

GRAZIANO GASPARINI Barroco Latinoamericano

El concepto de arquitectura colonial está inevitablemente vinculado al provincialismo y, en el caso de América Latina, la provincialización la establece su condición de zona receptora relacionada y dependiente de los centros de influencia culturales europeos. Según Palm, “es provincia todo lo que en la evolución de las ideas no marcha a la cabeza de su tiempo” (1). Para el caso latinoamericano, la arquitectura se distingue por recibir con retardo los elementos de los centros creativos.

Puede entenderse fácilmente que los tipos arquitectónicos transmitidos reciban una mayor comprensión formal en los centros urbanos importantes puesto que allí es donde se encuentran los artífices más expertos y la mano de obra más capacitada: pasan por disímiles procesos de transformación que pueden ser de simplificación, exageración, incompreensión formal, añadiduras de aportes locales mezclados con elementos deformados por una interpretación deficiente y ejecución inexperta y tosca. El problema de la mano de obra indígena no constituye un factor de cambio en la arquitectura colonial y las diferencias atribuidas a los aportes de la “sensibilidad indígena” no son más que alteraciones y deformaciones del proceso de reelaboración de formas y conceptos importados.

A un nivel artesanal, la mano de obra indígena se manifiesta con desiguales grados de habilidad: desde las obras de gran rusticidad hasta las que revelan un dominio del oficio en nada inferior al de la mano de obra europea.

El fenómeno cultural barroco también llega con retardo a América: estéticamente alcanza una especificidad seguramente facilitada por la importancia que adquirió la relación entre la obra y el espectador y que funcionó por medio de la persuasión.

El poder de la persuasión, noción primordial de la estética del Seiscientos (2) es también, según Argan, la actitud fundamental del pensamiento artístico del barroco (3). La difusión de la retórica, como discurso persuasivo, encuentra en América Latina un campo de fértil y fanática aplicación en las actividades artísticas manejadas por el único poder que las controlaba: la Iglesia. La pintura y las imágenes de bulto, más que revelar los sentimientos religiosos de los artistas y artesanos que las hicieron, revelan a la clara que fueron hechas para actuar sobre los fieles a fin de despertar la devoción. Ese afán de persuadir y convencer utiliza a la pintura y a las imágenes como algo puramente instrumental,

como fenómeno visible, publicitario, argumento de persuasión y, a la vez, como impulso para despertar la imaginación, crear ilusión y, de paso, apartar de la realidad. Ese mismo afán de maravillar e impresionar alcanza efectos inesperados y espectaculares en los retablos y fachadas. Hoy siguen “actuando” sobre el turista, el cual difícilmente puede retener una exclamación de asombro cuando contempla extasiado los retablos de Tepetzotlán, Taxco o Guanajuato. La función persuasiva del arte colonial se vale en América de un programa condicionado, restringido y limitado a enfatizar el signo triunfal de la religión.

Recurrir a lo espectacular es lo esencial. En el fondo, se institucionaliza lo ilusorio y el engaño. Bernini y Borromini también se sirvieron del engaño para alterar los efectos de perspectiva de la Escalera Real y de la columnata del palacio Spada; sin embargo, la noción de engaño utilizada para lograr consecuencias espectaculares se utiliza como instrumento al servicio de un ideal religioso, mientras que en Europa “el arte Barroco quiere convertir al ideal religioso en un ideal cívico, para hacer de él la norma de la vida social y política” (4).

En Europa el poder de persuasión del arte no es prerrogativa de la religión contrarreformista, empeñada en reconquistar el prestigio, sino también de la situación social en la cual encuentra papel preponderante la afirmación de la burguesía detentora de gran parte de las fortunas. El consolidamiento de esa clase encuentra también el respaldo, muchas veces interesado, de las monarquías europeas. Para Argan, la retórica puede considerarse como uno de los engranajes de la vida social, lo cual permite ampliar las interpretaciones hacia una visión laica del arte barroco en lugar de considerarlo una expresión exclusiva de los ideales religiosos (5).

La diferencia entre las estructuras sociales de la América colonial y las de Europa ayuda a entender las diferencias entre la arquitectura de ambos continentes. No es sólo por su condición provisional que la arquitectura colonial americana logra su especificidad diferencial, sino también por la manera de cómo se aplican y cómo actúan las ideas que se dejan entrar en el Nuevo Mundo.

