvii).

La arquitectura de Popayán nos evidencia una de las ciudades de mayor unidad que se conservan en el continente. Sus obras singulares van acompañadas adecuadamente por un paisaje urbano donde las residencias les dan realce con la calidad de sus propias expresiones.

Obras como el convento de Santo Domingo integran antiguas tradiciones, «arraigadas» al decir de Marco Dorta, con un estupendo claustro sobre pies derechos de madera [148]. El autor del templo, Gregorio Causí, parece ser quien integró a la arquitectura payanesa el lenguaje andaluz de portadas en ladrillo «limpio» que hizo fortuna en muchas viviendas.

En Santo Domingo, Causí recurre a una torre octogonal sobre basamento cuadrado y una portada de piedra donde conjuga rasgos renacentistas y manieristas para obtener una indefinición barroquista. Avanza el cuerpo central y genera una curva invertida en el frontón que se esboza tangente al óculo circular. Los elementos decorativos de las pilastras formadas por tramos superpuestos sin lógica aparente señalan la intencionalidad de ruptura con los cánones.

La portada de la Compañía de Popayán presenta también una intencionalidad barroca en su movimiento de planta, con los soportes que se tuercen y su inclusión en un arco abocinado realizado con un trabajo de ladrillos de alta calidad.

El arquitecto que va a señalar la transferencia del barroco al neoclásico fue Antonio García, quien había estado en Italia y era teniente de milicias.

En Popayán actuó en diversas obras, realizando un proyecto para catedral (1786), que no se construyó, y la iglesia de San Francisco (1775-1794) con una fachada de sillería que se ha considerado la más monumental de Colombia en su época.

Se retoma aquí la idea de la gran fachada-tapa que engloba las tres portadas aunque sólo la central se estructura como retablo con columnas y pilastras. Su lectura es esencialmente arquitectónica y es inútil buscar en ella nada que altere el orden lógico ya que el barroquismo se limita a los motivos ornamentales que se aplican a las columnas o claraboyas laterales y al remate mixtilíneo.

Esta idea de los remates mixtilíneos de fachadas-tapa se reitera en otros ejemplos colombianos donde se elimina la torre campanario y se opta por la incorporación de cuerpos de espadañas en una solución que se repetirá en el resto del continente. Los ejemplos de la iglesia de las Aguas en Bogotá y la de Arateca en Santander nos aproximan a la imagen paradigmática de Tiobamba (Cusco, Perú) en esta tipología.

La casa colonial colombiana no ofrece variaciones sustanciales respecto de los que hemos analizado para Venezuela. Ejemplos sumamente interesantes podemos encontrar en Cartagena donde la traza semirregular de la ciudad forzó sistemas de loteos complejos y áreas de alta densidad de ocupación que ralean del centro a la periferia.

Aquí encontramos casas como la del marqués de Valde Hoyos, con dos plantas y entresuelo, con la distribución funcional que hemos visto en México y Cuba: planta baja de cochera, servicio y comercio, entresuelo de oficinas, y segundo piso de habitaciones que incluye aquí el mirador.

La imagen de la ciudad con sus balcones de madera volados nos aproxima a la propuesta de las Canarias y delimita un lenguaje que se incorpora también a los patios



148. Colombia, Popayán, claustro del convento de Santo Domingo. Siglo xviii

con sus galerías de pies derechos y corredores-balcón internos.

La casa del marqués de San Jorge en Bogotá (hoy Museo) recurre a la conjunción de la definición funcional no sólo estratificada en altura sino también en el plano, disponiendo al frente el área principal y al fondo la zona de servicio con desarrollo en tres pisos [149, 150].

Las soluciones espaciales para llegar al entresuelo desde el descanso de la escalera, la presencia de puentes y cajas de balcones-escaleras de madera, son motivos de sumo interés en esta arquitectura. Las cubiertas de artesones mudéjares de los recintos principales que hay en Cartagena o Mompox reiteran soluciones ya estudiadas en Cuba. La presencia de la pintura mural en tumbadillos, del siglo xviii, como ha localizado recientemente Rodolfo Vallín en Bogotá, o los ya usuales en el Tunja, señala otra forma de jerarquización de los espacios.

Aunque predomina el criterio de acusar las portadas por contraste con el blanqueo de los muros, como sucede con el ladrillo limpio en Popayán, también hay las que se acusan por relieve (Mompox) o inclusive

las que se mimetizan cuando los muros de piedra y ladrillo carecen de revoque, como sucede en la casa de Marisancera en Cartago (aunque dudamos que originariamente haya estado totalmente «pelada»).

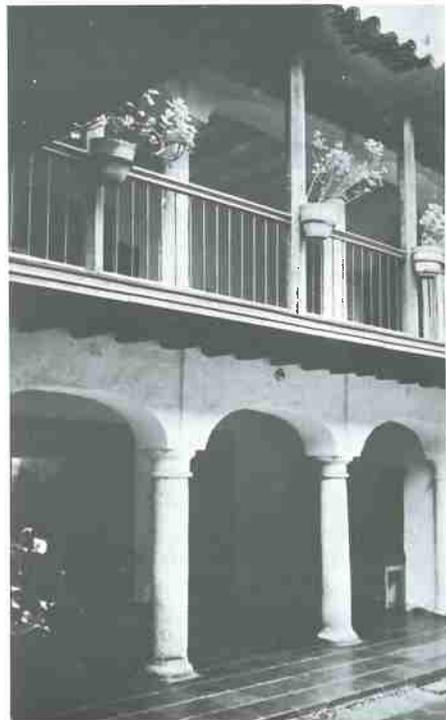
Una portada excepcional en la arquitectura civil colombiana es la del palacio de la Inquisición en Cartagena que abarca los dos pisos y donde nuevamente se conjugan las indefiniciones estilísticas tan caras a nuestro barroco.

La parte inferior con pilastras cajeadas y entablamento clásico soporta visualmente una decoración de roleos y heráldicas. En-

volviendo todo el conjunto una moldura lineal continua da un insólito efecto de movimiento con quiebros, curvas y contracurvas.

En Santa Fe de Antioquía y en Popayán, los patios tienden a ampliarse con galerías de pies derechos de madera que los rodean definiendo ámbitos que unen a la función de vertebrar las circulaciones, las de sitio de estar mediante la tamización del sol con la vegetación del patio y el aprovechamiento de la ventilación cruzada.

En Zipaquirá los balcones volados crean el paisaje de un pueblo que tiene la pecu-



149. Colombia, Bogotá, casa del marqués de San Jorge. Siglo xviii



150. Colombia, Bogotá, casa del marqués de San Jorge, área de servicio

liaridad de una clara división interna en pleno siglo xviii de su población española e indígena [151].

#### ECUADOR

Durante los siglos xvii y xviii continúa en Quito el impulso arquitectónico que se desarrollará en las últimas décadas del xvi.

Algunas obras serán adición o complemento de la ya existentes como la famosa capilla de Cantuña adyacente al convento de San Francisco y que fue la sede de la Cofradía de San Lucas de los pintores y escultores quiteños y para la cual hicieron retablos Caspicara y Legarda.

Un hecho notable que señalara el arquitecto Alberto Nicolini es la existencia de bóvedas soportadas por arcos de doble curvatura lo que implica un avance notorio tanto en lo tecnológico como en la búsqueda de definición de un espacio barroco a la usanza europea.

También en San Francisco se renovó el artesanado de la nave principal, incendiado hacia 1770, con el tratamiento que se integra a la lacería del xvi.

En la iglesia de Santo Domingo realizada en la primera mitad del xvii volvemos a encontrar una capilla del Rosario de interesante factura. El templo mantiene las características de los excelentes artesanados del xvi quiteño y la capilla del Rosario (1733) se estructura en espacios compartimentados con sus amplios espacios policromados y retablos barrocos de calidad. Es de interés su ubicación volumétrica adosada al templo, que origina un cuerpo superior con un arco al exterior bajo el cual se desarrolla una calle. Merece especial referencia la bóveda elipsoidal de la escalera del claustro de La Merced [153].

La iglesia de la Compañía de Jesús de Quito es una de las obras más significativas del barroco sudamericano y tiende a desa-



151. Colombia, Zipaquirá, balcones y catedral



152. Ecuador, Quito, capilla de Cantuña, bóvedas de doble curvatura. Siglo xviii

rollar algunas de las tendencias que analizamos en las obras de los jesuitas en Colombia.

Aunque el templo original se trazó en 1605 según el diseño que el padre Durán Mastrilli trajo de Roma, los trabajos fueron lentos. En 1634 se hacía el crucero por el jesuita Gil de Madrigal, pero las obras cobraron impulso con la llegada del hermano Marcos Guerra en 1636, quien era arquitecto y escultor.

El hermano Guerra, nacido en Nápoles, trabajó dos años en la obra de San Ignacio de Bogotá y luego se ocupó de la Compañía de Quito y del monasterio carmelita hasta su muerte en 1668.

La relación en el tratamiento interno —que Navarro sin embargo fecha en el



153. Ecuador, Quito, convento de la Merced, bóveda de la escalera. Siglo xviii

xviii— entre San Ignacio de Bogotá y Quito se evidencia en el diseño de los estucos, si bien el policromado de Quito y la unidad que le da el tomar la decoración desde los zócalos hasta la clave de las bóvedas señala la potenciación del antiguo esquema bogotano.

La decoración de lacerías de estuco doradas constituye uno de los ejemplos artesanales más singulares y su efecto para la modificación del espacio es notable. Los muros tienden a perder su fuerza portante por las manifestaciones de la textura y el color que los efectos de la luz acentúan. Hasta los mismos arcos fajones tienden a mimetizarse en un continuo visual con las bóvedas.

Las ventanas de la cúpula generan la cisura luminosa que enfatiza la capilla mayor y su retablo (1735). Las naves laterales de capillas adquieren mayor autonomía por la solución de sus cubiertas y el tratamiento singular de los retablos. En el sotocoro se representa en pintura mural una escalera de caracol que tiende a acentuar el sentido irreal, ya que sólo intenta —con su carácter tardío— integrarse pictóricamente en el conjunto.

La fachada del templo donde trabajó en 1722 el jesuita alemán Leonardo Deubler, misionero de Maynas, fue concluida por el hermano Venancio Gandolfi en 1765, dos años antes de la expulsión de los jesuitas. Se la concibió como un gran imahfronte unitario que abarcaría las tres portadas con la idea de fachada-tapa. La idea del retablo se enfatiza para el cuerpo central con una calle que vertebrata la puerta y la ventana del coro con un remate elevado. La parte inferior de la fachada presenta las columnas salomónicas en piedra más espectaculares que se hayan realizado en portada alguna de Sudamérica [154].

Es, en efecto, una propuesta nitidamente europea colocada en América y ello es frecuente en algunas obras de los jesuitas donde sus propios arquitectos italianos, alemanes,

españoles, belgas o franceses realizan sus edificios urbanos con un mínimo de participación en las decisiones de los artesanos locales; la propia portada del colegio de Quito está tomada de un diseño de Miguel Ángel reproducido en el tratado de Vignola y en los retablos influye el padre Pozzo.

El esquema de la fachada de la iglesia se ha señalado como «muy italiano» aunque el primer constructor fuera alemán, lo cual indica la fuerza del modelo jesuítico del Gesú romano y del baldaquino berniniano. La precisión de la talla manifiesta la calidad de los oficiales canteros quiteños, quienes interpretaron complejos programas simbólicos y jeroglíficos.

En el xvii la obra del jesuita Marcos Guerra la continuará el franciscano fray Antonio Rodríguez quien realizó con los mismos criterios ornamentales los estucos de la iglesia de Guápulo (1649-53) y probablemente la portada de la portería del claustro de su convento, tomada como se ha dicho de un diseño de Miguel Ángel para el Palacio Farnesio en Caprarola.

Este arquitecto realizó la importante iglesia de Santa Clara, uno de los pocos ejemplos de monasterios de monjas con templo de tres naves y quizá estuvo vinculado a la portada de la iglesia de San Agustín, obra manierista, que sin embargo es anterior en un siglo a la artesa de la sala capitular de este convento, lo que confirma la peculiar utilización de los «tiempos estilísticos arquitectónicos» en nuestra América.

La iglesia de la Merced de Quito [155] fue realizada sobre el modelo de la Compañía por el arquitecto José Jaime Ortiz a partir de 1701 y hacia mediados del siglo estaba concluida. La portada del hospital de San Juan de Dios, cuya capilla se concluye hacia 1779, presenta un esquema clásico que se desvirtúa con el tratamiento ornamental de las pilastras cajeadas y los motivos vegetales y de frutos que envuelven los roleos de



154. Ecuador, Quito, iglesia de la Compañía de Jesús. 1722-1765

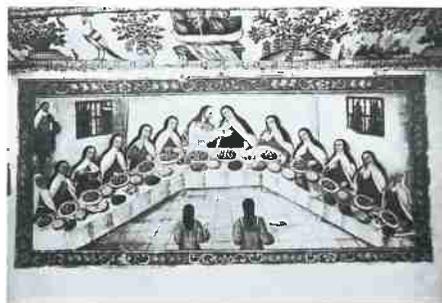
remate. El óculo octogonal introduce otro elemento atípico en el edificio.

El desarrollo de la policromía en los estucos, la evolución de una excelente escuela de escultura quiteña, la presencia de talleres de pintores de calidad generará en el xviii un movimiento cultural notable. La pintura mural fue utilizada con frecuencia, como se ha constatado recientemente en la restauración que ha hecho Alfonso Ortiz Crespo en San Diego, o en el estudio de Dora Arizaga Guzmán para el Carmen de Cuenca [156].

Las casas quiteñas del xviii continuaron manteniendo las características de estructuración en torno a patios que a la vez cons-



155. Ecuador, Quito, iglesia y claustro de la Merced. Siglos xvii-xviii



156. Ecuador, Cuenca, pinturas murales en el monasterio del Carmen. Siglo xviii

tituían jerárquicamente los centros de diversas funciones. En general se trataba de patios pequeños con galerías perimetrales, pavimentos de «huevillos» y en muchos zaguanes enchinados con guardas de huesos.

Hay casas excepcionales como la casa de «siete patios» que demuestra una ocupación extensiva del espacio urbano. La superposición del centro comercial a la zona residencial fue forzando el desarrollo de viviendas en altura introduciendo el hábito de arrendar para tiendas o depósitos la planta baja y manteniendo la alta como residencia.

El posterior desplazamiento de los sectores tradicionales del centro histórico, generaría, junto con la migración rural, el grave proceso de tugarización del área central que padece Quito.

En el interior la arquitectura residencial muestra notables ejemplos de obras madereras en Cuenca, Gualaceo, Zaruma y Latacunga señalando el amplio campo que aún tienen los estudios de nuestra arquitectura para ampliarse.

En Latacunga se conservan casas del xviii con notables bóvedas de piedra con ornamentos que reiteran los diseños de estuco de lacería de las iglesias quiteñas del xvii.

La proyección del centro emisor quiteño llegó hasta Pasto y Popayán en el sur colombiano y tuvo directa relación con las obras limeñas contemporáneas.

#### PERÚ

También el Perú mantiene en el desarrollo de su arquitectura las características geográficas y culturales que han señalado claramente tres áreas diferenciadas en el país: la costa, la sierra y la selva. Durante el periodo colonial las dos primeras de ellas constituyen el teatro esencial de los acontecimientos, mientras que la selva tiene un

proceso de ocupación más tardío que ha alcanzado vigor en las últimas décadas.

Las localizaciones geográficas son determinantes en cuanto a la disponibilidad de recursos materiales y condicionan por ello la propia evolución tecnológica de cada región. En la costa la piedra es escasa y por ello predominarán las arquitecturas de tierra cruda o cocida. En la sierra abunda la piedra pero —sobre todo en las mesetas altiplánicas— falta la madera y se recurrirá también al uso del adobe y ladrillo.

Las respuestas frente al común desafío sísmico fueron diversas; en la costa se adoptaron sistemas livianos y flexibles con estructura de madera y entramado de cañas, barro y estuco que se denominó «quincha». Su uso se proyectó inclusive a áreas del altiplano.

En la sierra la respuesta fue rígida, maza: acumular piedra y trabarla adecuadamente para resistir el movimiento. También el adobe, de reconocidas condiciones frente a los temblores, siempre que esté bien realizado y trabado, es usado por los sectores de menores ingresos, aquí, en ambas regiones.

La valoración del barroco peruano, como la del americano en general, se ha venido haciendo sobre la base de que es un arte esencialmente decorativo. No dudamos que ésta pueda ser una aseveración válida para ciertos y circunscritos ejemplos regionales, pero es indudable que las obras de arquitectura no pueden comprenderse sino en forma integral porque no hay decoración sin soporte, como no puede evaluarse una obra meramente por el soporte.

Pero esto es lo que hace a los aspectos formales del problema; a nosotros nos debe preocupar esencialmente el «clima» cultural que generan estas obras como respuestas a sus demandas y aquí aparecen nítidas las dos variables: la de la ciudad, Lima, que aspiraba a remedar las formas de vida de la corte, con sus títulos de nobleza, heráldicas,

obras efímeras, boato virreinal, etc. y la del mundo indígena y mestizo que incorporaba los valores esenciales de su propia cultura y los vertía en formas externas de ritual popular.

Sobre un mismo trasfondo o ideología barroca las respuestas serán diversas porque la forma de valorarlo o sentirlo, las disponibilidades de recursos y tecnologías serán distintas. Si ello sucede así, en un mismo país, en dos regiones próximas, cabe preguntarse ¿Por qué continuamos pretendiendo que una arquitectura, para ser barroca, deba tener columnas salomónicas y plantas curvas borrominescas?

Creemos que es momento de concluir con los complejos de inferioridad que se van fomentando desde fuera y dentro por decenas de años (¿siglos?). La arquitectura barroca iberoamericana expresa una situación cultural en un determinado momento histórico, sus productos son relevantes, en un primer plano como rasgos de identidad, en un segundo porque constituyen manifestaciones artísticas, sociales y culturales de primer orden.

La arquitectura del Perú aparece además ritmada por las fatídicas acciones de los terremotos que jalonan las etapas de la evolución arquitectónica al obligar a las permanentes reposiciones edilicias.