A pesar de tener nexos comunes, esas ideas producen distintas actitudes por la sencilla razón que es distinta la manera de encauzarlas y, en consecuencia, también actúan diversamente sobre las actividades artísticas de los hombres. Ahora bien, mientras las ideas basadas en la noción de retórica permiten una interpretación laica del arte barroco europeo, una interpretación similar resultaría muy difícil, para no decir imposible, referirla a las obras del continente americano porque en la colonia el monopolio de las ideas artísticas es exclusivo del

poder religioso. Viene al caso lo dicho por Chueca Goitia: "La arquitectura americana es una arquitectura eminentemente religiosa, aun en sus ejemplos de arquitectura civil (6).

Es evidente la imposibilidad de trazar una geografía del barroco colonial tomando como base un mapa político de la América Latina de hoy. Aunque varias Repúblicas quieren encontrar en el arte colonial algunos orígenes determinantes de su personalidad artística, es obvio que la nacionalidad "peruana", "mexicana", "ecuatoriana" o cualquier otra, pertenece a una categoría propia del siglo XIX.

La América hispana era una unidad ideológica por el hecho de ser una colonia española, pero esa unidad que acata las directrices emanadas en Madrid es más aparente que real. En lo político y religioso tales directrices mantienen un control eficiente, pero en materia de cultura, conocimientos científicos, ideas más avanzadas y principalmente en el campo artístico, esa unidad deja de ser impenetrable.

Cuando la arquitectura colonial es analizada desde España es considerada como una extensión provincial de la Península porque se sigue creyendo que "la geografía política determina a la geografía artística. La realidad es bastante diferente: la geografía artística sigue reglas de asociación diferentes. El efecto de un diseño que ha tenido éxito en Bruselas repercutía en Lima antes que en Madrid o en Roma (7). Los conocimientos arquitectónicos de un jesuita no español que llega a las colonias americanas pueden introducir elementos diferentes e ignorados en España. De los religiosos que viajan a América, lo que importa es el catolicismo y no la nacionalidad de los individuos.

Para cumplir con la tarea evangelizadora da igual un franciscano flamenco que un jesuita alemán o italiano: la idea religiosa es la misma. Lo que no es igual es la formación cultural, los conocimientos artísticos y el gusto. Tomando en cuenta la desigual extensión territorial entre Nueva España y Sur América, es posible demostrar que la proporción de religiosos flamencos, bávaros, bohemios, italianos, etc., que llegan al Sur es mayor de la que se dirige hacia México. Esta variedad de contactos y aportes culturales es probablemente una de las causas que mejor explican las diferencias entre la arquitectura de Sur América y la de Nueva España.

Políticamente las dos regiones dependen en forma igual de España, pero en las actividades artísticas se producen diferencias muy evidentes.

Cada una de estas dos grandes áreas cuenta, además, con centros artísticos que originan expresiones regionales con características propias.

En los países de origen - España y Portugal- también existen marcadas diferencias entre la arquitectura del Sur y la del Norte y entre la del Oeste y la del Este, las cuales resultan insuficientes para explicar las diferencias en América, porque en el Nuevo Mundo los vascos y andaluces, catalanes y extremeños viven juntamente y convierten la pluralidad regional española en una unidad privilegiada. Aunque esa situación aglutina en parte

las varias expresiones españolas, no se da en América hispana esa homogeneidad formal con la madre patria, porque otros aportes no ibéricos modifican los supuestos invariantes de la hispanidad.

En cambio, la arquitectura latinoamericana ha sido interpretada, como hispanoamericana o como extensión provincial española. En consecuencia, según Angulo, la arquitectura barroca mexicana es tan sólo "una manifestación más, si bien importante, del barroco español" (8). La tesis autosuficiente de la autonomía estilística y expresiva de España acusa los mismos defectos que la de México cuando pretende demostrar "la mexicanidad" del barroco de aquel país. En ambos casos, el propulsor de dichas tesis es un pedante nacionalismo que deforma la realidad. También Kubler ha señalado que es un hecho "sumamente peculiar entre los historiadores de España y Portugal así como de los países americanos de afiliación ibérica, considerar la cultura de la península y sus extensiones latinoamericanas como un complejo de formas e instituciones completamente diferentes de las del resto del mundo.