Los terremotos de 1607, 1655 y 1746 en Lima, de 1650 en el Cusco y de 1583 y 1867 en Arequipa, señalan hitos evidentes para las ciudades.

#### Lima y la Costa

En el siglo xvii limeño habrían de descollar arquitectos como Juan Martínez de Arona y Pedro Noguera, quienes unían a su carácter de «arquitectos» el oficio de entalladores de retablos. Recuérdese que entonces se llamaba arquitecto a quien podía dibujar, lo que generalmente sabían hacer los retablistas que ejecutaban las



157. Perú, Lima, convento de San Francisco. Siglo XVII

trazas de sus diseños. La portada de la catedral, realizada por ambos maestros sucesivamente, se superpone al diseño manierista de las pilastras apareadas con hornacinas centrales («serlianas») y un frontón partido.

La obra más destacada del barroco limeño es sin duda el enorme convento de San Francisco comenzado hacia el 1657 según los diseños del arquitecto portugués Constantino Vasconcellos a quien continuó en las obras de Manuel Escobar [157].

La iglesia de San Francisco tiene tres naves y cúpula en el crucero y un profundo coro a los pies. El tratamiento interno reitera las búsquedas expresivas de San Ignacio

de Bogotá y la Merced en Quito, mediante el uso de estuco formando almohadillados y motivos geométricos que cubren las bóvedas y el intradós de la cúpula, acentuando mediante el contraste de color los efectos de «figura y fondo».

El exterior de San Francisco se abre sobre una amplia plazoleta —atrio con su fuente y a cuyos lados se organizan espacialmente la portería del convento y la iglesia de la Orden Tercera.

El imahfronte del templo es imponente, aunque se sabe que las torres fueron acortadas en altura en virtud de los terremotos. La sensación de masa sólida, la fuerza de las torres de amplia base que comprimen la

portada y sobre todo el almohadillado rústico de ladrillo revocado tienden a enfatizar la horizontalidad y gravitación del conjunto.

La fuerza de las cornisas tiende, en su quiebra, a llamar la atención sobre la portada, único elemento donde predomina el sentido vertical, tanto por sus dimensiones como por la intencionalidad del diseño que parece ascender en sucesivas ondas de remates curvos y quebrados. La portada de San Francisco realizada entre 1672 y 1674 reitera el esquema señalado para la catedral, con hornacina irrumpiendo en el frontón abierto y más arriba un óculo elíptico, cuyo antecedente puede encontrarse en la Compañía de Jesús del Cusco, obra de Diego Martínez de Oviedo.

La densidad del tratamiento en piedra de la portada nos recuerda sin duda los ejemplos mexicanos verificando la coincidencia de los centros económico-políticos con la ejecución de determinados tipos de obras de gran envergadura.

La fuerza de las cornisas, la intencionalidad del juego ilusorio de luces y sombras, el esquema de la portada retablo sobre el acceso principal, señala la proyección escenográfica hacia el medio urbano de los contenidos simbólicos del templo. En la portería adyacente, veremos aparecer el arco trilobulado que también haría escuela en el barroco peruano.

El claustro principal de San Francisco retoma la experiencia de San Agustín de Quito, al variar las dimensiones de los arcos, realizando en planta alta una arquería doble. Aquí sin embargo el vano del arco menor se ha convertido en un óvalo acentuando el efecto de un paramento perforado, más que el de sucesión de arcos con tímpanos. Esta idea de «irrealidad», de falta de fuerza expresiva, de dubitación, de arquitectura de bambalinas, se maneja con frecuencia en la arquitectura limeña.

Aun en conjuntos «fuertes» visualmente se introducen cornisas de madera con balaus-

trada que recorren las portadas (San Francisco) y el perfil del edificio (la Merced) o se colocan pináculos y perillones que tienden a relativizar la gravedad del volumen.

Escobar, quien fallece en 1693, trazó y dirigió las obras de la desaparecida iglesia de los Desamparados, donde reiteraba los almohadillados, claraboyas elípticas y la balaustrada que festoneaba el conjunto.

La influencia de la portada —retablo de San Francisco, se proyecta en otros ejemplos limeños, como los del templo de la Merced (1697-1704) y de San Agustín (1720). El esquema de frontón partido y hornacinas se mantiene, pero en la Merced [158], cuya piedra se trajo de Panamá, la Virgen aparece en una suerte de balcón con balaustres flanqueado por columnas salomónicas apareadas. Aquí la estructura arquitectónica del retablo no se pierde por un lenguaje preciso de las calles y cuerpos, mientras que en San Agustín la profusión decorativa tiende a desmaterializar la estructura para forzar una lectura de conjunto, de masa. La ornamentación llena pletóricamente todos los planos de la portada y las figuras e imágenes no dejan nichos ni hornacinas libres. En ambos casos las cartonerías laterales ratifican la vigencia de la imagen del retablo trasladado al exterior.

Puede parecer que San Agustín marca el punto máximo de aproximación a la sensibilidad de las portadas atectónicas mexicanas, pues los ejemplos posteriores, como la sacristía de San Francisco (1728) de Lucas Meléndez y el testero de la catedral (1730-32) retornan al predominio de la estructura sobre el efectismo ornamental, aunque en San Francisco aún predomina el planteamiento esconográfico.

El claustro principal de la Merced (1780) mantiene el sistema de doble arco en la planta alta, pero, al utilizar columnas de madera como soporte, varía la sensación espacial del claustro franciscano. La notable cúpula de la escalera, hecha en quinchá,



158. Perú, Lima, portada de la iglesia de la Merced. Siglo xviii

y las ornamentaciones en estuco de las salas capitulares y oficinas, señala la persistencia de las modalidades decorativas quiteñas.

En el claustro de los Doctores de la Merced (1730) se reitera el esquema original de Vasconcellos en San Francisco con los óvalos decorativos en el lugar de arcos pequeños en la planta alta, y con una mayor densidad de decoración con retratos en los entrepisos superiores y almohadillados en planta baja.

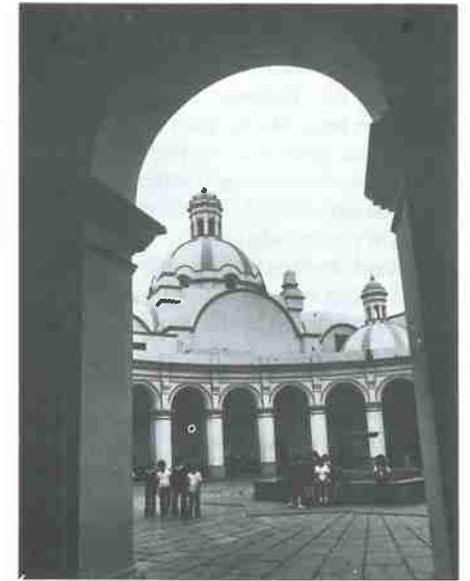
En el de San Agustín se regresa a la solución nítida de los dos arcos y como en los demás claustros, se ubican altares en los extremos de las crujiás, reiterando el esquema procesional de las posas. En Santo Domingo el segundo claustro tiene arcos trilobulados, como el de Santa Teresa.

La calidad de las azulejías limeñas y la pintura mural del xvii que se encuentra en San Francisco ha sido reemplazada por las series de la vida de los santos titulares y otros lienzos con notables marquerías en los demás claustros.

Un ejemplo excepcional es el claustro circular del colegio dominico de Santo Tomás [159], sin antecedentes en edificios docentes españoles, que se concluyó hacia fines del siglo xviii. También el templo de las Huérfanas de Lima presenta una planta atípica formada sobre un diseño ovalado que abarca la totalidad del espacio interno.

La intencionalidad espacial barroca de este templo, concluido hacia 1766, es clara, ya que distribuye los retablos como aplicados sobre nichos, mientras que el altar mayor se hunde en un presbiterio profundo con cubierta más alta que lo enfatiza visualmente. La sensación de movimiento se refuerza en la segmentación por arcos de la bóveda y la baranda del comulgatorio así como la presencia de un coro de curvatura alabeada en su baranda que generan contradicciones con la dirección de la curvatura de la planta del templo.

El baptisterio presenta una cúpula ova-



159. Perú, Lima, claustro circular del colegio de Santo Tomás. Siglo xviii

lada con decoraciones rococó de notable diseño (conchas, cariátides); las torres del templo presentan una sección octogonal, tema que se repite en ejemplos relevantes como los de Santo Domingo, Santa Lucía de Ferreñafé o San Javier de Nazca.

Los tratamientos ornamentales de los espacios limeños son variados, desde un sentido unitario como el que encontramos en las naves laterales de San Pedro (iglesia de los jesuitas), donde el espacio parece crecer a saltos por pantallas sucesivas y con microespacios (las capillas) que a la vez entran en contradicción con la luminosa y case-tonada nave principal, hasta la frecuente sensación de espacios fragmentados donde cada retablo pone su acento autónomo dentro de un conjunto que se va descubriendo como sumatoria de partes.

La blandura de una arquitectura de estuco y quinchá se expresa en las fachadas «ornamentalistas», carentes de fuerza arquitectónica, que podemos encontrar en templos como Jesús María (1721). Aquí la apertura de un gran vano con balcón central —una solución decorativa tomada de las antiguas capillas abiertas de la sierra— quita fuerza al plano de la fachada que remata en una liviana baranda de madera con dos chapiteles —casi de juguete— que remedan torrecillas. Una cinta mixtilínea recorre toda la portada semejando una cartonería que recuerda la solución del palacio de la Inquisición en Cartagena.

La sencillez de este exterior contrasta con la fuerza del espacio interior donde los retablos juegan un papel esencial focalizando las visuales y unificando en estos puntos de atención la idea del espacio dinámico.

Una última fase de la arquitectura limeña del XVIII manifiesta el influjo de la ilustración borbónica a través de uno de sus funcionarios calificados: el vierrey Manuel Amat y Junyent quien introdujo los rasgos de vida urbanos y las primicias formales del rococó.

Sus diseños para el «Paseo de Aguas», plaza de toros y la Alameda expresan los cambios en los modos de vida que forman parte de la festividad más frívola del barroco tardío.

En lo formal, la fuerza de los conjuntos se va ablandando en esa suerte de «arquitectura de repostería» que configuró una etapa de las obras limeñas, que retomó en nuestro siglo el «neocolonial». La influencia francesa del virrey Amat se manifiesta en la iglesia de las Nazarenas, concluida en 1771 y cuyo diseño se le atribuye. Se trata en su fachada de agudizar las contradicciones entre el basamento rústico de las torres, cuyo cuerpo superior se «despega» mediante un estrechamiento del volumen, con la portada trabajada como un retablo de estructura «arquitectónica» nítida, y donde

«lo barroco» queda relegado a ornamentos mixtilíneos y un arco rebajado en la planta baja, mientras en el cuerpo superior aparecen pilastras curvas con roleos de corte rococó. La influencia francesa puede notarse más claramente en los retablos y púlpitos del interior que preanuncian algunos de los elementos que encontraremos en la propia Quinta de Presa.

De todos modos los elementos básicos para el desarrollo de una arquitectura «efectista» estaban presentes en la tecnología de la quinchá y el estuco que disfrazaba de pesado lo liviano, y de robusto lo endeble. La intencionalidad barroca ilusionista de esta arquitectura queda claramente plasmada en la cúpula con pinjantes de la sacristía de la Merced de Lima.

La mayoría de las propuestas formales y espaciales ensayadas en Lima se proyectan en las ciudades de la costa peruana como Trujillo, Huaura, Pisco o Nazca. La iglesia de la Compañía de Pisco, concluida hacia 1723 es pequeña y compacta, con torres que apenas superan la clave de las bóvedas y la altura de la fachada, pero cuyas portadas de ladrillo y estuco recuperan la densidad ornamental y el sentido plástico escenográfico, recurriendo incluso al resalte de elementos y al tradicional óculo elíptico. Al enfatizar nítidamente el arco de la bóveda y del remate del óculo central, llama la atención que aquí no sobresalga en altura nada más que la portada lateral. En Ferreñafe, la iglesia de Santa Lucía presenta un balcón central en la portada, con acceso desde el coro y el esquema visual es de portada-retablo apoyada sobre un fondo tangible de fachada.

#### *Cusco y la Sierra*

La arquitectura cusqueña del XVII tiende a expresarse claramente después del terremoto de 1650 que destruye la casi totalidad de los edificios religiosos, con excepción de la

catedral y San Francisco, que estaban en obras y próximos a concluirse.

La reconstrucción arquitectónica del Cusco fue impulsada por un espíritu de cuerpo, de solidaridad comunitaria entrañable que une a los cusqueños frente a la adversidad tal cual volvería a ocurrir con el sismo de 1950.

Contó además en el último tercio del siglo con la increíble capacidad organizativa y visión de estadista del obispo Manuel de Mollinedo Angulo, quien rescató con pragmatismo las potencialidades de sus párrocos y comunidades para rehacer los templos parroquiales de las feligresías indígenas en los más alejados parajes. Los veintiséis años de su obispado significan el avance claro del espíritu barroco de la contrarreforma, el celo por la doctrina y la justicia, el ensalzar el testimonio de vida como el mejor ejemplo, el desprendimiento y el fomento de las devociones.

Aunaba a ello el respeto por el pensamiento mítico del indígena, buscaba por ello persuadir por los sentidos y la razón. Era absolutamente práctico en sus decisiones; mientras mandaba cubrir de pintura mural las paredes de sus templos no vacilaba en blanquear el templo de San Gerónimo —totalmente pintado de rojo— pues dejaba su interior muy oscuro.

Como las comunidades indígenas de México se hermanaron en torno a la Virgen de Guadalupe, Mollinedo empleó este rol de la iglesia en el Cusco y el Altiplano, afianzando en sus poblados a las diezmadas comunidades indígenas sujetas a la mita, con la tarea común de reconstrucción del templo y generando demanda de mano de obra, así como la creación de cofradías y hermandades como entes de acción social y asistencial.

Es interesante constatar que a pesar de ser Cusco la ciudad cabecera de la región, sin embargo, no es claramente la generadora de las innovaciones expresivas que encon-

traremos en las áreas marginales a fines del XVII y XVIII. Desde la superposición de la ciudad española sobre la indígena se planteó una solución irreversible donde la permeabilidad a las formas de expresión arquitectónica indígena fue prácticamente nula.

Ello puede verificarse claramente en el diseño de la iglesia de San Pedro, realizado por el cacique Juan Tomás Tuyro Tupa, que no se aparta en absoluto de los diseños de sus colegas españoles. Por otra parte la ciudad contó con una serie de notables retablistas durante el XVII como Juan de Samanes, Meza, Martín de Torres y Pedro de Oquendo y algunos ensambladores y arquitectos de la calidad de Francisco de Chávez y Arellano, Pedro de Aranda, Sebastián Martínez y su hijo Diego Martínez de Oviedo.

Para la realización de varias de las obras que se encararon se utilizarán piedras procedentes de las andenerías incaicas de Pichu e inclusive de Sacsahuamán, por lo que en la composición de los muros aparecen elementos arcaizantes derivados de esta reutilización, lo que también sucede en múltiples viviendas.

La propuesta externa de los templos cusqueños comprende el esquema de dos robustas torres de basamento liso y remate trabajado, portada-retablo con el esquema de frontón partido superpuesto por un óculo o ventana del coro y un remate en arco que determina el fondo.

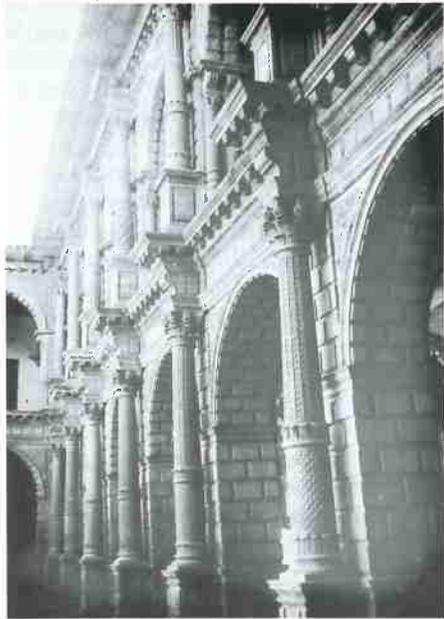
La conjunción entre entalladores y arquitectos que encontramos, garantiza la similitud de tratamientos. Diego Martínez de Oviedo hace los retablos y la portada de la Compañía de Jesús, así como el claustro de la Merced, de tal manera que el lenguaje de la madera trasladado a la piedra asegura una calidad de tratamiento y fineza que califica a la arquitectura cusqueña del XVII.

Por otra parte, Sebastián Martínez mantiene el criterio de apertura funcional colocando en lo alto de la portada de la Merced

el balcón (capilla abierta) para decir misa a los indios del tianguéz, que presta servicios habituales hasta que se construye enfrente la Casa de la Moneda a fines del siglo xvii.

Las portadas de Domínguez Chávez de Arellano son quizás las menos apegadas a la idea del retablo y más próximas al modelo de los tratadistas como fray Lorenzo de San Nicolás.

El claustro principal de la Merced [160] es probablemente la obra más destacada en su tipo del barroco cusqueño y se caracteriza por un lenguaje, asaz diferente de los ejemplos limeños. Por una parte el soporte de piedra es robusto, de anchos pilares, estrechos corredores y techo plano de madera.



160. Diego Martínez de Oviedo: Perú, Cusco, claustro de la Merced. Siglo xvii

El piso superior reitera el esquema y las arquerías carecen prácticamente de parapeto.

Sobre la piedra almohadillada se aplicarán las columnas exentas que crean una nueva «piel» con el típico esquema del retablo; la tensión entre la dinámica de ambos lenguajes y la calidad del tratamiento confieren a este espacio valores singulares.

A la vez la iglesia de la Compañía de Jesús, obra del mismo arquitecto, concita muestras de admiración en aquellos que aún persisten en calificar de «provincianas» estas expresiones arquitectónicas [161].