El origen de esta costumbre etnocéntrica no es fácil de indicar, pero posiblemente es una consecuencia del amplio alcance, así como de la notable homogeneidad, de los modelos culturales del Imperio Ibérico. Estos, al igual que sus antepasados en el Imperio Romano, han sido considerados siempre dentro y fuera de la cultura como marcados por una identidad sumamente distinta, la cual confería un carácter imperial a todo el modelo, diferente de los elementos constituyentes. Por lo tanto, la Península y Latinoamérica después del año 1500, son comúnmente presentadas como configuraciones imperiales, más atribuibles a las fuerzas locales autónomas que tienden a su propia realización - algunas veces llamadas «invariante» o «alma latina»- que al resto de Europa. La idea de invariante presupone una configuración cultural inmutable expresada en forma estable de un carácter único en su género, en las regiones donde tuvo lugar. Esta es una idea configurativa que impide cualquier análisis histórico exacto de la procedencia de tales formas.

De una manera u otra, la idea de "invariante" rige la mayor parte de escritos sobre la historia de la cultura de la Península y de Latinoamérica (9).

La teoría de los invariantes más que valorar críticamente los elementos de cambio se propone subrayar los elementos de permanencia. Analiza la obra de arte que en su suceder se mantiene siempre la misma y nunca lo mismo. Apela a esa "mismidad" para demostrar que la arquitectura latinoamericana es la misma de España y, cuando se refiere concretamente a España, es utilizada para demostrar la persistencia, autosuficiencia e indiferencia de lo hispano frente a los movimientos arquitectónicos europeos (10). La tesis de la "condición isleña" de España, también sirve para apoyar la permanencia de los invariantes y evitar de paso la más escabrosa tesis de condición de estancamiento.

Los invariantes pueden asociarse al concepto de indefinición o genericidad tipológica; no

se basan en la invención de formas, sino derivan de una serie de patrones. El concepto de invariante está condicionado a una analogía formal y funcional existente; es un esquema deducido de una suma de variantes formales-funcionales a una forma-función básica común. En consecuencia, aun cuando los invariantes proceden de experiencias de formas realizadas como formas artísticas, anulan el valor creativo originario mediante la repetición pasiva. Para la estética tiene un interés limitado por tratarse de una fase negativa vinculada a componentes populares y tradicionales. Además, con los invariantes se asocian las afinidades, las repeticiones y los rasgos comunes identificables visualmente; son asuntos no problemáticos que reúnen los caracteres más generales en lugar de desentrañar los rasgos únicos y diferenciales (11).

El barroco español es esencialmente decorativo y alcanza su climax más elevado en la proliferación de delirantes fantasías ornamentales aplicadas en los interiores de volúmenes arquitectónicos ortogonales. Es frecuente el divorcio entre estructura y decoración, y usual la falta de movimiento de las plantas y de los alzados. Es un fenómeno esencialmente plástico-popular que alega su unicidad mediante el respaldo de teorías de "invariantes" y de "aislamiento". Son muchos los aportes que España recibe de otros países, pero, más que una oposición y rechazo intencional a los mismos, hay que considerar, entre los factores que contribuyen a generar la condición de atraso, a la precaria situación económica del siglo XVII que frena la ejecución de obras y, principalmente, el estatismo intelectual. Dice Mariano Picón Salas: "En el siglo XVII, para los demás pueblos de Europa ha comenzado el "reino del hombre". España aún quiere mantenerse como "reino de Dios" (12).

El sobrecargo ornamental es una fuente de malentendidos en las interpretaciones del barroco y en ningún caso utilizable como criterio de valoración. Existen dos situaciones bien definidas; la primera reúne los casos de disociación entre arquitectura y ornamento, propensión a los efectos que tienden a estremecer la imaginación popular y fundamentalmente la fácil predisposición de decorar por decorar sin tomar en cuenta el espacio y las demás exigencias arquitectónicas. La segunda está representada por la integración mesurada de las artes plásticas con la arquitectura, la equilibrada repartición de los efectos pictóricos, escultóricos y ornamentales utilizados como complementos de una composición subordinada al espacio y al efecto del conjunto. Una iglesia mexicana y una española sirven para ilustrar el primer caso; Sant'Ivo alla Sapienza de Borromini en Roma y Vierzehnheiligen de Neumann, valen para el segundo.

En todo caso, sigue vigente la observación de Paul Valéry, quien señaló al respecto que se confunden "con mucha frecuencia las cualidades verdaderamente arquitectónicas con los efectos de ornamento puramente exterior (13).

Entre las distintas áreas culturales es posible señalar la presencia de elementos similares para

todas ellas y, a la vez, la de elementos exclusivos de determinadas regiones. Por ejemplo, mientras la columna salomónica aparece en toda la América hispana, el estípite es una peculiaridad epidérmica de la Nueva España y una rareza en Sur América.

Las cúpulas sobre tambor o base octogonal también se repiten insistentemente en la Nueva España, mientras que en Sur América predomina la forma circular. En general, la concentración decorativa en las fachadas alcanza en México una exuberancia más pronunciada y un carácter muy diferente a las de Sur América, en las cuales se manifiesta una mayor parquedad en los excesos decorativos y un mayor apego a las formas clasicistas. Es en los ejemplos periféricos donde se advierte una mayor semejanza y un nivel más unitario de las expresiones; el tipo popular de los monumentos de la zona Arequipa- Collao no difiere sustancialmente de los de Cajamarca, Guatemala y de varios lugares de México. En todas esas manifestaciones, a pesar de la distancia y de las diferencias, se respira el mismo aire de familia, dialectal, primitivo y propio de los lugares de los centros artísticamente más aventajados.

Las diferencias entre Nueva España y Sur América no tienen ninguna relación con el hecho de que en México y Perú surgen los primeros virreinos sobre los restos de las vencidas culturas azteca e incáica. Los conceptos artísticos de los aztecas y de los incas, tan diferentes entre sí, desaparecen con la conquista y no sirven para explicar las diferencias formales que existen, en las obras coloniales de una cierta calidad, entre las dos regiones: la aparición supérstite de alguna forma artística precolombina interesa más el campo del indigenismo y del folklore que el de arte.

Las razones que explican las diferencias entre Nueva España y Sur América tienen sus orígenes en los contactos culturales con fuentes diferentes y en el sucesivo grado de reelaboración de las formas recibidas. Sur América recibe aportes noibéricos en una proporción mayor que la Nueva España. Esta, por el contrario, mantiene unos contactos más intensivos con la Metrópoli, y la presencia de artistas españoles como Gerónimo de Balbás y Lorenzo Rodríguez facilita, en el siglo XVIII, la difusión y reelaboración de las formas por ellos introducidas.

El factor económico explica, además, la aparición de nuevas soluciones dentro de la ingente actividad de repetición y transformación de los elementos secundarios recibidos: es evidente que la situación económica de la Nueva España, en la cual a lo largo de un siglo (1690-1790) se construyen en promedio dos iglesias por semana, permite llevar a cabo una actividad constructiva cuantitativamente incomparable con la realizada en aquellas regiones que no tuvieron riquezas provenientes de la explotación minera. Dentro de esa desmesurada cantidad de templos el nivel cualitativo es muy variado y no faltan las obras aisladas que reúnen los valores artísticos suficientes que las destacan de la rutinaria actividad constructiva.

George Foster ha señalado cómo la prioridad en

la aceptación de unas formas puede excluir la aceptación de otras, de tal manera que la sola precedencia de una forma importada y aceptada puede ser decisiva en el carácter formal de actividades posteriores. Así, la expresión regional de un área acusa diferencias cuando es comparada con otra porque en cada una de ellas se pone de manifiesto la aceptación preferencial de características consideradas como modelo. La repetición y difusión de ese modelo en la zona de su influencia, aunque sufra los cambios inevitables derivados de la reintegración y de los aportes locales, no pierde nunca la relación con la idea formal originaria; hace sentir su presencia en la región y fija similitudes formales que contribuyen a connotar los rasgos comunes de la expresión regional. Las torres de la catedral del Cuzco se vuelven modelo regional por más de un siglo, hasta más allá del lago Titicaca; la decoración "planiforme" deja sentir su influencia desde Arequipa hasta el lejano Potosí; los modelos clasicistas de Quito repercuten hasta Pasto, Popayán y Cali; los ornamentos de los yeseros poblanos también invaden la región, y las obras de Gerónimo de Balbás y Lorenzo Rodríguez son los modelos que impulsan la descomposición de los retablos con estípites y la exuberancia de las fachadas-retablos en todo México. La descentralización, la distancia y los escasos contactos entre una zona de influencia y otra, facilitan la formación de las expresiones regionales.