La obra se realizó entre 1651 y 1668 con la participación del jesuita Juan Bautista Egidiano, quien a «la vejez» se dedicó a aprender la arquitectura «en libros», pero no cabe duda de la autoría de los trabajos de la portada desde 1664 por Martínez de Oviedo, aunque no es seguro que sea suya la portada del colegio, recubierta de puntas de diamante.

El diseño, que quizás realizara Egidiano, —no se aparta de la tradición de los templos jesuíticos en la región, aunque la realización de sus bóvedas de crucería y la cúpula con casetones es excepcional. Los canónigos de la catedral se opusieron a la actitud del diseñador de la Compañía de elevar su templo con sentido verticalista pues consideraban que entraba en competencia con el templo mayor. Ello era cierto, pero la obra se hizo y crea un magnífico contrapunto con la horizontalidad manifiesta de la catedral.

El espacio interno de la Compañía es de aquellos que atrapan irremisiblemente. Su ritmo, la plenitud espacial de la cúpula, la sensación de magnificencia y dominio del espacio anonadan, y eso que carece de la mayoría de sus retablos originales, pues los que hay en la nave proceden de la antigua iglesia de San Agustín.

El tratamiento decorativo de las pechinas de prieta labra en piedra constituye uno de los motivos que alcanzarían éxito

en ejemplos tan lejanos como Pomata o Chumbivilcas; la calidad de la esterotornía de la piedra en las pechinas de la cúpula y pilastras señala la eficacia de los canteros indígenas y constituían una muestra del florecimiento de las artes en la segunda mitad del siglo xvii.

La portada de la Compañía se aparta del esquema tradicional en diversos aspectos; en primer lugar divide el basamento de las torres en dos tramos, el primero de los cuales queda liso y el segundo recibe un aplicación ornamental sobre una repisa balcón (que recuerda a Monguí) y culmina en una gran cornisa volada que abraza las dos torres a la vez que sirve de remate a la portada-retablo.

El remate de las torres, con los vanos ovalados para las campanas y cupulilla con tambor octogonal y pináculos en los ángulos, se reitera en muchos otros templos de la región. La escuela cusqueña se plasma en la misma época en las obras de San Sebastián, donde el maestro indígena Juan Manuel de Sahuaraura realizó una espectacular fachada retablo, en San Pedro y en Belén [162].

Se proyecta a la vez a los propios valles del Cusco, con ejemplos como los templos de Urabamba y Acomayo, a las zonas del altiplano con las obras de Ayaviri, Asillo y Lampa o hacia el área de Apurímac con la espectacular iglesia de San Miguel de Mamara.

En esta proyección las portadas-retablos, sin perder la claridad de su diseño arquitectónico, se van modificando en su concepción espacial. En Ayaviri o Asillo el retablo toma movimiento, se densifica notoriamente el número de columnas y pilastras que crean varios planos y la decoración tiende a cubrir la totalidad de las superficies.

Por otra parte la temática ornamental va integrando valores simbólicos de la mitología y del pensamiento cristiano con las identificaciones naturalistas vegetales o



161. Diego Martínez de Oviedo: Perú, Cusco, iglesia de la Compañía de Jesús. 1651-1668



162. Perú, Cusco, iglesia de Nuestra Señora de Belén. Siglo xvii

zoomorfas y finalmente el repertorio decorativo de los tratadistas.

Esta síntesis integradora refleja claramente la imagen cultural de una América concebida inicialmente como proceso de depósito formal y que produce fermentación de nuevas respuestas.

La portada-retablo adquiere una connotación distinta en la ciudad española y en el poblado indígena. En aquella forma una parte del engalanamiento del paisaje urbano y la definición del entorno, en el poblado expresa nítidamente la idea de sacralización del ámbito externo, la proyección de la iglesia hacia afuera.

La idea de la montaña que alberga a los dioses se materializa en la «Casa de Dios», templo como una montaña ubicada en el centro del pueblo. Quien haya visto el volumen dominante de Ayaviri emergiendo entre el caserío achaparrado, tendrá presente esa imagen de protección tan indispensable al habitante del altiplano frente a la agresión del medio inhóspito.

Las obras de Mollinedo en la región guardan proporción con las posibilidades de los poblados. En el antiplano introduce en los ejemplos antes señalados y en Orurillo el uso de la quincha costera que será reemplazada en el siglo XVIII por bóvedas de piedra en Ayaviri o San Pedro de Juli. Los templos de adobe serán innumerables y mantendrán su ubicación con atrio-cementerio, cruz catequística, torre exenta en un ángulo del atrio y capilla de Miserere, mostrando la persistencia de los partidos tradicionales del XVI (Umachiri, Orurillo, Mañazo, Cupi, etc.).

También habrá ejemplos de capillas abiertas del tipo balcón en San Pedro de Juli o en San Martín de Vilque, así como un conjunto de capillas posas de Tiquillaca.

Los interiores de los templos tempranos del XVII verán cubrir sus paredes de decoraciones de pintura mural que abarcan también las cubiertas de par y nudillo.

Se superponen así los motivos de grutescos a la nueva tendencia a la decoración textil e inclusive a los cuadros murales con temática de batallas (Checacupe). Se representan en paredes portadas (Andahuaylillas), cuadros o retablos (Oropeza, Ilave, Paucarcolla) y multitud de motivos textiles que recuperan el uso de los damascos y guadamecies de alto costo mediante su reemplazo pictórico (Cai-Cai, Colquepata, Pitumarca, etc.).

El control ejercido por Mollinedo y sus visitantes es notable, pues tiende a unificar el equipamiento de los templos, disponiendo la realización de frontales, retablos, etc., y ello sin duda favorece al desarrollo de las artes en la región, que adquieren niveles no superados en la historia cusqueña.

Al llegar al siglo XVIII parece que todo lo sustancial en la ciudad ya estaba hecho, pues son muy pocas las obras nuevas que se emprenden y ello además condicionado por la decadencia económica general.

En el primer tercio del siglo se realizaron los dos templos adyacentes a la catedral, el Triunfo, destinado a Sagrario (1730-32) y Jesús María concluido en 1735.

Posteriormente en 1760 se comenzará por el maestro José Álvarez la iglesia y hospital de la Almudena cuya obra se prolongó hasta 1804 debido justamente a la carencia de recursos. Los retablos de espejos que tienen su desarrollo en el XVIII alcanzan sus mejores exponentes en el templo de Santa Clara. Entre los claustros adquieren relevancia los de San Antonio Abad resueltos con desniveles de altura [163].

Ninguno de estos ejemplos presenta una adscripción clara al fenómeno de efervescencia ornamental que se venía incubando y desarrollando desde fines del XVII en la región del altiplano, los valles del Apurímac y tierras altas cusqueñas. El único templo del XVIII que tiene ciertos rasgos ornamentales y presenta la forma de tratamiento de los ejemplos «mestizos» similares es el del

santuario de Tiobamba, donde las tendencias barrocas se expresan además en la fachada-espadaña y la capilla abierta-balcón para decir misa al exterior en la festividad de la Asunción.

En el Apurímac, zona periférica del obispado del Cusco, los templos de Llachua, Huayllate, Ayrihuanca y Haqira reiteran las calidades de la mano de obra indígena, de la proyección sacral de sus conjuntos, del uso de la pintura mural y los retablos para modificar el espacio, en fin, de las virtudes que preanunciara el ejemplo de Mamara.

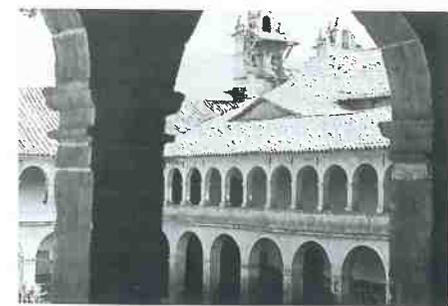
La idea de las portadas-retablo se traslada aquí también a la fachada lateral en la cual se aplica como un tapiz de piedra sobre los muros de adobe (San Juan de Juli) o piedra y podemos encontrar hasta notables capillas absidiales de dos plantas que identifican la persistencia insólita de extroversión del culto (San Martín de Haqira, Zurite).

Hacia el norte, a fines del siglo XVII se levantó el santuario de Cocharcas, que con sus casas de peregrinación formó un caserío incipiente que adquiere vida en las festividades. La iglesia colocada frente a la plaza tiene un interesante trabajo artesanal de ladrillo en el arco de acceso y portada lateral que recuerdan las tradiciones mudéjares. Es notable la solución de las ventanas con arcos que sobresalen sobre el nivel de la cubierta.

El emplazamiento del conjunto con el fondo de un aislado valle nos pone frente a la realidad de la gravitación del medio natural en la comprensión del mundo y el pensamiento indígena.

Como bien se ha señalado, el problema del hombre andino no estriba en la preocupación del español de construir la historia; su objetivo, más modesto, pero a la vez vital, es conseguir el equilibrio cotidiano con el medio físico.

De allí esa suerte de relación mecanicista con sus dioses y de veneración a la «madre



163. Perú, Cusco, claustros del seminario de San Antonio Abad. Siglos XVII-XVIII

tierra» (Pachamama) que le asegura la subsistencia. El sincretismo religioso con el mundo cristiano produce una valoración superlativa de los elementos rituales externos que le son afines: la música, la procesión, la fiesta, los «cargos» religiosos, etc.

Ello entronca con la visión conceptual del barroco como las formas de participación natural de la religiosidad popular y de aquí que los actos externos adquieran una relevancia que no tenían desde las épocas prehispánicas.

Esto sucede en los pueblos indígenas pero también es verificable en las fiestas barrocas, como la de Corpus Christi en el Cusco, donde el ritual procesional del paseo de las imágenes es acompañado desde los balcones con tapicerías, arcos floridos, platería, etc. Es decir, el engalanamiento urbano, según puede verse en la serie de lienzos del XVII que se conserva en el Museo Arzobispal, procedente de la parroquia de Santa Ana.

En este contexto la valoración del espacio «barroco» no puede ceñirse meramente al de la respuesta interior de un templo, sino que debe valorarse en primer lugar en la forma integral de uso de los espacios urbanos y los directamente vinculados a la iglesia, como el atrio, las posas en la plaza o en los puntos dominantes del pueblo.

Este cambio de escala vuelve a relativizar el problema del decorativismo y de la importancia de la traza del templo. Una de las características más notables para verificar la poca importancia que daban los indígenas a la búsqueda de nuevos trazados son las modificaciones que introducen sobre las antiguas iglesias. En San Pedro de Acora alargan el presbiterio y en la Santa Cruz de Juli superponen a la portada del XVI una del XVIII [164], como superpondrían retablos del XVIII a los antiguos en San Pedro de Andahuaylas, San Gerónimo del Cusco, o Tatay.



164. Perú, Juli (Collao), portadas superpuestas de la iglesia de la Santa Cruz. Siglos XVI-XVIII

*Cajamarca, Ayacucho, Huancavelica, Arequipa y Collao*

Hacia el norte la influencia cusqueña, o mejor dicho, la coincidente problemática indígena llegará a Cajamarca donde la iglesia catedral propone la inédita formalización de la «fachada total», con un tratamiento que abarca las tres portadas y por ende el cuerpo bajo de las torres.

La obra quedó inconclusa en 1762, ya que faltan los cuerpos superiores de las torres, lo que permite en alguna medida enfatizar el cuerpo central —«retablo»— que emerge del conjunto. Aquí la incorporación de la temática ornamental que se ha denominado «mestiza» como los pájaros y flores y frutas locales, unida a las representaciones indígenas o la presencia de instrumentos musicales americanos (charangos, maracas, etc.) marca la incursión de la temática marginal en un templo catedralicio urbano, que se reiterará en San Antonio.

Con respecto a la terminología del arte «mestizo» permítasenos una breve consideración ya que desde hace diez años el centro de la polémica sobre los valores de la arquitectura americana parece reducirse a la pertinencia o no del término.

Hecha, hace ya años, la aclaración por Pal Kelemen, sobre la inutilidad bizantina de la discusión semántica sobre el término y acotando sus alcances al proceso no biológico, sino de síntesis cultural que quiere expresar la figura de «arte mestizo», cabe en definitiva pensar en reiterativas ignorancias o en tozudez congénita de quienes cuestionan aún el término.

Entendemos que es posible el reemplazar la denominación si se encuentra un apelativo más claro que califique el concepto. Es decir, si existe algún otro término que exprese mejor la fusión o simbiosis cultural que se produce entre lo indígena y lo español y cuya resultante va más allá de la suma-

toria de los aportes para generar una respuesta nueva.

Si así fuese estaríamos totalmente de acuerdo en descartar el término «mestizo» que en definitiva es, como el término «mudéjar», un apelativo convencional para identificar un fenómeno cultural y que hoy es aceptado a efectos de precisar obras, un periodo o una forma de expresión.

Mientras no haya una idea mejor, «lo mestizo», acuñado por Angel Guido hace medio siglo, nos puede seguir siendo útil y permítasenos la licencia de continuar usándolo.

La misma tendencia decorativa de la catedral de Cajamarca, se proyecta en la iglesia de Belén, realizada por José de Morales en 1746, lo que evidencia que la presión del medio era tal que los propios europeos captaban —como sucede con Lorenzo Rodríguez en México— la sensibilidad cultural de su circunstancia.

El interior aparece ornamentado con puntas de diamante romboidales y en la cúpula se exhiben ángeles con faldellines, mientras la portada presenta un óculo cuadrilobulado que actúa como centro de la composición. La portada del Hospital de Mujeres (1767) retoma figuras femeninas con faldellines y cuatro senos, cuyo diseño se tomó del tratado de Serlio y que nos aproximan formalmente a las portadas del hospital de San Andrés (también de mujeres) en el Cusco, realizado un siglo antes.

En Ayacucho, la catedral, concluida hacia 1762, presenta un partido horizontalista aunque las torres están espaciadas sin dar la imagen de contrafuerte que ofrecen en Cusco y Lima. La fachada se estructura con un cuerpo central elevado, con portada-retablo y dos portadas laterales cuyo «fondo» es más bajo y se remata con balaustradas.

La actual portada del municipio en la plaza, recuerda —con su dintel poligonal— las propuestas de Arrieta en la capital mexi-

cana y al diseño de la casa Barrantes en Cajamarca.

El templo de Santo Domingo conforma un interesante espacio urbano con una cruz en un ángulo, una espadaña exenta de ladrillo en otro, pequeña portería y el templo de amplia galería (¿capilla abierta?) en el frente sobre un atrio de arcos. El tratamiento de las torres, con piedras de diverso tono que enfatizan líneas horizontales decorativamente, recuerdan las posibilidades de aprovechamiento de los materiales locales con fines decorativos.

Esta idea se repite en el templo de la Compañía, adyacente al cual se encuentra la notable portada de acceso al colegio con un diseño clasicista y el monograma de la Compañía junto a un insólito elefante rodeado de follajes.

En general, la resultante espacial de estas obras es mucho más sencilla que la de otros ejemplos de la sierra y tanto los templos como las torres son de menor envergadura por temor a los temblores. Un rasgo peculiar lo constituyen las cúpulas de sección circular, aplanadas y formadas por tambores superpuestos cubiertos de tejas y cuyo diseño se proyecta a zonas del altiplano cusqueño.

En Huancavelica, la antigua iglesia matriz (1675) tiene un emplazamiento dominante respecto a la plaza y sus robustas torres flanquean una notable portada-retablo de piedra roja que tiende —por su cromatismo y tratamiento— a destacarse del conjunto.

Wethey señala que la portada de Santo Domingo sería del mismo autor, aunque aquí apreciamos una utilización más simplificada de los elementos de composición y la presencia clara de rasgos decorativistas que tienden a desvirtuar la fuerza del conjunto. El interior de este templo sorprende por la fragmentación de sus espacios, que recuerda los arcos ritmados de algunas iglesias de la región potosina.

La iglesia de San Francisco de Huanca-

velica está realizada en quinchá y su portada (1772) es muy interesante, conformándose con una parte inferior de basamento y la aplicación superior de elementos ornamentales aplicados que incluyen roleos estilizados, angelitos, etc. todo ello ubicado atectónicamente aunque guardando simetría.

De todos los centros urbanos, el que tuvo mayor importancia para el desarrollo del «arte mestizo» fue Arequipa que por su estratégica ubicación geográfica a mitad de camino entre la costa y la sierra y a la vez próxima al Cusco y el altiplano, permitió la convergencia de tendencias culturales y de experiencias formales.

Su propia circunstancia contextual le brindó un material excepcional como la piedra sillar procedente de las erupciones volcánicas del Misti, cuyas características se vislumbran en las obras de arquitectura. Una segunda realidad de su contexto es la de los terremotos que han afectado periódicamente a la ciudad. En la conjunción, la piedra sillar llevó a una respuesta arquitectónica rígida, basada en el concepto de masas arriostradas para resistir los sismos.

La propuesta estática requirió ámbitos reducidos, anchos muros con contrafuertes, desarrollo de las técnicas constructivas de las bóvedas de piedra y cúpulas chatas en los templos. El conjunto produce sensación de fuerza, aún más acusada por la carencia de remates y pretilos en sus muros, los robustos bota-aguas y los vanos reforzados con doble dintel.

La propia piedra sillar es de fácil labra, pero por sus oquedades —que recuerdan a las de origen madrepórico de La Habana— su tratamiento debe ser superficial y no de bulto. Esta característica coincidía con la sensibilidad indígena del tratamiento planista del relieve, que lleva al desarrollo de técnicas de cisuras alrededor de los motivos decorativos que generan fuerte contraste entre luz y sombras.

Esta forma de tratamiento «arcaica» y algunas temáticas ornamentales han hecho ver desde Martín Noel a Gasparini influencias orientales en estas obras, buscando, más que las posibles conexiones, argumentos para descartar cualquier presunta «originalidad» en estas manifestaciones «provincianas».

Hemos ya señalado que la «originalidad» no era la preocupación esencial de esta arquitectura, sino de los analistas que sólo consideran buena arquitectura aquella que es «original». Nosotros consideramos buena arquitectura aquella capaz de dar respuesta adecuada a los requerimientos a partir de sus posibilidades y recursos. Esta es pues la fuente de la «originalidad»... su circunstancia.

La piedra sillar condiciona y a la vez posibilita una respuesta adecuada a la arquitectura arequipeña, la creatividad de sus artesanos genera técnicas, espacios, y formas que son cabal respuesta. Estamos pues ante una buena arquitectura, que es «original» en la medida que surge de su propia realidad y que podrá tener desarrollos paralelos con otros procesos culturales de otras regiones sin que ello desmerezca su propio proceso creativo.

La fachada de la iglesia de la Compañía de Jesús, realizada en 1698, expresa algunas de las características iniciales del movimiento «mestizo» en lo referente a los criterios ornamentales, complementando los ejemplos altiplánicos de Lampa, Asillo y Ayaviri.

Aquí la idea de la portada-retablo pierde fuerza volumétrica ante el concepto de la fachada-tapiz. Influyen en ello la presencia de una arquitectura de piedra de fondo, pero sobre todo el sistema planista del tratamiento ornamental y el notorio contraste entre las zonas libres y las decoradas. Cabe recordar aquí la vigencia de una de las invariantes hispánicas planteadas por Chueca Goitia en la concentración decorativa

en los vanos y en la idea de portada «suspendida» que ejemplifica en la universidad de Salamanca.

En Arequipa la idea de lo «suspendido» no aparece, pues el desarrollo del «tapiz» esta claramente —tectónicamente— trabado con el soporte sin un encuadre propio. La unidad visual entre figura y fondo es quizás uno de los elementos interesantes de la obra.

La estructuración arquitectónica de la portada presenta una estratificación clara, pero tensionada y así el arco de la puerta rompe el cornisamento formando una repisa a la hornacina-ventana del coro. A su vez el cuerpo central remata en un cornisamento trilobulado mientras los laterales se escalonan con sus remates curvos y pináculos y más abajo con vestigios decorativos de una presunta cartonería de retablo.

Pero, más que la composición de la portada, lo que es novedoso en la región es la forma y el contenido de la decoración que define el planteo. Marco Dorta la describe como un «tupido tapiz que cubre enteramente los paramentos y se desborda por los lados. Tallas y hojas carnosas, racimos y cuadrifolias, ovas y trenzados de abolengo clásico, veneras y mascarones renacentistas y hasta águilas bicéfalas de la Casa de Austria, forman el variado repertorio decorativo y los elementos se yuxtaponen como si estuvieran poseídos del horror al vacío».

Todo el arsenal formal acumulado en la retina del indígena o el criollo se vuelcan en una obra diferente. Es como si asomara el cimiento subyacente de una cultura estratificada para expresar con las palabras de otros, pero en su propio lenguaje una manera nueva de concebir el problema.

A aquellos motivos renacentistas o manieristas se le adicionan ahora los temas del propio medio vegetal y hasta figuras mitológicas prehispánicas como el gato-tigre.

A la vez las partes se integran en un todo que les da relevancia a la vez que las su-



165. Perú, Arequipa, fachada de la Compañía de Jesús. 1698

bordina. De la misma manera que las palabras adquieren vigencia nueva en la poesía, los motivos renacentistas o manieristas se potencian articulándose en un estructura formal barroca.

Naturalismo y abstracción, arcaísmo y modernidad conviven en la expresividad de una dialéctica escenográfica que sintetiza no sólo las variables formales de dos culturas sino dos formas de pensamiento.

Los valores del tiempo americano congregan la pujanza y la «eficacia» de la visión occidentalista europea con la inmanencia y equilibrio de la cosmovisión indígena. Se unifican así —dialécticamente— la búsqueda de ciencia y racionalidad con la simplicidad de la sabiduría, de lo que se conoce por haberlo vivido, de la memoria histórica acumulada.

Y así, a fines del xvii, esa memoria histórica emerge en México o en el Perú, en la ciudad y en el campo, como expresión madura de un proceso de reencuentro y forja de la propia identidad.

Como un removerse de antiguas creencias, de afirmación de presencia, de integración de culturas, esto es en definitiva la visión de un «arte mestizo» que va más

allá del aporte individual del indígena o del español y mucho más allá de la simple sumatoria de formas.

Discutir, como se ha venido haciendo, sobre la procedencia del diseño de la sirena, sobre el parecido de las formas vegetales altiplánicas con las sirias y coptas, la clasificación entomológica de cuanta papaya, mazorca o mono aparezca en una portada es recurrir a un sistema mecanicista y positivista de valoración del problema.

No es más «americana» la portada de Tiahuanaco que tiene un mono que la de la Compañía de Arequipa que no lo tiene, ni es menos «americana» la fachada de Asillo porque en un raro libro editado en Amsterdam en el siglo xvi aparezca una sirena paracida a la de su portada. Todo esto tiende a encubrir lo esencial; la valoración del todo como expresión cultural de la época y a reducirnos a la estéril polémica de las filiaciones.

¿Por qué hemos de aceptar que los elementos simbólicos europeos son trasladados linealmente a la cosmovisión indígena? Sabemos por ejemplo que el sol tenía un valor propio para el mundo indígena y que no



166. Lorenzo de Pantigoso: Perú, Arequipa, claustro de la Compañía de Jesús. 1738

necesariamente coincidía con la visión bíblica. Hasta los propios españoles aproximaron la identidad de la festividad del Corpus Christi con la del Inti Raymi incaico.

Nos queda aún por hacer una historia del arte americano, visto con ojos americanos que sean capaces de partir de su realidad y no por europeos que necesariamente la analizan a partir de la suya. Una historia que tenga la propia circunstancia como eje del análisis y horizonte cultural.

La fachada de la Compañía de Arequipa es un hito para reflexionar sobre la catalización de este proceso cultural. De sus experiencias saldrán propuestas paradigmáticas como la portada de San Agustín y las de las parroquias indígenas de Yanahuara, Caima y Paucarpata donde la idea de figura-fondo se realza con un tratamiento cromático en el soporte.

En Chihuahua reaparecen en la cúpula los ángeles con faldellines de Belén de Cajamarca, pero ahora son una docena que convergen en la claraboya central preanunciando el notable desarrollo estilizado de Pomata, donde tienden a estrecharse las manos danzando en círculo en torno a la cúpula. Aquí puede rastrearse el desarrollo de una temática decorativa-espacial a cientos de kilómetros de distancia.

El claustro de la Compañía de Jesús [166], iniciado en el último tercio del siglo xvii por el maestro Lorenzo de Pantigoso y el cantero Juan Ordóñez, según señala Alejandro Málaga Medina, se concluyó hacia 1738 y constituye a nuestro juicio una de las mejores obras del siglo xviii en el Perú.

La dimensión de los patios, la robusta proporción de los pilares que contrasta con la estrechez de los arcos señala la intencionalidad de la respuesta antisísmica. Pero a la vez, la pesadez está atenuada por el trabajo de «encaje» de la piedra que cubre desde el basamento al cornisamento y sobre todo por la escala del claustro de planta

baja, cuyas conexiones con los sucesivos patios recuerdan el efecto de los espacios musulmanes conformados por planos paralelos tal cual sucede en las capillas laterales de la Compañía de Lima.

La experiencia constructiva de las bóvedas arequipeñas se prolongó hacia el altiplano de la mano del constructor italiano Avanzini que había trabajado en Caima en 1784 y que en 1792 estaba colaborando en las obras de Cabana y Pupuja donde probablemente transmitió las técnicas del oficio a los maestros indígenas de la familia Ticona, cuyas obras llenan más de un siglo de trabajos en el altiplano peruano.

En efecto, los Ticona concluyen las obras de Santiago de Pupuja [167], rehacen las bóvedas de Ayaviri en piedra, construyeron Pucara y los arcos fajones de Lampa y aparecen vinculados a muchos otros trabajos en la región.

Con anterioridad, en la zona de los pueblos originarios de la provincia de Chucuito se habían realizado trabajos singulares como la iglesia de Santiago de Pomata ubicada sobre un cerro dominante y con un atrio concluido hacia 1763 que originariamente había tenido capillas posas. En Pomata las portadas y los elementos jerarquizados del interior (vanos, pechinas, arcos, cúpulas) son recubiertos con una decoración a bisel que llena plétóricamente los espacios aprovechando los efectos de la luz rasante.

La desmaterialización de los elementos de piedra se logra por voluntad de los artífices, que sin romper con la configuración de los límites y manteniendo el carácter arquitectónico acentúan la idea del «tapiz» y de la decoración aplicada. Así los arcos torales de la puerta de Pomata presentan cartelas espaciadas que remarcan el sentido de adhesión a la estructura y las propias fajas que acusan los diámetros de la cúpula con su ornamentación llegan justo un poco antes de la cornisa para enfatizar su carácter exclusivamente ornamental.



167. Perú, Santiago de Pupuja (Collao), iglesia parroquial. Siglo xviii

¿Cuál es el sentido de este ser y no ser de una arquitectura que se afirma en sus distintas tradiciones, pero a la vez se modifica, aún sin dejar de lado la vigencia del planteo primigenio?

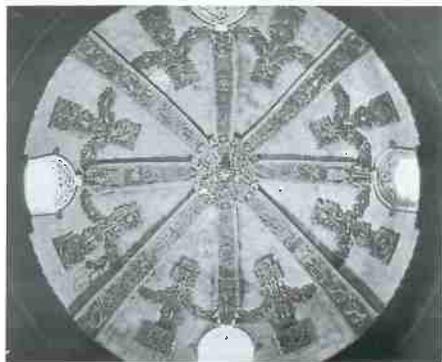
Este cuestionamiento está en directa vinculación con la problemática conceptual del barroco. Si analizamos el partido arquitectónico de la planta de Pomata, como de cualquiera de los otros templos altiplánicos no veremos modificaciones sustanciales a la propuesta tradicional.

Sin embargo, si analizamos el problema desde sus comienzos, veremos que el templo es el tercero del pueblo (además de San Martín y San Miguel) y está próximo a una capilla que recuerda el origen del asentamiento. Los otros templos respondieron a las formas clásicas de la organización social y espacial indígena (Hanan-Hurin) desde el siglo xvi, pero Santiago es el punto de confluencia de todo el pueblo y por ello adquiere en su nuevo emplazamiento dominante la prelación urbanística.

El acceso principal del templo es la portada lateral, lo cual condiciona la forma de



168. Perú, Pomata (Collao), iglesia de Santiago, interior. Siglo xviii



169. Perú, Pomata (Collao), iglesia de Santiago, la cúpula

captación del espacio interno que no enfatiza la direccionalidad al altar mayor, sino que adopta un recorrido deambulatorio y tensionado por la atracción del coro, el baptisterio, la cúpula y el presbiterio [168].

La importancia de la portada lateral está subrayada por la distribución urbana del templo, cuya relación con la plaza se formaliza a través de un arco ubicado sobre el eje del acceso. La portada, estructurada en el lenguaje del retablo, emerge del soporte de piedra canteada por la silueta que le define su frontón en arco y por el tratamiento de fina labra.

Su ubicación en cuanto a orientación es la mejor para aprovechar el sol rasante y realzar las calidades ornamentales, lo que además exige una aproximación clara para su valoración. Hay en esto una intencionalidad superpuesta de valoración del todo y a la vez de comprensión de las partes.

El atrio-cementerio posee una interesante cruz catequística ubicada en la proximidad del acceso y que tiende a ordenar el punto de concentración en torno a la portada. En ella, el tratamiento de «retablo» no desdice la propia estructura, sino que enfatiza el carácter de los elementos portantes. Así las columnas cilíndricas se transforman visualmente en salomónicas por la adhesión de una faja helicoidal que no niega el soporte.

Esta misma relación se plantea en el interior y marca la tensión entre soporte y tratamiento, donde lo ilusorio tiene siempre al final un acto de racionalidad que desvela el «misterio».

Puede parecer que en Santiago de Pomata [169] se hubiera buscado apelar no sólo a la sensibilidad de los sentidos, sino también a la comprensión intelectual y racional de la propuesta.

El mismo exceso de «intelectualidad» (para el barroco) lo podemos encontrar en Santo Tomás de Chumbivilcas, que a pesar de pertenecer a la diócesis del Cusco,

presenta como otras iglesias de la región (Cabana, Cabanilla, Putina o Yanarico) fuertes incidencias de la tecnología y las formas arequipeñas en sus contrafuertes escalonados, canes de piedra, bóvedas y cúpulas.

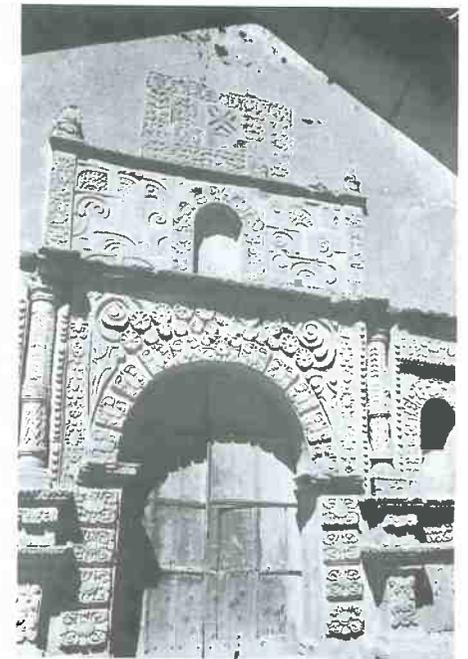
El retablo de piedra de las Ánimas en Santo Tomás es la conjunción de ciencia y sabiduría, en un dechado de confluencias eruditas y populares. Una cruz central y dos hornacinas para San Juan y la Dolorosa aparecen enmarcadas en un arco trilobulado (como la puerta de Cabanillas) y flanqueado por pilastras cajeadas con efigies de personajes de la Pasión.

Estos personajes policromados, están identificados con nombres y elementos simbólicos (Herodes con una corona de rey al revés, personajes negativos con turbantes moriscos, etc) y su presencia detallista ejemplifica un manejo erudito de las fuentes evangélicas. En la parte superior del retablo aparecen motivos de nítida raigambre en la cosmovisión indígena, como el sol, la luna y estrellas, que se prolongan en la cartonería de papayas y frutos locales.

Lo verdaderamente espectacular está dado por la idea de abstracción del Cristo crucificado, representado por un rayo de luz que ingresa al templo por un hueco abierto en el muro en la confluencia de los brazos de la cruz.

Esta capacidad de síntesis entre lo erudito, lo naturalista y simbólico, lo abstracto e ilusorio, expresan cabalmente la síntesis de una búsqueda barroca que apela a diversos recursos para generar creativamente una respuesta propia.

La idea de la «portada-tapiz» con motivos ornamentales de clara procedencia indígena puede encontrarse en la cabecera el templo de Coporaque (Espinar, Cusco) [170] y en la mayoría de los templos del valle de Colca (Yanque, Tutí, Chivay, Cabanaconde y Tisco) cuyo estudio realizara recientemente Luis Enrique Tord. En estos

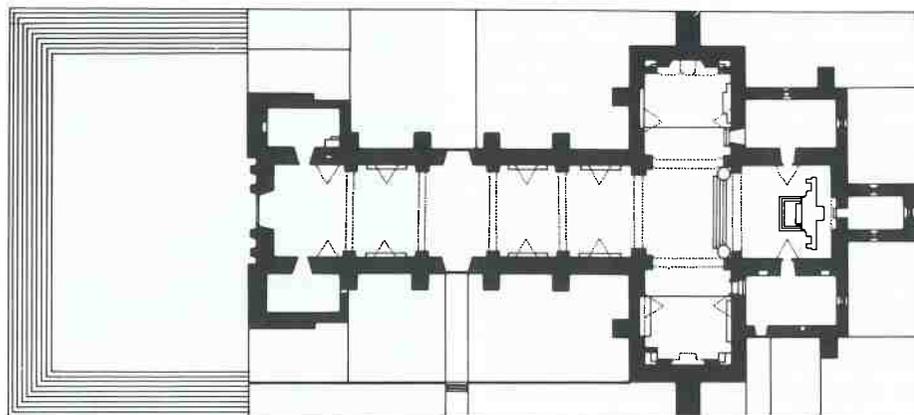


170. Perú, Coporaque (Cusco), portada de pies de la iglesia parroquial. Siglo xviii

ejemplos, como en Chumbivilcas, el sentido de masa, de fuerza constructiva propia de la arquitectura arequipeña aparece complementado por la calidad de los trabajos de las portadas e interiores que tienden a «ablandar» las presuntas rigideces.

Espacios desornamentados como los de Cabana, Putina, Pucara, o los tardíamente equipados como Santa Catalina de Juliaca y la catedral de Puno nos aproxima a una visión neoclásica del espacio, donde la estructura portante adquiere una fuerza irreversible.

La expresividad formidable de los contrafuertes, bóvedas y cúpula de la catedral



171. Perú, Puno (Collao), planta de la catedral. Siglo xvii

de Puno [171] nos señalan la vigencia de esa arquitectura maciza, casi excavada en la piedra, donde la portada principal del maestro Simón de Asto (1757) reitera la contradicción aparente entre rusticidad y delicadeza [172].

El conjunto de Puno, que comprendía un amplio atrio con pináculos, del cual queda solamente la escalinata, tenía un efecto escenográfico urbano que se ha perdido parcialmente. El esquema cusqueño de la portada rehundida entre el basamento de las torres encuentra eco en este templo que fue realizado por el minero Miguel de San Román y se concluyó a fines del xviii, reiterando la tradición de las devociones de agradecimiento que nos han dejado tantas obras en los pueblos mineros de América.

El altiplano es sin duda zona de confluencia de las experiencias cusqueñas, arequipeñas y ayacuchanas. Es pues el centro de un amalgamamiento de segundo grado que también incorpora sus propias experiencias locales, como las realizadas a impulso de los jesuitas en Juli y su región.

La experiencia misional jesuítica, el respeto por las formas de vida y pensamiento

del indígena (allí se ubicó una imprenta a principios del xvii que editó los primeros diccionarios y vocabularios quechua y aymara) llevaron a Juli a convertirse en un centro de irradiación cuya influencia se proyectó hasta en las misiones jesuíticas del Paraguay.

En San Juan de Juli, los jesuitas modificaron el antiguo templo, manteniendo la cubierta de la nave de par y nudillo con cielorraso de ponchos de vicuña con estrellas doradas. Se adicionó en el xviii un crucero, capilla mayor y batisterio, así como una portada lateral.