En fin de cuentas, las expresiones regionales americanas son consecuencia de un proceso de transmisiones internas dentro de áreas limitadas, que se manifiestan con variantes formales derivadas de modelos que reciben prioridad de aceptación: lo esencial es señalar que se producen con la aceptación tardía de elementos formales que aparecieron primeramente, en centros urbanos de importancia y en monumentos considerados como modelos y, por tanto, iniciadores de la serie formal.

Un caso de epidémica repetición formal lo ofrece México. El llamado "barroco mexicano" es un fenómeno esencialmente decorativo, y eso en cierta forma explica porque haya sido interpretado como una manifestación plástica. Lo arquitectónico, a pesar del interesante verticalismo de algunos templos, como Taxco, está supeditado a los efectos decorativos. Es en los retablos y fachadas donde se concentran la preocupación de lograr efectos de captación visual y, entre unos y otras, más que la diferencia de los conceptos, hay la de los materiales.

La fachada es el retablo exterior que demuestra el significado del edificio que tiene detrás. Es un diafragma que semiológicamente comunica el interior con el exterior y viceversa.

La cantidad y variedad de retablos del siglo XVIII existente en los templos mexicanos es de tal magnitud que resulta casi imposible dedicarse a reseñarlos todos y a indicar las diferencias formales que los distinguen. Sin embargo, a pesar de la diversidad compositiva, de la menor o mayor riqueza, de la alternabilidad de las soluciones y de la

manifiesta preferencia hacia determinadas formas, existe, en el plano ideológico, un complejo pero unitario criterio que incide en el carácter de esos retablos; ello permite explicar la razón fundamental de sus funciones y el porqué justificatorio de los excesos ornamentales.

Desde el punto de vista de la significación retórica del término barroco, los retablos mexicanos representan la manifestación más "barroca". En estos retablos, se logra una expresividad que se desarrolla con invenciones siempre nuevas, ricas y complejas que trae a luz: visiones que parten de la imaginación y alcanzan formas atormentadas, recargadas, abstractas y fundamentalmente emotivas. Formas que continúan siendo vivas, dinámicas, variantes y retóricas. En estos retablos, densos y ligeros, hay toda una poética integración donde nacen las más insólitas soluciones, las relaciones más fantásticas de elementos imaginarios, la invención que se balancea sobre una apariencia de lo fantástico y de lo irreal.

Hay exceso del oro en contienda con santos y querubines. Hay elementos inesperados sumados a una dimensión alucinante. Hay, finalmente, una sabiduría nueva de las formas que brotan de la experiencia que pretende deslumbrar. Masas y ritmos frenéticos, a veces trepando los muros y las bóvedas para formar cuevas doradas que motivan exclamaciones de maravilla. En fin, retablos hechos para actuar sobre los sentimientos de los hombres, cumpliendo así su cometido de elementos propagandísticos convincentes. Grandes despliegues de aparatos decorativos que no son sino el pretexto para crear espacios ilusorios y despertar la imaginación. La única realidad es la imaginación y todo ese espectáculo de ilusión es buen sustituto de la realidad. "Desde el punto de vista del conocimiento toda ilusión es solamente la verdad falseada. Pero habiéndose visto que el intento de la persuasión no es lo verdadero sino lo útil, y lo verdadero comprueba o contempla y lo útil se consigue, el choque emotivo de la maravilla debe ser valorado ante todo como impulso para actuar" (14).