Esta portada-tapa, colocada sobre los muros de adobes con arcos de descarga, señala claramente la voluntad de extroversión y la jerarquización del acceso lateral.

El crucero, que quedó inconcluso a la expulsión de los jesuitas, tiene columnas salomónicas exentas que sostienen el cimborrio. En San Pedro, la renovación de las bóvedas de quincha de la nave por otras de piedra fue concluida hacia 1767, incorporando curiosamente decoraciones goticistas. La iglesia de la Santa Cruz marca los

esfuerzos más notables por transformar el templo superponiendo una fachada de neto corte popular a la antigua portada renacentista e incorporando un lenguaje «erudito» en el presbiterio y crucero donde utilizan machones y pilastras con medias columnas ceñidas con brazaletes a la usanza cusqueña.

La portada de piedra policromada de la sacristía de San Pedro de Acora señala la irrupción del mundo indígena donde la pilastra salomónica ve formar su helicoide con pámpanos de vid y encuentran lugar los ángeles de cuerpo virtual formado por tallos que reiteran la sirena de Pupuja con pluma y cola vegetal.

Los monos y papayos, flores de cantuta, plátanos, papayas y granadas, el cacao y la vid, pumas y pajarillos aparecen por doquier, juntos, aislados o superpuestos en la manifestación de un arte y una sensibilidad en que el indígena y el criollo definen obra y programa. Ello refleja una realidad social americana, la de las castas emergentes, la de la presencia local y regional en el arte, la de la ocupación plena y autónoma del ejercicio artesanal, en definitiva la asunción personalizante de la propia identidad.

#### La vivienda

Lima, Cusco, Arequipa, Ayacucho o Trujillo presentan características peculiares en sus propuestas de arquitectura residencial que responden en algunos casos a los condicionantes de carácter tecnológico, en otros a razones climáticas y en ocasiones a nuevas formas expresivas.

Harth Terré ha estudiado con acierto la evolución de la casa limeña cuyo ejemplo paradigmático fue la casa del Marqués de Torre Tagle [173], hoy Ministerio de Relaciones Exteriores, pero que se prolonga en otras obras como la llamada casa de Pilatos (INC) y las más tardías del restaurante «13



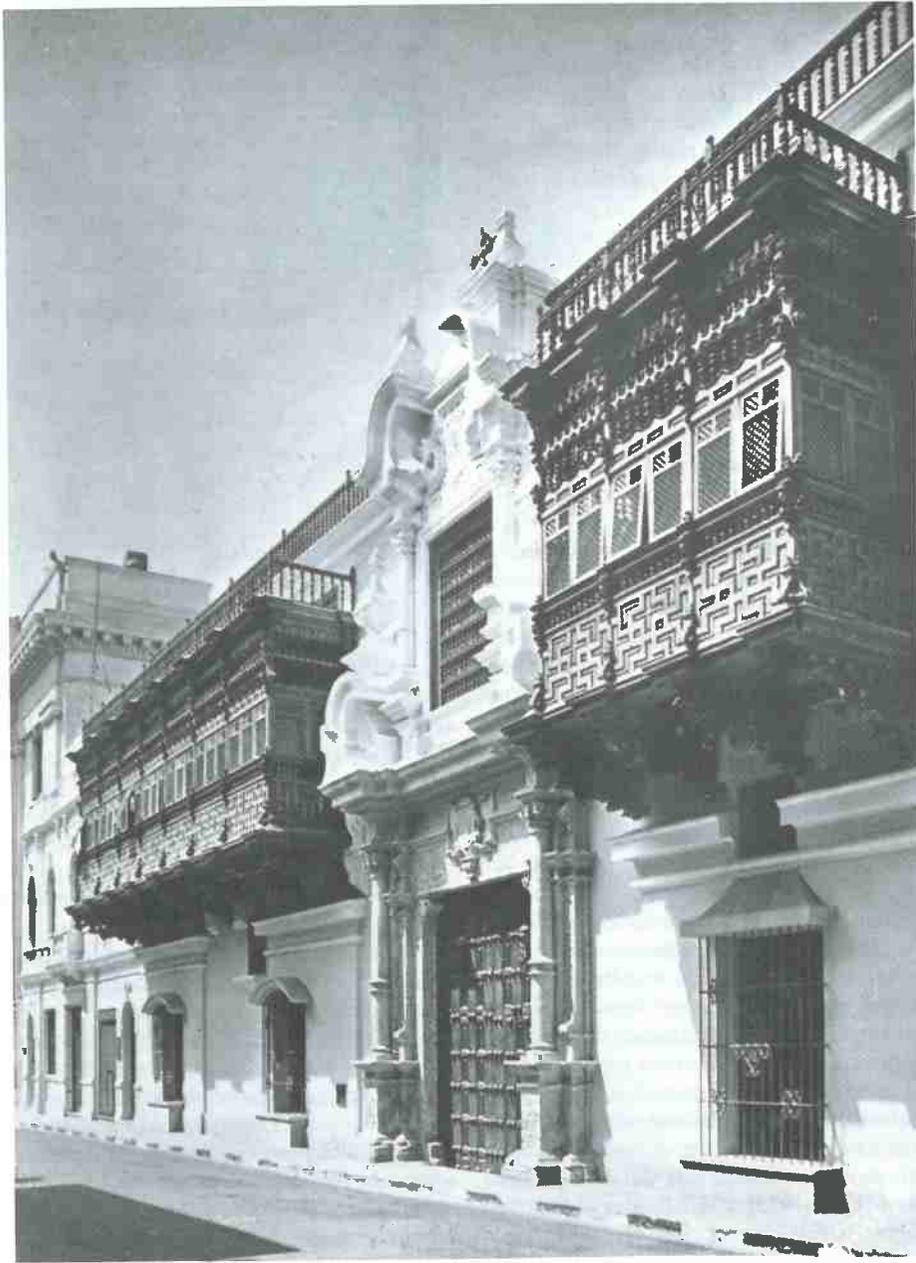
172. Simón de Asto: Perú, Puno (Collao), fachada de la catedral. 1757

monedas» o de Oquendo con su interesante mirador.

La casa de Torre Tagle presenta un profundo y amplio zaguán que facilita el acceso al patio donde un esbelto frontón mixtilíneo jerarquiza el arranque de la escalera. En un costado una interesante ménsula tallada con un león servía de «fiel» para el balanzario.

Soportados por pies derechos de cocobolo se encuentran los balcones-corredores que en la planta alta aparecen cubiertos con arcos conopiales dobles de estuco sobre pilares de la misma madera.

La fachada presenta una portada central



173. Perú, Lima, casa del marqués de Torre Tagle. Siglo XVIII

que abarca los dos pisos rompiendo el pretil de la planta alta, flanqueada a la vez por dos balcones de cajón con celosía que constituyen una típica respuesta formal limeña de probable ascendencia morisca.

Estos balcones que prolongan su uso en el siglo XIX eran frecuentes en Sevilla hasta que razones de asoleamiento e higiene hicieron retirarlos dada la estrechez de las calles de la ciudad hispalense. En Lima, el clima estable, y la carencia habitual del sol y la lluvia posibilitaron el desarrollo de cubiertas de terrados, el uso de la quincha y el recurso de las claraboyas teatinas para iluminar ambientes interiores.

Al mismo tiempo obras como la de Torre Tagle ponen en evidencia la vitalidad de la antigua capital del virreinato del Perú como lugar de confluencia económica, pues allí se utiliza la piedra procedente de Panamá, el cedro de Costa Rica para los artesones, el cocobolo de Guayaquil para los corredores y los azulejos sevillanos en la caja de escalera y zócalos.

En la casa de Oquendo aunque la portada toma también dos pisos, a los que se suman un tercero y un mirador, los patios son más reducidos y sin galería en la planta baja, es decir con simples balcones-corredor en la alta. Los ajimeces en esquina, las logias-miradores y las solanas constituían junto con los balcones de cajón el sistema de proyección al exterior de la casa, de la apropiación de aspectos de la vida social urbana y de participación más allá de la portada.

En los corredores y balcones de los patios se desarrolló todo un arte de la carpintería que se prolongaba en los barandales de la escalera. Es que el patio y la escalera daban la imagen interna de la casa como la portada daba la externa. En Lima no fue tan frecuente como en el Cusco que la escalera estuviera en una caja y solía encontrársela directamente desde el patio. En ambos casos fue frecuente la decora-

ción con azulejo o pintura mural como los patios con dibujo ornamental en piedras («hueviellos»).

En las habitaciones interiores las telas durante el XVII y el papel pintado desde el XVIII solían conferir una ornamentación de fondo a los múltiples lienzos que poblaban las paredes. El recurso de la pintura mural fue frecuente tanto en paredes formando cenefas o zócalos y hasta en los tumbadillos y artesones.

En la casa cusqueña, la escalera es, hasta el siglo XIX, predominantemente de cajón y ubicada en uno de los ángulos del patio, mientras que en Ayacucho donde los patios suelen ser mucho más amplios, la escalera aparece con gran empaque en el eje de acceso.

Las casas cusqueñas del XVIII desarrollan el sistema de comunicación con corredores-balcón laterales y las galerías en las crujiás de la fachada y su paralela. También tienden a utilizar balcones externos aunque no totalmente cerrados como los limeños y apeplan desde el XVII a ajimeces y miradores.

La incorporación de tiendas, chicherías y otros tipos de locales en la planta baja hacia la calle fue modificando el uso del patio familiar y trasladando a la planta alta el carácter residencial, aunque siempre se mantuvo el patio de servicio conectado por un chiflón al principal.

El uso del color, tanto en la pintura mural de los salones principales como en zaguanes y cajas de escaleras evidencia la voluntad de engalanar los espacios principales de la casa. El patio mantiene hasta el siglo XIX las mismas funciones vitales que tenía la plaza a escala urbana. Era un lugar de estar, de reunión y comunicación que ordenaba las actividades sociales.

Por contraste a este uso, el patio de la casa arequipeña es pequeño y carece totalmente de balcones o galerías, su escalera es exenta y la calidez del espacio la daba la vegetación y los fuertes tonos de pintura

ocre y rojiza que hoy se han quitado en aras de una mal entendida imagen turística.

Se trata en general de casas de planta baja con recintos reducidos, cubiertos con bóvedas que descargan las aguas por gárgolas con cabezas de felinos. Los arranques de las bóvedas se acusan al exterior en una suerte de cornisa guardapolvo o doble dintel con cartelas decorativas sobre las que continúa un parapeto que oculta las claves de la bóveda.

Las portadas arequipeñas son especialmente imponentes y se relacionan con las de otras zonas de la sierra. Las cusqueñas por ejemplo fueron únicamente importantes en el xvii (Valleumbroso, Almirante), pero en el xviii salvo algunos balcones tallados (Marqueses de Casa Concha) las limitaciones económicas de la ciudad también se expresan en la vivienda.

La pujanza comercial de Arequipa que comienza en la segunda mitad del siglo xviii a disputar la hegemonía cusqueña del sur peruano se expresa por el contrario en sus viviendas [174].

Un amplio zaguán permite el acceso a las caballerizas ubicadas al fondo. La portada

cubre, en el caso de Ugarteche, la totalidad del frente rompiendo el cornisamento con un frontón curvo y quebrado dentro del cual se encierra una prieta decoración de elementos vegetales y anagramas.

Al costado de la portada de unos cántaros ubicados en el zócalo sale una filigrana vegetal que conforma una cartonería virtual y empalma con el remate. Aquí puede detectarse el parentesco entre estas portadas civiles y las religiosas en su estructura de composición.

El tipo de tratamiento ornamental de la portada-tapiz se repite en otros ejemplos como la casa de Moral o la de Iriberry, mientras que en otras se recurre a las jambas y dintel con algún motivo heráldico como pueden encontrarse en Maras, Cusco o Moquegua [175].

El acceso directo sin zaguán se encuentra tanto en Arequipa como en Tacna y Moquegua, donde también se desarrolla una interesante tipología de viviendas apareadas con habitaciones cubiertas a dos aguas con mojinete y altillo. Aquí también es posible encontrar patios de planta baja con galerías de pies derechos de madera.

#### BOLIVIA

La continuidad de la arquitectura del altiplano peruano en torno al lago Titicaca que ya señalaríamos para el siglo xvi persiste a pesar de las diferencias de jurisdicción eclesiástica. La base cultural común de los aymara, el itinerante andar de los maestros canteros y las propias disponibilidades de recursos tecnológicos crearon una relación clara.

Las características ornamentales de Santiago de Pomata, se reflejan así en el magnífico templo de San Francisco de La Paz (1772-84) donde nuevamente —como en Santo Domingo de esta ciudad— aparece el arco trilobulado en la portada.



174. Perú, Arequipa, tambo del siglo xviii

En la temática decorativa de San Francisco vuelven a acumularse las experiencias formales de los antiguos grutescos renacentistas, los motivos antropomorfos, el felino y otros elementos mitológicos y naturalistas que identifican en tema y tratamiento las expresiones «mestizas». La singularidad de su planteo radica no sólo en su presencia en lo urbano, sino en que la portada-retablo abarca ambos cuerpos y remata simplemente en un frontis mixtilíneo que parece aplicado sobre el eje central [176].

La cercana población de Sica-Sica tiene un templo que ha sido realizado hacia 1725 por los maestros Diego Choque y Marcos Maita. Su portada muestra una visión popular de la arquitectura «mestiza» con una estructuración atectónica al incluir inter-

columnios en el cuerpo inferior de entrecalle que soporta esculturas. Los cierres del primer y tercer cuerpo son molduras o roleos curvos estilizados, pero donde se nota una sensible diferencia es en la talla de la piedra en forma planista que cubre todo el paramento sin apelar al juego de contrastes y simetría que encontramos en San Francisco.

La influencia altiplánica peruana de la construcción de los templos de bóvedas y cúpulas de piedra con pináculos se prolonga en ejemplos como el de Santiago de Guaqui (1795) en múltiples obras mestizas del siglo xvii y xviii [177].

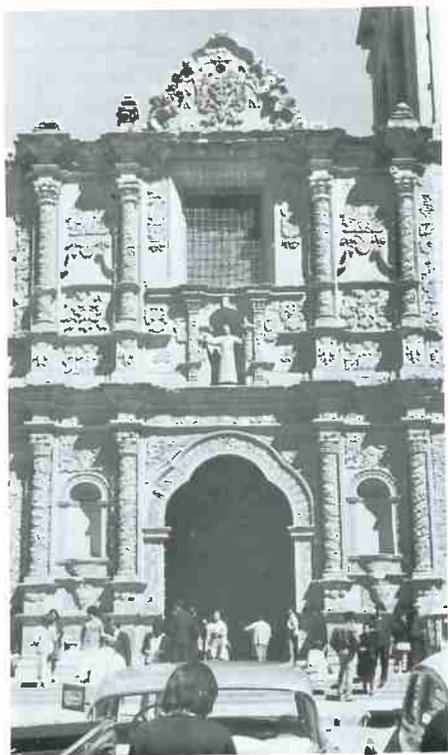
Avanzando en el altiplano boliviano hacia Oruro se reiteran las temáticas de los templos parroquiales de los caseríos indígenas con sus programas de atrios con capillas



175. Perú, Moquegua, casas con mojinete. Siglos xviii-xix

posas. Lo tenía la antigua iglesia de Sica-Sica como se desprende de una pintura y se prolonga en múltiples ejemplos como Callapa, Jesús de Machaca, Palca, Ancocala, Chipaya, Totora, Poopó, Sepulturas, San José de Cala, Sabaya, Yarvicolla y Sorasora [178].

Las estructuras superpuestas de posas en atrios y en la plaza que encontramos en Chipaya (Oruro) se origina en los ejemplos de Huaró (Cusco) y Tiquillaca que detectara originariamente Harth Terré en el altiplano peruano y se prolongará en Susques



176. Bolivia, La Paz, iglesia de San Francisco. Siglo xviii

(Argentina) donde las posas en el atrio son acompañadas por otras posas-ermitas ubicadas en el pueblo en los cuatro puntos cardinales a la salida de los caminos.

La sacralización de los espacios urbanos adquiría así una presencia indubitable remarcando el sentido ritual y procesional de la fiesta que se completaba en otras calles del pueblo con altares efímeros.

El barroquismo de esta visión cultural no se plasma en las plantas de curvatura barroca sino en los simples recursos de modestas comunidades que disponían del adobe, la caña, el ichu, espejos y el color para lograr su mundo de participación y construir la escenografía para su «teatro de la vida». Lo barroco no es pues meramente lo interior de la arquitectura como pretende ver Bayón sino la amplia proyección urbana externa de la misma.

Las proyecciones de las posas en Totora, Tomave o Caripaya se complementan con los balcones-capilla abierta que encontramos en Palca, Santiago del Paredón, Carabuco y en la propia catedral de Sucre.

Teresa Gisbert ha estudiado recientemente la presencia de este tipo de estructuras en una contribución muy valiosa para la comprensión del espacio arquitectónico y urbano americano.

Un ejemplo notable por su emplazamiento es el del Santuario de Manquiri cercano a Potosí ubicado en una plataforma artificial apoyada en la roca y que se encuentra cercada con arquerías. La iglesia realizada a fines del xviii tiene la peculiaridad de un doble crucero que determina la existencia de dos cúpulas, una elíptica y otra circular. Su portada se inserta dentro de un arco cobijo, solución que tiene su antecedente en la portada lateral de Zepita en el Collao peruano y que hará también fortuna en múltiples ejemplos potosinos y del noroeste argentino.

La villa imperial de Potosí, a pesar de su presunta decadencia del siglo xviii, ve eri-

girse notables ejemplos arquitectónicos emparentados con el movimiento contemporáneo del altiplano.

Uno de los primeros ejemplos es sin duda el de la Compañía de Jesús cuya torre-espadaña, realizada por el maestro indígena Sebastián de la Cruz emerge sobre el perfil de la ciudad. Marco Dorta estima que para su realización se siguió el modelo de algún tratadista.

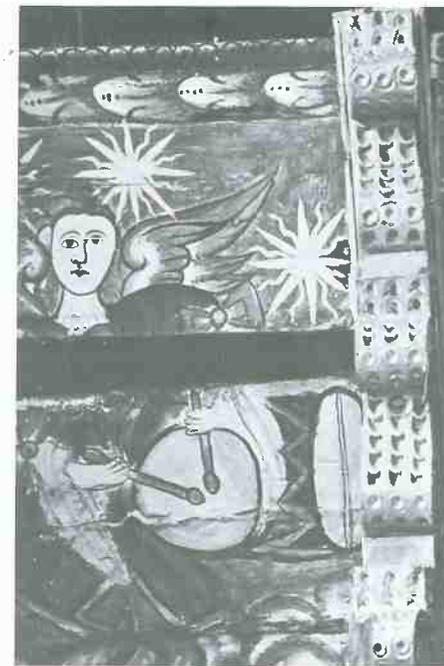
La obra, sin embargo, no tiene precedentes en el medio, y se manifiesta con una traza de arco triunfal de cinco vanos flanqueados por columnas salomónicas con cubierta de tres cúpulas y pirámides. Algo de esto en menor envergadura puede encontrarse en la torre-espadaña de la hacienda Quispicanchis de los marqueses de Valleumbroso en el Cusco.

Sebastián de la Cruz actuó también en la obra de San Francisco que a su muerte continuaron los hermanos Arenas quienes la completaron en 1714. En la fachada se introduce el arco trilobulado y se densifica la ornamentación pero su aporte más singular es la concreción de cúpulas en las naves laterales y tres medias naranjas en el crucero que varían sustancialmente la identificación de los espacios internos potosinos.

En efecto, los últimos ejemplos del xvii como Jerusalén y San Martín presentaban armaduras de madera, pero a partir del cambio en San Francisco se colocan cúpulas en San Benito, Belén y San Bernardo, estas últimas realizadas por el maestro Bernardo de Rojas.

San Benito es el ejemplo más característico y fue concluida hacia 1727 con toda su cubierta constituida por nueve monumentales cúpulas de piedra, dos de ellas elípticas para sacristía y batisterio, en un diseño que no registra antecedentes en España [179].

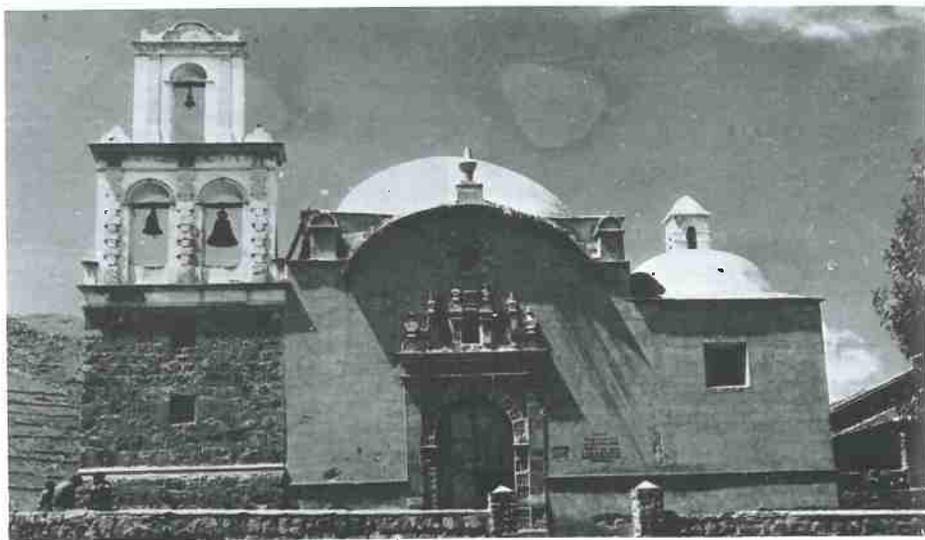
La conformación de los espacios de San Benito aparece claramente ritmada por la autonomía de las cúpulas y las divisiones de los arcos. Esta tendencia se encuen-



177. Bolivia, Carabuco, ángeles tocando bombos altiplánicos. Siglos xviii-xix



178. Bolivia, Totora (Oruro), iglesia con atrio y posas. Siglo xviii



179. Bolivia, Potosí, iglesia de San Benito. Siglo XVIII

tra en otros templos de la región potosina como Puna, donde se recurre a arcos-diafragma para compartimentar el espacio.

En San Bernardo, el maestro Rojas desarrolla un interesante partido volumétrico con enhiesta espadaña que retomando los ejemplos de Santa Teresa y Santa Bárbara hará fortuna en poblados indígenas de Potosí a Tarija (Belén, Conapaya, Chayanta).

La portada parece adosada a un paramento que sirve de basamento a la espadaña y aparece flanqueada por dos contrafuertes bajos. La fuerza del conjunto de piedra está enfatizada por la veracidad en la expresión de las formas de las bóvedas y la cúpula, lo cual facilita la lectura del conjunto y la comprensión de la yuxtaposición de volúmenes.

La obra más significativa de la arquitectura «mestiza» potosina es sin duda San Lo-

renzo cuya portada aparece encuadrada en un arco cobijo como la de Belén. El trabajo fue realizado por indígenas entre 1728 y 1744 y allí se conjugan nuevamente los elementos troncales de la génesis del arte americano del XVIII: un programa erudito, un repertorio formal europeo asimilado, una presencia de los elementos del propio contexto y la sensibilidad expresiva de los artífices americanos [180].

Todo ello constituía a la vez una respuesta integral de carácter funcional y simbólico que partía de la peculiar visión cultural de ese mundo americano y que daba identidad a sus demandas como conjunto.

El programa erudito que aparece en la portada de San Lorenzo parece extraído de los *Emblemas* de Orozco y Covarrubias —según los Mesa— y la decoración vegetal parece indicar una vinculación entre el mundo altiplánico y la selva, por lo que va-



180. Bolivia, Potosí, iglesia de San Lorenzo. Siglo XVIII

rios autores han coincidido en señalar los trabajos de madera de las misiones jesuíticas de Moxos y Chiquitos como fuente de transmisión.

La idea de la portada-retablo en su hornacina se enfatiza en San Lorenzo por el denso desarrollo ornamental de la piedra que cubre todo el paramento acentuando el contraste con el arco. Las columnas torsas que rematan en figuras de indígenas con faldellines (denominadas «indiatides» por Ángel Guido) señalan la culminación de la presencia jerárquica del indígena como soporte de la portada del templo.

La temática de San Lorenzo se propaga a ejemplos de la región como los templos de Salinas de Yocalla (1748) y Santa Lucía de Cayara.

La vinculación de Potosí a partir de 1776 con Buenos Aires, capital del virreinato del río de la Plata, de la cual depende, coincidió con la decadencia minera por las graves inundaciones, el desmoronamiento de los socavones y el agotamiento de las vetas del cerro Rico. Como consecuencia de ello pasaron a Potosí numerosos «técnicos» rioplatenses, e inclusive una misión alemana, que actuaron en ésta y otras obras.

El capitán de fragata Miguel Rubín de Celis efectuó mediciones en el cerro de Potosí y asesoró sobre la reconstrucción de la catedral de La Paz. El ingeniero militar Joaquín Mosquera diseñó obras para Sucre (probablemente San Felipe Neri) y levantó planos de Cotagaita, Sucre y otras ciudades, el maestro Joaquín Marín proyectó y construyó la iglesia de San Juan de Pocoata (Chayanta) donde diseñó en solitario un retablo con estípites. Marín fue también maestro mayor en las ciudades de Sucre y La Paz.

Sucre, «la ciudad de los cuatro nombres» (Chuquisaca, La Plata, Charcas y Sucre) es una de las poblaciones de mayor interés arquitectónico de América por la homogeneidad de su paisaje urbano, la calidad de

sus obras monumentales y la conciencia de su población sobre el valor de su ciudad como conjunto.

Son pocos los ejemplos de influencia indígena que podemos encontrar en la arquitectura dieciochesca de Sucre, y entre ellos cabe recordar al monasterio de las Mónicas con notable portada —espadaña y columnas salomónicas o con punta de diamante. Sobre estas columnas aparecen pilastras estípites que recuerdan a las guatemaltecas formadas por superposición de prismas decorados.

En Cochabamba, la portada inconclusa del templo de Santo Domingo (1778-1795) presenta el esbozo de dos atlantes con faldellín que soportan elementos trapezoidales. Las hornacinas mixtilíneas y el arco trilobulado de la portada lateral muestran la aproximación de este ejemplo a las actitudes «arbitrarias» del arte mestizo.

El templo de San Agustín concluido a principios del siglo XIX presentaba exteriormente azulejos, criterio que se reitera en otras obras de la región como Arani y Punata cuyo plano dimos a conocer y donde junto a los azulejos aparecen jarrones de cerámica vidriada y se desarrolla un nutrido programa alegórico que incluía una suerte de capilla-retablo en el balcón de la torre.

Esta tendencia a incorporar la alfarería vidriada y policromada, la encontramos en tejas de tonos ocres, verdosos, azules o marrones o ejemplos mexicanos tempranos (Cuitzeo), o en el altiplano peruano desde el XVII (Lampa, Asillo) y el alto Perú y el Paraguay (Misiones) en el XVIII.

La arquitectura residencial de La Paz, Sucre y Potosí tiene especial interés, pero antes es preciso mencionar un ejemplo de sumo valor tipológico cual es el tambo u hospedería del santuario de Copacabana, organizado sobre un patio rectangular amplio al cual dan las escaleras y las galerías de pies derechos de madera [181].

Los tambos urbanos de Cusco y La Paz

estaban constituidos en torno a patios cuyas dimensiones no superaban las habituales de las casas de importancia, pero tenían varios patios secundarios (Mesón de La Estrella en el Cusco).

El problema de los desniveles topográficos es aprovechado en La Paz para dar respuestas de interés. En la catedral existe una diferencia de 10 metros entre la fachada y el abside y ello permitió construir allí dependencias eclesiásticas y edificios de renta. Algunas casas presentan así un desarrollo que en partes ocupa una sola planta, en otras dos y hasta tres.

La casa de Díez Medina fue restaurada y destinada a Museo de Arte aunque se le incorporaron caprichosamente elementos de otras procedencias. Consta de dos patios y de tres plantas, la última de las cuales fue adicionada posteriormente. Las elegantes arquerías y la portada del patio con su escalinata introducen un motivo de jerarquización que no se encuentra en las residencias cusqueñas contemporáneas. Tal solución se reitera en el patio de los marqueses de Villaverde a fines del siglo XVIII con el escudo heráldico sobre el frontis de la portada.

Tanto en estos ejemplos como en la portada del Seminario (1776) que se conserva hoy en el paseo del Montículo, la decoración aparece superpuesta sin desnaturalizar el esquema arquitectónico que predomina, incluyendo una temática variada de motivos clasicistas, rasgos «mestizos» e inclusive rococó.

En Potosí y Sucre las casas mostraban sus balcones de medio cajón similares a los cusqueños, aunque también eran frecuentes las casas de una sola planta como en Puno.

Una de las residencias importantes de Potosí era la de los condes de Carma, que tiene dos plantas en el sector principal y una sola en la de servicio. Las condiciones rigurosas del clima de Potosí facilitaban el sentido introvertido de las viviendas. Las portadas de la casa de los Marqueses de Santa



181. Bolivia, Copacabana, hospedería de peregrinos. Siglos XVIII-XIX

María de Otavi (1750) y de López de Quiroga son indicativas del auge que alcanzó la legendaria ciudad minera.

La más espectacular de todas es la llamada «Casa de las Recogidas» cuyas funciones se desconocen ya que no cumplió las que el nombre le adjudica.

La casa tiene tres hermosas portadas y en el interior un patio amplio cuyas galerías en planta alta tienen pilares octogonales de origen mudéjar. Las portadas están hechas de ladrillo y dos de ellas abarcan los dos pisos con puerta y ventana superpuesta, flanqueadas por juegos de tres pilastras y una cartonería que se contornea volumétricamente con perfil ondulado produciendo una notable sensación de ruptura visual y movimiento.

La arquitectura residencial de Sucre presenta obras de gran calidad en el tratamiento de sus patios con arquerías abajo y adinteladas arriba, donde la caja de escalera juega un papel importante en la valoración del espacio. Así hay ejemplos donde se forma una pequeña estructura cubierta que avanza sobre el espacio del patio (casa Melgarejo) solución que encontramos también en el Cusco, pero en otros casos desarrolla un notable programa decorativo con arco rampante (casa Rivera) que recuerda

los soportes de los coros de Azángaro, Orurillo y Lampa en el altiplano peruano.

Hacia Cochabamba y Santa Cruz de la Sierra la creciente utilización de aleros se vincula a las características climáticas de los valles, las galerías de madera señalan las amplias disponibilidades de este material, tan escaso en las tierras altas.

Las casas de dos plantas con balcones e inclusive mirador tienen ejemplos excepcionales en Cochabamba y en los poblados de los valles circunvecinos de Mizque, Tarata, Totorá, Toco y Ayquile.



182. Chile, Santiago, la casa colorada. Siglo xviii

#### LA ARQUITECTURA EN EL CONO SUR AMERICANO

##### Chile

La arquitectura chilena del xvii y xviii sufrirá el mismo ciclo de catástrofes sísmicas que en un área marginal del virreinato peruano la afectaron con más notoriedad por las dificultades para obtener recursos y encarar la reposición edilicia.

Estos recursos, por otra parte, se concentraban en la concreción de las necesarias obras de fortificación en la frontera sur, de tal manera que los sismos de Santiago de Chile de 1647 y 1730 asumen características dramáticas, aunque quedan algunos testimonios del xviii de importancia [182].

La impronta que los jesuitas dejaron en la arquitectura chilena del periodo ha sido enfatizada por diversos autores. Por gestión inicial del padre Bitterich y luego de Haymaussen pasaron en 1748 a Chile 40 jesuitas, coadjutores y artesanos capacitados en los más diversos oficios que fueron quienes formaron las escuelas en la Capitanía General.

En la lista de religiosos había escultores, ebanistas, peltreros, herreros y cerrajeros, ingenieros fundidores, torneros, arquitectos, alfareros y organeros. Los artesanos se establecieron en Calera del Tango formando un formidable centro de irradiación cultural bajo la dirección del padre Carlos Haymaussen.

En Santiago el único edificio sobreviviente a los terremotos es el de San Francisco, al cual hemos hecho referencia. Conocemos otros proyectos cuyos diseños se conservan en el Archivo de Indias, como el del hospital de Belén [183], pero que han desaparecido, lo cual lamentablemente también sucedió con la Compañía de Jesús incendiada en 1863 en un tragedia que costó miles de vidas. El edificio tenía claras influencias germanas en su resolución, con torre rematada en un domo de madera bul-

bosa y pinturas murales de rombos y roleos que con certeza tienen relación con los que contemporáneamente hacía el padre Schmidt en las misiones de San Rafael y San Miguel de Chiquitos (Bolivia).

La iglesia de la Compañía tenía bóveda de ladrillo con lunetos y esbelta cúpula de madera de alerce. Como en Bogotá, tenía una balconada-balaustrada que rodeaba el templo soportada por una cornisa. Lo interesante es que para la traza del templo, en 1670, el padre Francisco Ferreyra trajo las dimensiones y diseño del templo de San Pedro y San Pablo que los jesuitas tenían en Lima.

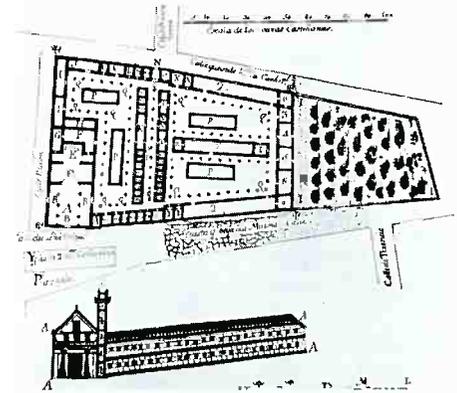
Esto demuestra que un similar diseño, el tratamiento de los elementos puede modificar sustancialmente la valoración del espacio y la comprensión de las propias formas que se tomaron como modelo.

La expulsión de los jesuitas en 1767 privó al desarrollo arquitectónico chileno de un florecimiento que alcanzaría a fines del xviii con la llegada del arquitecto Joaquín Toesca y Ricci.

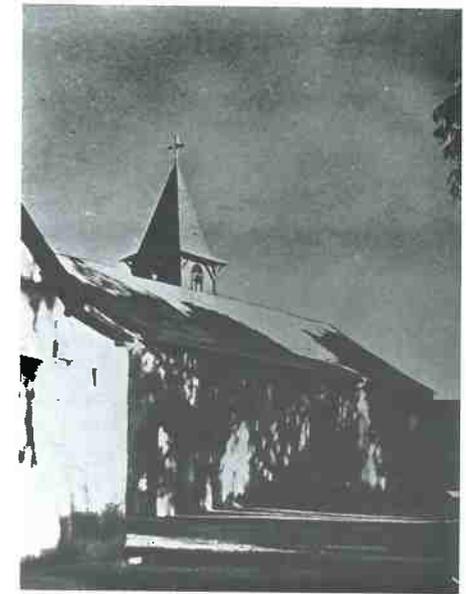
Hacia el norte en la región de la Puna de Atacama se reiterarán los partidos arquitectónicos de tradición indígena con atrios cerrados, capillas posas, torres exentas, etc., en variados ejemplos como Chiu-Chiu, San Pedro de Atacama [184], Peine, Putre, Toconao, Conchi o Caspana.

Se trata de una arquitectura que toma los materiales de recolección y que por ello tiende a mimetizarse con el propio paisaje árido. Una arquitectura popular de adobe y madera que parece querer concentrar todo su esfuerzo expresivo en los retablos policromados y moldeados en el propio barro y en el manejo de las secuencias de ocupación del espacio externo con sus ermitas a la salida de los caminos, las torres como hito de referencia y los atrios con arco y escalinata que fragmentan la comunicación con la plaza.