Actúa propagandísticamente con el objeto de persuadir, y de persuadir a la devoción. Es, por consiguiente, un proceso empeñado en producir una atmósfera irreal, de ensueño, sin límites terrenales; una fiesta espectacular de "son et lumière" que utiliza todos los excesos para incrementar la devoción y disponer de ella. "Esos "excesos" son puramente instrumentales, expedientes imaginados para alcanzar un fin y precisamente el fin de la maravilla, esto es, de la ruptura con toda costumbre y de la proyección del pensamiento, por medio de la imaginación, en el dominio de lo posible. El arte demuestra que hasta las más lejanas imágenes de la experiencia común pueden, mediante la técnica, hacerse perceptibles, creíbles, comunicables; la imaginación, de hecho, no tiene una función distinta de la que tiene la hipótesis en la ciencia y como ella vale bastante más para su productividad que por su contenido de verdad" (15). Por lo tanto, es en función retórica de los retablos donde mejor se expresa el concepto propagandístico del barroco americano,

orientado a persuadir a los pueblos del nuevo continente con el fin de incorporarlos a la extensión del ecumenismo católico.

- (1) Erwin Walter Paim, *Perspectivas de Una Historia de la Arquitectura colonial hispanoamericana*, en: *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, N° 9, Abril 1968. Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- (2) Jan Bialostoki, "El barroco", estilo, época, actitud, en: *Boletín del CIHE*, N° 4, Enero 1966. Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- (3) Giulio Carlo Argan, *La retorica e l'arte barocca*, en: *Retorica e Barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*. Ed. Castelli, Roma 1955.
- (4) Giulio Carlo Argan, op. cit.
- (5) Giulio Carlo Argan, op. cit.
- (6) Fernando Chueca Goitia, *Invariantes en la Arquitectura Hispanoamericana*. Universidad de Madrid N° 42-43. Madrid 1967.
- (7) George Kubler, *El problema de los aportes no ibéricos en la arquitectura colonial latinoamericana*, en: *Boletín del CIHE*, N° 9, abril 1968, Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- (8) Justino Fernández, *El retablo de los reyes*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México 1959.
- (9) George Kubler, op. cit.
- (10) Fernando Chueca Goitia, *El método de los invariantes*, en: *Boletín del CIHE*, N° 9, abril 1968. Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- (11) Giulio Carlo Argan, *Progetto e Destino*, Ed. Il Saggiatore, Milano 1965.
- (12) Mariano Picón Salas, *De la conquista a la Independencia*, Fondo de la Cultura Económica, México 1965.
- (13) Philippe Minguet, *Esthétique du Rococo*, Ed. Librairie Phil. Vrin, Paris 1966.
- (14) Giulio Carlo Argan, *La Europa de las capitales*, Editions d'Art Albert Skira, Genève 1964.
- (15) Giulio Carlo Argan, op. cit.

De Graziano Gasparini, *La arquitectura barroca latinoamericana: una persuasiva retórica provincial*, en AA. VV., *Simposio Internazionale sul Barocco Latino Americano*, Ed. Inst. Latino Americano, Roma, 1982. Ed. española: *Barroco Latinoamericano*, FADUIAA- MNBA, Buenos Aires, s/f

DE LEOPOLDO ZEA
Ideología y Filosofía de la Cultura Barroca
Latinoamericana

«... no somos europeos, no somos indios, sino una especie media entre los aborígenes y los españoles. Americanos por nacimiento y europeos por derechos... nuestro caso es el más extraordinario y complicado ... nos hallamos en tanta más dificultad para alcanzar la Libertad cuanto que estábamos

colocados en un grado inferior de la servidumbre ...». Simón BOLIVAR

Hablar de la ideología y filosofía de la cultura barroca latinoamericana, es hablar del sentido que para el hombre de esta nuestra América llamada Latina, tuvo el conjunto de expresiones del mundo que en la historia de la cultura se ha designado comobarroco, que parte del siglo XVII y se prolonga hasta fines del XVIII. Fenómeno cultural que se origina en la cultura europea y que, por la relación que guardan las colonias ibéricas en América se hace igualmente expreso en éstas. Con el barroco se ha querido designar a un conjunto de expresiones culturales que tienen su origen en una actitud vital, que parecen comunes a los hombres que las originaron y que tienen su raíz en la toma de conciencia que de su propia humanidad van tomando estos hombres.