Hacia el sur, las mismas condiciones ecológicas fomentan el desarrollo de una ar-



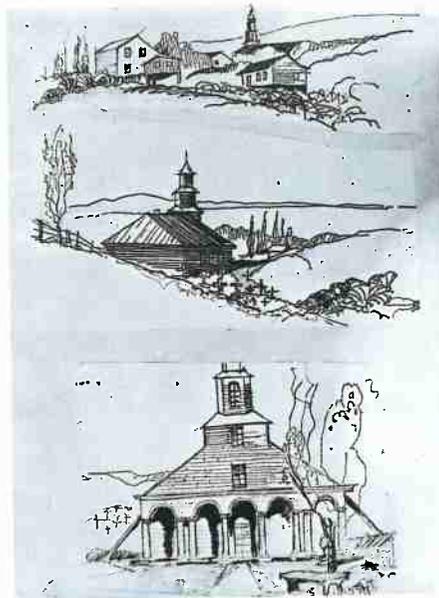
183. Chile, Santiago, proyecto para el hospital de Belén. 1766



184. Chile, San Pedro de Atacama, iglesia. Siglo xviii

quitectura maderera en el archipiélago de Chiloé con obras de notable calidad [185]. En la segunda mitad del XVIII, con la fundación de la villa de San Carlos (1768) aparecen consolidados cinco poblados principales (Castro, Chacao, Carchiapú y Chonchi) y múltiples caseríos.

De esta época nos quedan algunos edificios religiosos de gran calidad que han subsistido a los frecuentes incendios. Su partido arquitectónico responde al esquema misional que introdujeron los jesuitas condicionado por la tecnología maderera. Se trata de templos de tres naves con atrio cubierto y torre central de sección octogonal que señala la influencia germana. La nave principal está cubierta con bóveda de madera de cañón corrido y las laterales con techo plano. El cañón corrido colgado de la armadura ya había sido ensayado por los



185. Chile, islas de Chiloé, templo de madera

jesuitas en sus templos de Asunción, Córdoba, Santa Fe y Salta.

Se adjudica a los jesuitas alemanes la construcción de la iglesia de Santa María de Achao, que junto con la de Quinchao presentan galerías laterales que los aproxima a los templos peripteros del área guaraníca.

El interior de la iglesia de Achao constituye un alarde artesanal del trabajo en madera de alerce y ciprés con una bóveda central de perfil lobulado que descarga sobre una cornisa con una suerte de lunetos ciegos que generan una insólita sensación espacial.

San Francisco de Curimón al norte de Santiago se concluyó en 1765 y tiene un partido similar a los templos de Chiloé con torre central y pórtico de acceso, aun cuando conforma un conjunto trabado con el convento adyacente. La torre data de fines del XIX y está emparentada a la vez con la de San Francisco de Santiago, obra de Fermín Vivaceta (1870). Los claustros con pies derechos de madera son altos y estrechos, una proporción poco usual en los conventos rurales sobre todo en áreas sísmicas.

#### Argentina

El cono sur constituyó un área marginal dentro del imperio español en América hasta que el avance portugués sobre el río de la Plata primero y los intentos de invasiones inglesas después, persuadieron a la corona española de la importancia geopolítica de la región.

Ello motivó en 1776 la creación del virreinato del río de la Plata con sede en Buenos Aires que se desgajó del antiguo virreinato del Perú y las ordenanzas de libre comercio en 1778 que vinieron a reconocer la vigencia de un flujo comercial que actuaba a través del contrabando.

La ocupación territorial de la Argentina se fue realizando por distintos centros emisores y ello contribuyó a enfatizar no sólo

las influencias sino también la propia vertebración económica y social con los polos de desarrollo económico que estaban más allá de su territorio.

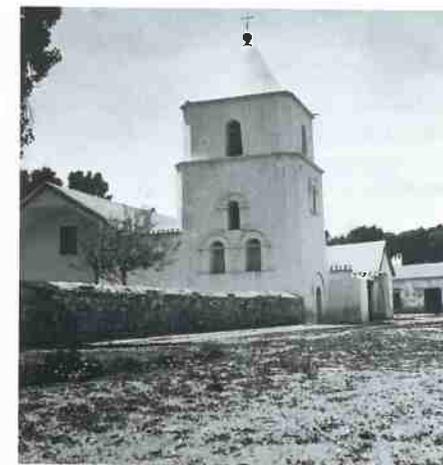
La corriente colonizadora del Perú se encontró en el noroeste con las estribaciones del sistema incaico y la mayor densidad y desarrollo de la población indígena. La gravitación de esta región fue principalísima hasta que la creación del virreinato privilegió otras zonas del país.

En el noroeste se concentran los más importantes centros urbanos del interior: Santiago del Estero, Tucumán, Salta, Jujuy, que se vinculan con la zona central: Córdoba, La Rioja, y en una organización más amplia articulan su sistema productivo conectado a las demandas del emporio económico minero del Potosí.

El desarrollo de una economía de subsistencia a escala regional encontró en el intercambio con Potosí la fuente de renovación de recursos y complementación generando una industria artesanal textil con chorrillos domésticos y una movilidad de recursos naturales con la crianza, engorde y formación de las recuas de mulas que eran necesarias en el Alto Perú y aun en el Cusco.

El trajín de estos convoyes de arrieros y mulas facilitó la penetración de las corrientes culturales del Altiplano en el noroeste argentino donde las pinturas cusqueñas y potosinas pueden encontrarse con frecuencia a la vez que los artesanos se intercambiaron en función de la vigencia de la relación centro-periferia que habría de variar según el polo estuviera en Lima o en Buenos Aires.

No debe pues extrañar la continuidad de los programas de la arquitectura de los poblados indígenas: iglesias con atrio y posas los hay en Casabindo, Coranzulí y Susques, torres exentas en el atrio (Uquía), capillas balcón-abiertas (Molinos), pinturas murales (Santo Domingo de Oro, Seclantás), cruces catequísticas (Tafna, Cobres) todo,



186. Argentina, Yavi (Jujuy), iglesia. Siglo XVII

por supuesto, en una escala más modesta que los ejemplos peruanos y alto peruanos en consonancia con las disponibilidades de recursos y densidad de la población.

Estas capillas de poblados indígenas u oratorios rurales van jalando las líneas de penetración de las rutas del noroeste. Junto a ellos se ubicarán los tambos o postas y marcarán las pautas esenciales de referencia arquitectónica. Ejemplos como Fiambalá (1770) en Catamarca señalan los límites de penetración rural de la pintura cusqueña y San Isidro de la Sierra de Minas en la Rioja reitera en pintura mural sobre adobe los retablos indígenas del arte «mestizo». El ejemplo más relevante es la capilla y hacienda de Yavi (Jujuy) sede del marquesado de Tojo donde la familia Campero, residente en Cusco, manejaba sus vastas posesiones altoperuanas [186].

Los Campero eran dueños de los pueblos mineros de Casabindo y Cochino, pero en Yavi realizaron una obra a fines del

siglo xvii claramente emparentada con los ejemplos bolivianos y peruanos, donde la sencillez exterior contrasta con la riqueza de los retablos dorados y donde se recurre a la piedra de «berenguela», «huamanga» (alabastro) para ventanas del templo lo que origina notables efectos lumínicos que incluyen los de un lucernario absidal.

En Casabindo el conjunto de iglesia, atrio y posas están realizadas homogéneamente, recurriendo al sistema de bóvedas de cañón y pinturas «arquitectónicas» murales que no guardan relación con la propia estructura de la Iglesia.

Entre las ciudades del noroeste, Salta (1582) se caracteriza por su empuje, la calidad de su desarrollo agrícola, y sobre todo ganadero, así como la instalación de los primeros ingenios azucareros que encontraran rápido eco en Tucumán.

Siendo la actividad predominante de carácter rural, las ciudades se constituían en centros de servicios complementarios, donde



187. Argentina, Salta, iglesia de la Compañía de Jesús. Siglo xviii

en casos extremos (La Rioja, Catamarca) casi no residía la gente más que en los fines de semana, festividades y mercados o ferias.

Salta es sin duda la ciudad que logra un mayor clima «urbano» con obras de envergadura arquitectónica y sobre todo notables residencias que señalan la presencia continua de un núcleo permanente de españoles y criollos.

La antigua iglesia de la Compañía de Jesús [187] realizada a mediados del siglo xviii y demolida a principios del actual, estaba como la catedral (repetiendo el esquema cusqueño) en la misma plaza. Su fachada era imponente encuadrándose claramente en la idea de una tapa adosada a la construcción y estaba formada por un orden de pilastras clásicas que abarcaban el basamento y se prolongaban en la alta espadaña de cuatro ojos y remate mixtilíneo. Era un ejemplo típico de lenguaje escenográfico urbano que tendía a crear una imagen en el ámbito de la plaza más que a transparentar su propio contenido arquitectónico. El tratamiento interior se vinculaba a la solución de los templos jesuíticos aunque cubierto con bóvedas de madera del mismo tipo de las que analizaremos en Córdoba.

La iglesia de San Francisco de Salta fue realizada en el xviii aunque su espacio no puede apreciarse cabalmente pues su fachada, torre, retablos y pinturas del interior son de fines del xix. Uno de los elementos más notables del templo es la cúpula realizada por el lego franciscano fray Vicente Muñoz (siglo xviii), de dilatada actuación en las obras de su orden.

El Cabildo de Salta, realizado en las últimas décadas del xviii es uno de los ejemplos característicos de la arquitectura civil en Argentina y reflejo de una tipología que es interpretada libremente.

La portada del «orden compósito» que Ramón García de León y Pizarro hiciera hacer para el convento hospital de San Ber-

nardo y la portada de madera tallada traída de una residencia particular y colocada en su portería constituyen ejemplos relevantes de la calidad artesanal [188].

Hacia el centro, la ciudad de Córdoba constituyó el eje de desarrollo del comercio entre el noroeste, Cuyo y el litoral argentino. Desde aquí los jesuitas organizaron sus estancias que habían de mantener los colegios urbanos e impulsaron la formación de la Universidad (la primera del país), Seminario y Colegio Convictorio.

Sus arquitectos desplegaron una intensa actividad rotando en las obras de la orden y en cuanto edificio público de importancia hubo.

La catedral de Córdoba [189] es sin duda una de las obras claves de la arquitectura colonial argentina y fue comenzada en el último tercio del siglo xvii por un arquitecto vinculado a la obra de la catedral de Sucre. La sede episcopal pasó de Santiago del Estero a Córdoba en 1699 pero la obra de la catedral se prolongó excesivamente.

En 1729 a más de medio siglo de comenzada se convocó al jesuita Andrés Blanqui quien cerró las bóvedas del templo y le hizo el cuerpo central de la portada en un lenguaje manierista de pilastras pareadas y hornacinas (serlianas) que reitera en múltiples de sus obras.

La cúpula de la catedral obra maestra de la arquitectura colonial argentina fue realizada en 1758 por fray Vicente Muñoz, sevillano, quien ya había trabajado con Blanqui en Buenos Aires y a quien se adjudican sin certeza, las torres del templo.

Como señala Buschiazzi la cúpula es «un magnífico domo barroco, dividido por fuera en husos por unas nervaduras o meridianos que terminan en gruesas volutas, soportadas a su vez por pares de columnas con entablamiento. En los cuatro ángulos de la cúpula hoy unas torrecillas que al mismo tiempo que contienen las escaleras sirven de contrarresto para los empujes del domo».



188. Ramón García de Le Argentina, Salta, portada Siglo xviii



189. Argentina, Córdoba

car-  
ma-  
man  
lores  
emas  
exte-  
que  
i) re-  
las y  
pañía,  
o no-  
ctiva.  
dro de  
el cual  
dibles  
sobre  
todas  
como  
190.  
define  
chapi-  
ema de  
to total  
Este (contrar-  
bozo bivilcas  
de los a de la  
y Salapóranea  
El resta for-  
y la fu  
paisaje se pro-  
ficar u. colegio  
rroco, comple ru-  
ma dación del  
torres, fortaleza  
punto je made-  
«ciudadapaña de  
Las dinámica  
fines defica en los  
hacia las jesuíti-  
cidad d  
guajes d hospital,  
rista y cante entre  
pintado texturas y  
mente os.

siglo xvii claramente emparentada con los ejemplos bolivianos y peruanos, donde la sencillez exterior contraste con la riqueza de los retablos dorados y donde se recurre a la piedra de «berenguela», «huamanga» (alabastro) para ventanas del templo lo que origina notables efectos lumínicos que incluyen los de un lucernario absidal.

En Casabindo el conjunto de iglesia, atrio y posas están realizadas homogéneamente, recurriendo al sistema de bóvedas de cañón y pinturas «arquitectónicas» murales que no guardan relación con la propia estructura de la Iglesia.

Entre las ciudades del noroeste, Salta (1582) se caracteriza por su empuje, la calidad de su desarrollo agrícola, y sobre todo ganadero, así como la instalación de los primeros ingenios azucareros que encontraran rápido eco en Tucumán.

Siendo la actividad predominante de carácter rural, las ciudades se constituían en centros de servicios complementarios, donde



187. Argentina, Salta, iglesia de la Compañía de Jesús. Siglo xviii

en casos extremos (La Rioja, Catamarca) casi no residía la gente más que en los fines de semana, festividades y mercados o ferias.

Salta es sin duda la ciudad que logra un mayor clima «urbano» con obras de envergadura arquitectónica y sobre todo notables residencias que señalan la presencia continua de un núcleo permanente de españoles y criollos.

La antigua iglesia de la Compañía de Jesús [187] realizada a mediados del siglo xviii y demolida a principios del actual, estaba como la catedral (repetiendo el esquema cusqueño) en la misma plaza. Su fachada era imponente encuadrándose claramente en la idea de una tapa adosada a la construcción y estaba formada por un orden de pilastras clásicas que abarcaban el basamento y se prolongaban en la alta espadaña de cuatro ojos y remate mixtilíneo. Era un ejemplo típico de lenguaje escenográfico urbano que tendía a crear una imagen en el ámbito de la plaza más que a transparentar su propio contenido arquitectónico. El tratamiento interior se vinculaba a la solución de los templos jesuitas aunque cubierto con bóvedas de madera del mismo tipo de las que analizaremos en Córdoba.

La iglesia de San Francisco de Salta fue realizada en el xviii aunque su espacio no puede apreciarse cabalmente pues su fachada, torre, retablos y pinturas del interior son de fines del xix. Uno de los elementos más notables del templo es la cúpula realizada por el lego franciscano fray Vicente Muñoz (siglo xviii), de dilatada actuación en las obras de su orden.

El Cabildo de Salta, realizado en las últimas décadas del xviii es uno de los ejemplos característicos de la arquitectura civil en Argentina y reflejo de una tipología que es interpretada libremente.

La portada del «orden compósito» que Ramón García de León y Pizarro hiciera hacer para el convento hospital de San Bern-

nardo y la portada de madera tallada traída de una residencia particular y colocada en su portería constituyen ejemplos relevantes de la calidad artesanal [188].

Hacia el centro, la ciudad de Córdoba constituyó el eje de desarrollo del comercio entre el noroeste, Cuyo y el litoral argentino. Desde aquí los jesuitas organizaron sus estancias que habían de mantener los colegios urbanos e impulsaron la formación de la Universidad (la primera del país), Seminario y Colegio Convictorio.

Sus arquitectos desplegaron una intensa actividad rotando en las obras de la orden y en cuanto edificio público de importancia hubo.

La catedral de Córdoba [189] es sin duda una de las obras claves de la arquitectura colonial argentina y fue comenzada en el último tercio del siglo xvii por un arquitecto vinculado a la obra de la catedral de Sucre. La sede episcopal pasó de Santiago del Estero a Córdoba en 1699 pero la obra de la catedral se prolongó excesivamente.

En 1729 a más de medio siglo de comenzada se convocó al jesuita Andrés Blanqui quien cerró las bóvedas del templo y le hizo el cuerpo central de la portada en un lenguaje manierista de pilastras pareadas y hornacinas (serlianas) que reitera en múltiples de sus obras.

La cúpula de la catedral obra maestra de la arquitectura colonial argentina fue realizada en 1758 por fray Vicente Muñoz, sevillano, quien ya había trabajado con Blanqui en Buenos Aires y a quien se adjudicó sin certeza, las torres del templo.

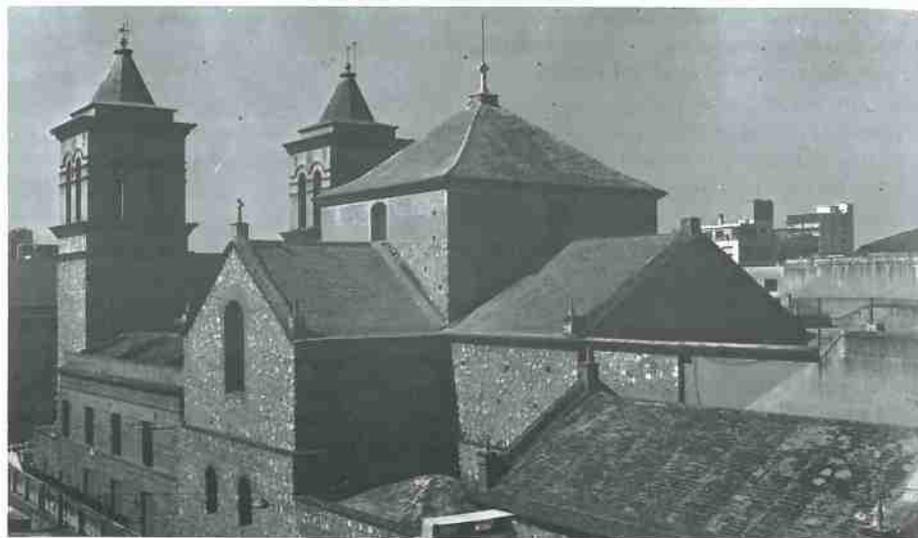
Como señala Buschiazzo la cúpula es «un magnífico domo barroco, dividido por fuera en husos por unas nervaduras o meridianos que terminan en gruesas volutas, soportadas a su vez por pares de columnas con entablamento. En los cuatro ángulos de la cúpula hoy unas torrecillas que al mismo tiempo que contienen las escaleras sirven de contrarresto para los empujes del domo».