Toma de conciencia de lo que de humano tienen estos hombres y que parece no coincidir ya con la idea que ofreció el Renacimiento. Es en este sentido que se enfocan, en general, los análisis de los estudiosos del barroco. El Renacimiento, apoyándose en el ya lejano pasado griego y queriendo saltar sobre la concepción del hombre del cristianismo, había elaborado un nuevo ideal e idea de lo humano.

La idea de un hombre que, al no querer verse comprometido con el pasado inmediato del hombre medieval visto como criatura y servidor de Dios, pretende cortar de raíz toda relación con ese pasado.

Había que empezar de cero como si nada hubiese sido hecho. Nada con una historia, con un pasado, no hecho por el hombre que se encontraba inmerso en ello. El hombre tenía que ser el arquitecto de su propia existencia, el hacedor de la misma, tal y como lo pediría Renato Descartes en sus meditaciones.

Pero la vida es algo más que proyecto, es una realidad de la que ha de partirse y con la cual ha de contarse. Lo humano está formado por un entresijo de proyectos y realidades, de lo que se es y lo que se quiere ser. En este sentido el hombre no podía definirse, limitarse como lo pretendió el humanismo clásico del Renacimiento. No podía ser definido sólo por la razón, sino también tenían que ser tomadas en cuenta las múltiples sinrazones de su abigarrada existencia. Será esta negativa a la definición de lo humano, este afán por captar el abigarramiento del mismo, la multiplicidad y la diversidad de esa entidad llamada hombre, la que origine el barroco en sus no menos múltiples expresiones culturales. Se irá, igualmente, perfilando un nuevo racionalismo, el cual ya no pretende definir sino abarcar todas las expresiones del ser, de todo lo que existe, el racionalismo dialéctico que lejos de pretender borrar el pasado, de ignorarlo, lo asimila, lo devora; hace de la historia alimento sin fin, la posibilidad de su propia continuidad y existencia. El barroco en Europa aparece así ligado de ese racionalismo que no define, sino asimila, como el espinosismo y el propio de la contrarreforma. Spinoza e Ignacio de Loyola. El espinosismo que corroe el racionalismo cartesiano,

como la contrarreforma busca anular el racionalismo de los Lutero, Calvino y tantos otros. El puritanismo señalaba con índice de fuego, condenaba sin apelación, las expresiones del hombre que no encajaban en el ideal renacentista, racional, del hombre. La casuística jesuita, por el contrario, pese a la severidad contrarreformista busca la justificación de las expresiones no racionales del hombre. En la lógica de la contrarreforma encontrar el catolicismo su perennidad. Con lógica semejante Spinoza preserva el ansia de universalidad del alma judía y por judía también cristiana en un panteísmo en el que el hombre, cada hombre en concreto, viene a ser expresión de lo universal y lo eterno.

El abigarramiento, la multiplicidad de expresiones y el retorcimiento de formas que tienden a deformarse se ha hecho patente en el arte llamado barroco, como expresión de algo más que un fenómeno estético, como una actitud vital coincidente con el racionalismo convencional del jesuitismo y la dialéctica del espinosismo. Fenómeno artístico, éste del Barroco, que en Europa da origen a diversas y no siempre semejantes expresiones. El lujoso barroco de la arquitectura en Alemania, Checoslovaquia, Polonia, diverso del que se origina en la Italia de Bernini, aunque en todos ellos esté expreso el afán de una idea del hombre que, sin negar el renacentista, rompe sus limitaciones poniéndolo al alcance de la no menos abigarrada humanidad. Y dentro del barroco europeo está igualmente el español. El barroco español del cual parece originarse el barroco en general. Es la España, cuna de “marranos” de donde surgirá el ya holandés Baruj Spinoza; la España, igualmente, del creador del ejército contrarreformista, Ignacio de Loyola. La España que, al decir de algún historiador de la cultura, no tuvo renacimiento. Nación que entra a la historia dialécticamente, asimilando las contradicciones de la misma, ese su pasado cristiano, islámico y judaico. Pueblo que hará de la asimilación de su historia realizada en la Península, el punto de partida de su proyecto imperial; buscando concretarlo en el mundo que el descubrimiento de otras tierras y hombres le ofrece.