188. Ramón García de León y Pizarro: Argentina, Salta, portada de San Bernardo. Siglo xviii



189. Argentina, Córdoba, catedral. Siglo xviii



190. Argentina, Córdoba, iglesia de la Compañía de Jesús. Siglos XVII-XVIII

Este tipo de solución se puede hallar en esbozo en la Compañía del Cusco, además de los clásicos ejemplos españoles de Zamora y Salamanca.

El movimiento volumétrico de la cúpula y la fuerza de su presencia en el achaparrado paisaje urbano de Córdoba, debieron significar un hito esencial identificativo. Lo «barroco» se iba definiendo en la imagen misma de la ciudad, donde predominaban torres, cúpulas y espadañas en un contrapunto formal que llevó a calificarla de «ciudad conventual».

Las torres, de la catedral, realizadas a fines del XVIII y la ornamentación concluida hacia 1804, muestran nuevamente la capacidad de los arquitectos para integrar lenguajes diferenciados como un pórtico manierista y cúpula y torres barrocas. El interior, pintado a fines del XIX resultaba excesivamente oscuro, lo cual puede deberse a que

el diseño original contemplaba una sola nave que luego fue ampliada a las tres actuales.

La iglesia de la Compañía de Jesús de Córdoba [190] es uno de los escasos edificios del siglo XVII que quedan en la Argentina.

Se trata de una obra atípica y singular que si no dejó secuencias formales en el tratamiento de sus fachadas generó una escuela tecnológica para cubrir templos.

Hoy tengo mis dudas sobre si el templo de la Compañía de Córdoba cubrió su nave con bóvedas de madera antes que el de la Asunción, que se estaba realizando en el primer tercio del XVII, pero lo cierto es que ya fuese el origen en Asunción (lógico desde el punto de vista del desarrollo artesanal de la carpintería) o Córdoba (probable por la presencia del jesuita belga Philippe Lemaire, constructor de barcos) la tipología es por demás notable y novedosa.

En Córdoba la intencionalidad de Lemaire se verifica desde un comienzo de la obra y la adopción del sistema no está vinculada aparentemente a las dificultades de realizar bóvedas —por lo menos desde el punto de vista estático— a juzgar por los robustos muros del templo. Sin embargo debemos señalar que en Córdoba en 1756 había un solo artesano, el italiano Juan Bautista Pardo, maestro de rivera, que sabía hacer cerchas para volar bóvedas lo cual demuestra la escasez de mano de obra especializada.

Desde el punto de vista tecnológico es probable que la misma solución aplicada en los muros de tapia, ladrillo o adobe de Salta, Santa Fe y Asunción significaría un aligeramiento notorio de cargas y empujes.

Lemaire comenzó el templo de la Compañía hacia mediados del XVII aprovechando su experiencia en carenas en Bélgica y Brasil y recurriendo a las maderas de cedro que le proveyeron desde las misiones jesuíticas. Pero su fuente de inspiración fue aparentemente, por la mención de las Cartas Anuas de que «sacó las formas de esa estructura de un libro impreso entre los galos», el tratado de Philibert de L'Orme, *Nouvelles inventions*, editado en 1561.

La historia de la arquitectura americana es reiterativa en esta forma de crear respuestas integrando la formación y aprendizaje previo, la habilidad del oficio y la erudición teórica.

América se forma de visiones superpuestas que son capaces de relativizar la propia acepción del modelo. Desde el grado extremo de un proyecto de Bramante que nunca se concretó en Italia y se realizó en Quito, hasta artesones convertidos en pintura mural de bóvedas, guardas de chimeneas usadas como pilastras en las fachadas y quillas de barcos transformados en bóvedas de templos...

No se trata de copiar, sino de apropiarse

de aquel bagaje que puede ser útil y recrearlo con nuevos significados.

Las bóvedas de la Compañía policromadas y doradas con sus costillas que ritman y dan secuencia al espacio, generan valores plásticos inesperados frente a los sistemas tradicionales. La cúpula que se expresa exteriormente como un cimborrio (solución que usaron los jesuitas en San Juan de Juli) retoma el sistema de armado de costillas y gajos de madera.

La fachada del templo de la Compañía, que se termina hacia 1671, es un caso notable de sinceridad tecnológica-constructiva. Se trata en definitiva de un gran cuadro de «piedra bola» (canto rodado) sobre el cual se han abierto los vanos imprescindibles de las tres puertas, ventana grande sobre el coro y cuatro ventanas pequeñas, todas ellas con esmerados arcos de ladrillo como dintel.

Al final del paramento una cornisa define el límite sobre el cual descansan dos chapiteles de torres no muy altas. Este esquema de definición del volumen del basamento total y torres adicionales lo podemos encontrar luego en Santo Tomás de Chumbivilcas (Perú fines del XVIII) y en la iglesia de la Compañía en Bahía (Brasil) contemporánea a la de Córdoba aunque con respuesta formal diferenciada.

La fuerza de este lenguaje macizo se prolonga en las paredes laterales del colegio enfatizando el contraste entre la simple rudeza del exterior y la fina organización del espacio interno, entre la aparente fortaleza portante y la ligereza del lenguaje maderero. Si hay algo barroco en la Compañía de Córdoba es esta visión dialéctica y dinámica entre exterior e interior, que se unifica en los notables ejemplos de las estancias jesuíticas [191].

En el templo de San Roque del hospital, vuelve a reiterarse el uso contrastante entre la piedra y el ladrillo que genera texturas y valores expresivos muy interesantes.



191. Argentina, Córdoba, estancia jesuítica de Santa Catalina. Siglo xviii



192. Argentina, Córdoba, portada del monasterio de Santa Teresa. Siglo xviii

En el monasterio de Santa Teresa cercano a la catedral, la fachada, que se atribuye al hermano Blanqui en su tramo inferior (por el recurso de la serliana), remata sin embargo en una densa acumulación de hornacinas y dos barroquistas cuerpos de espadañas que manifiestan su parentesco con los ejemplos potosinos [192].

La portada lateral, fechada en 1770, reconoce como ha señalado Bonet Correa una clara inspiración de los diseños del padre Pozzo en un peinetón que se repetía en la demolida casa de los Allende.

Las capillas rurales de Córdoba, Catamarca y La Rioja reiteran los usos habituales de los arcos cobijos como en Candonga, atrios cubiertos formados por la prolongación de la cubierta como en San José de Mallín, espadaña central (Olaen, Dolores) o lateral (Las Palmas, San Fernando) retablos con pintura mural (Hualfin), bóvedas formadas con maderas talladas (Anillaco), etc. Cada una de ellas presenta su propia peculiaridad, su rasgo distintivo que hace de un programa y una tipología similar la verificación creativa del anónimo artesano popular.

Hacia el litoral la comunicación de Córdoba se realizó predominantemente con Santa Fe cuyo contacto hacia el norte era la ciudad de Corrientes. San Juan de Vera de las Siete Corrientes fue fundada en 1588 y pertenece al conjunto de poblaciones originadas en los emprendimientos de los «mancebos de la tierra» provenientes de Asunción.

Hasta la creación del virreinato del Río de la Plata la influencia asunceña fue notoria dadas las características del medio natural y la disponibilidad de materiales que genera la arquitectura maderera típica del área guaraníca.

Solamente el colegio de los jesuitas en la mitad del siglo xviii demostraba un partido arquitectónico sin galerías externas aunque con corredores de madera internos. A partir

de 1770 la influencia de Buenos Aires se hace presente en casas «de fachada» construidas a la «moderna» que se aproximan a la imagen de la arquitectura andaluza de la zona de los puertos y Cádiz.

En Santa Fe de la Vera Cruz, la iglesia de los jesuitas tuvo su cubierta de bóvedas de madera, pero el ejemplo más interesante es sin duda el de la iglesia y convento de San Francisco realizados en las últimas décadas del xvii.

San Francisco expresa el punto de penetración de la corriente guaraníca de la arquitectura maderera que bajaba las jangadas de troncos por el río Paraná con destino a los mercados de Córdoba o Buenos Aires donde se llevaban en grandes carretones.

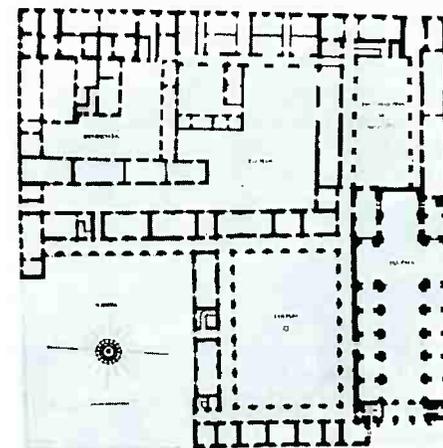
El claustro franciscano de Santa Fe, como el de Corrientes presentan la calidad de la talla de los artesanos locales, especializados también en la fábrica de navíos en astilleros portuarios.

El templo de San Francisco recurre a la vieja tecnología de la tapia árabe que aún en el xviii utilizaban en la región los indios mocovíes catequizados por los jesuitas. Sus muros de 1,30 metros de espesor son capaces de albergar en su interior la escalera de acceso al coro y resistir los empujes de su notable cubierta.

Esta cubierta es un artesonado mudéjar que sin lograr la unidad espacial del convento franciscano de Santiago de Chile, muestra en versión indígena la calidad de tratamiento que la carpintería de lo blanco impone desde México a la Argentina.

Remata el artesón una falsa cúpula —no acusada exteriormente— que señala la imprecisión que sería reiterativa en el área guaraníca (sacristía de Yaguarón).

Hacia el sur el convento de San Carlos ejemplifica a fines del xviii la transición tecnológica de los claustros cubiertos con rollizos de palma, realizados por artesanos locales, a la solución de bóvedas de crucería



193. Argentina, Buenos Aires, iglesia y colegio de San Ignacio. Siglos xvii-xviii

que imponen los maestros de Buenos Aires, Lorea y Segismundo.

La campaña de Buenos Aires, limitada por la presencia belicosa del indígena hasta avanzado el siglo xix vio formarse algunas poblaciones rurales como Areco, Luján, Pilar y otras al influjo de los fortines que cuidaban la línea de fronteras a fines del siglo xviii.

En Luján la casa del Cabildo realizada por el maestro Pedro Preciado hacia 1780 reitera la solución clásica de dos cuerpos de recova y balcón concejil con remate central.

En Buenos Aires la obra más antigua que aún se conserva es la iglesia de San Ignacio comenzada por el jesuita bávaro Juan Kraus sobre el esquema clásico de la Compañía. La obra fue continuada por otros hermanos coadjutores como Juan Wolff, Andrés Blanqui, Juan Bautista Primoli y Pedro Weger quienes dieron forma a las naves laterales de dos plantas, bóvedas y cúpulas en el crucero.

El trazo de San Ignacio de Buenos Aires no difiere sustancialmente de otros templos jesuíticos de Colombia o Ecuador, aunque

presenta dos puertas laterales al centro de la nave (como San Pedro Claver de Cartagena) y sistemas de tribunas más amplias que las de Popayán. La falta de decoración interior en estuco y policromía que caracteriza a aquellos templos, redimensiona el sentido volumétrico y la fuerza espacial de la caja muraria.

Las pilastras que sostienen arcos fajones son sin embargo enfatizadas con estrías en el fuste hasta la altura de las tribunas remarcando la verticalidad. Los pilares que separan las naves son a la vez cajeados al igual que los arcos en el intradós.

La portada de la iglesia [194] es absolutamente novedosa y señala un origen europeo, probablemente alemán a juzgar por las grandes ménsulas con roleos girados en diagonal que flanquean el vano central. El cornisamento está cerrado en coincidencia con este vano, elevando así la ventana del coro y forzando un movimiento barroco en el remate que culmina con una ventana abierta (¿hornacina? ¿espadaña?) sobre el eje central.

El ordenamiento de la estructura arquitectónica de la portada es clara y demuestra



194. Argentina, Buenos Aires, fachada de San Ignacio. Siglo XVIII

un manejo erudito del lenguaje barroco, una intencionalidad racionalmente controlada y muy poco de arbitrario. La imagen de Buenos Aires como «síntesis europea» aparecía en esta expresión temprana del barroco jesuítico.

Como sucediera en Chile, la llegada de un numeroso contingente de jesuitas en 1717 entre los que había varios arquitectos y artesanos iba a modificar el panorama de la arquitectura tradicional bonaerense basada hasta el momento en el desarrollo de distemas constructivos empíricos y simples.

Entre los recién llegados descollaban dos italianos, Juan Bautista Primoli y Andrés Blanqui, que cubrieron toda la producción regional hasta mediados del XVIII.

En la Recoleta del Pilar, Blanqui traza un planteo simple de nave única y capillas poco profundas cubriendo el crucero con una bóveda vaída ciega que semeja una cúpula [195].

La valoración del espacio interno nos presenta una lectura simple y ritmada que adquiere fuerza por su claridad visual y se tensiona con la incorporación de un conjunto de excelentes retablos rococó de fines del XVIII.

La expresión externa debe analizarse en el contexto de un área marginal, «extramuros» de la ciudad, y predomina un desarrollo horizontalista del conjunto que sin embargo tiende a destacarse en el paisaje por su torre de chapitel recubierta de azulejos y su esbelta espadaña conventual.

Blanqui actuará entre 1725 y 1745, en las obras de los templos de la Merced, San Telmo, San Francisco y Santa Catalina, que han sido muy transformados. La cúpula de San Francisco fue realizada como en casos ya mencionados por Fray Vicente Muñoz y constituye un alarde técnico notable.

La actual imagen de la catedral de Buenos Aires es neoclásica en virtud del pórtico dodecástilo que se le adicionó en el siglo XIX. Comenzada en el siglo XVIII, Blanqui rehizo

la fachada, pero en 1752 se derrumbó el edificio quedando solamente la fachada.

El nuevo templo fue proyectado por el arquitecto italiano Antonio Masella sobre un diseño de cinco naves, cruceros y cúpula y mantuvo la fachada de Blanqui a despecho de las diferencias de tamaños. Los problemas técnicos de la cúpula de la catedral en 1770 demostraron en diversos peritajes el creciente peso que tenía la formación teórica de los tratadistas del XVIII en los maestros porteños. En 1778 se demolió la fachada de Blanqui y en 1822 se adicionó el pórtico.

Masella y su hijo también estuvieron vinculados a la obra del templo de Santo Domingo (1751-83) que concluyera el maestro de obras Francisco Álvarez.

Este conjunto de iglesias y la Casa de Ejercicios representan los únicos ejemplos de arquitectura colonial —que junto con el amputado Cabildo— se conservan en Buenos Aires, señalando la rápida y violenta reposición edilicia que sufrió la ciudad en el siglo XIX.

De todos modos el tipo de casa azotea, que se introdujo en Buenos Aires en la segunda mitad del siglo XVIII, penetró rápidamente en el litoral a partir de la capitalidad virreinal de la ciudad-puerto. El lenguaje andaluz de los muros blancos y ventanas con rejas y guardapolvos se unificó con la tradicional tipología funcional de la casa mediterránea organizada alrededor de los patios. La presencia del zaguán y las directrices quebradas que generaban los pasajes de comunicación entre los patios señalan la persistencia de los rasgos intimistas desarrollados en Andalucía por los árabes.

A fines del XVIII se tendió a sistematizar la realización de diseños previos y efectuar un control urbano de las obras privadas, lo que permite poseer una colección de planos de viviendas porteñas que incluyen algunas residencias colectivas construidas con fines de renta.



195. Andrés Blanqui: Argentina, Buenos Aires, iglesia de la Recoleta del Pilar. 1725

En Córdoba se encontraban casas de otra magnitud, quizás por una menor subdivisión del loteo, como sucede también en Salta, pero sobre todo por un tipo de desarrollo arquitectónico más orgánico en su relación con el ambiente rural y donde el entorno comercial (tiendas-depósitos, almacenes, etc.) no presiona tan claramente sobre el uso residencial como es verificable en Buenos Aires.

La transferencia de formas ornamentales que se localizan en portadas de Buenos Aires desde Brasil (casa de Basavilbaso [196]), se originan en Córdoba a partir de los tratadistas (casa de Allende ya mencionada) y aún desarrollando interesantes respuestas formales como el balcón esquinero y el pilar en ángulo de la casa del Virrey en la propia ciudad de Córdoba.

En Salta, que contaba con un importante conjunto de casas de dos pisos, sólo se man-



196. Argentina, Buenos Aires, casa de Basavilbaso. Siglo XVII



197. Uruguay, Maldonado, cuartel de Dragones e iglesia Matriz. Siglo XVIII

tienen algunos ejemplos que permiten verificar la calidad de sus tipologías con amplias escaleras en los patios (Arias Rengel) o balcones corredor en la sucesión de patios (Uriburu).

La arquitectura residencial del noroeste, e inclusive en algunos aspectos la cordobesa, tiende a vincularse a las respuestas formales de la zona altoperuana y fundamentalmente a la de Sucre y Cochabamba.

### *Uruguay*

La ciudad de Montevideo fundada en el año 1726 como hecho geopolítico para frenar el avance portugués sobre la banda oriental del Río de la Plata, se convirtió rápidamente en un importante punto de referencia para la ocupación territorial.

Su desarrollo edilicio sin embargo fue lento en la medida que las inversiones en la infraestructura portuaria y sobre todo en las fortificaciones de su área de control insu- mieron ingentes sumas.

La obra de mayor envergadura fue la iglesia matriz, cuya piedra fundacional se colocó en 1790, se concluyó en 1804 sobre proyecto del ingeniero portugués (al servicio de España entonces) José Custodio de Saa y Faria [197].

La traza de la catedral de Montevideo responde a la tipología de las iglesias de planta «jesuítica» que tanto eco encontraron en Buenos Aires con tres naves y las laterales con dos pisos.

En el templo pudo unir un sentido horizontalista y escenográfico en la relación con la plaza, aunque en ello debe verse la sumatoria de la propuesta original (en el volumen) y el tratamiento de la fachada que realizó el arquitecto suizo Poncini con órdenes monumentales en 1858.

En el interior obras tardías como los templos de San Carlos y Maldonado a fines del XVIII muestran la influencia desornamentalista de los ingenieros militares.