Proyecto evangelizador encaminado a absorber otras tierras y hombres bajo el signo de la cristiandad vista como síntesis de la historia del Viejo Mundo. La España gloriosa del siglo XVI enfrentada a la Europa renacentista y racionalista hasta acabar siendo derrotada por la misma. La España del XVI que hace patente la dimensión heroica de lo humano en la Conquista; la España que buscar, con la *Philosophia Christi* conciliar el proyecto evangelizador con el proyecto renacentista, pero que en el XVII nada querrá saber de conciliaciones con un pasado en el que se sabe la gran derrotada. Guillermo Díaz-Plaja ha mostrado el espíritu que animaba a esta España consciente de su fracaso, llena de rencor contra un humanismo, como el renacentista, que no era el propio, del humanismo abierto, mestizador de todo el abigarramiento que se había expresado en la reconquista frente al Islam, y en la Conquista de

nuevos pueblos para extender el Cristianismo de la que se sabía paladín. Es a través de la cultura barroca que el español hace expresa una actitud de resentimiento y el afán de sabotaje, como lo llama Díaz-Plaja, de un humanismo y de un racionalismo que no considera como propios. El barroco que da origen al mismo tiempo al alambicamiento de un Góngora y a la mordacidad de un Quevedo.

Allá, al otro lado del mar, está la América objeto de nuestras preocupaciones con respecto al barroco. La América que fue objeto e instrumento de realización del sueño imperial ibero, pero un proyecto que no comprometió al ser sólo objeto de manipulación y que, por lo mismo, no podría sentir como frustración el fracaso de algo que no le había sido propio. Tampoco compartir el proyecto de los seguidores de Ignacio de Loyola, el de recuperar la Europa que fuera abstraída del catolicismo por el racionalismo de los reformadores. Tampoco era suyo el sueño judaico de un Spinoza haciendo de cada individuo, de cada hombre, expresión de lo universal y eterno. Pues si bien España se sabía ya al margen de una historia en la que ha sido la gran derrotada, los pueblos surgidos en América por la acción evangelizadora y colonizadora de la conquista habían sido puestos al margen de toda historia, incluyendo la historia misma de la derrotada España. Los sometidos pueblos de esta América no podían, inclusive, compartir los recuerdos de gloria de la derrotada Iberia de los que sólo eran instrumento. En estas tierras la Iglesia no estaba, como en Europa, preocupada por recuperar algo perdido, simplemente por mantener férreamente lo alcanzado.

Conservar y no recuperar, ser lo que mueve, entre otros, a los soldados de la Contrarreforma en América. El modelo ya derrotado en Europa, sigue siendo el modelo impuesto en América. Modelo del cual han de ser fieles servidores los hombres nacidos a este lado del Atlántico. En el campo artístico, lo ha mostrado Graziano Gasparini, lo importante ser el ser un fiel copista de modelos de la arquitectura y pintura europeos. En América, la Vieja España se hace Nueva España. No es como en el norte de esta América en la que una Nueva Inglaterra es algo nuevo, por ser distinta de la vieja Inglaterra y de la Europa de las guerras religiosas. En la América Ibero, va a ser continuado fielmente aquello que la Nueva Europa va marginando.

En la polémica del siglo XVI entre Ginés de Sepúlveda y Las Casas sobre la humanidad de los indígenas, ha triunfado el primero haciendo que los hombres nacidos en este continente sean considerados como “homúnculos”, esto es, hombrecillos, menos que hombres. Y por ser hombrecillos, simples servidores, siervos, del hombre por excelencia. Y esto no sólo valdrá para los indígenas conquistados y colonizados, sino para todos los nacidos en estas tierras incluyendo los hijos de los conquistadores y, por supuesto, los mestizos que unen a la desgracia de haber nacido en estas tierras la de su mezcla con razas inferiores.

Discriminación múltiple impuesta desde Europa por una Nación que se siente, a su vez, discriminada

por la nueva historia; pero sin ser, por esto mismo, capaz de reconocer en los pueblos por ella conquistados a semejantes, imponiendo por el contrario igual discriminación. Y dentro de esta discriminación, las que se impondrán entre sí los mismos americanos a partir de sus múltiples combinaciones raciales. Los criollos, siervos de los peninsulares, son, al mismo tiempo, amos de mestizos, indios y negros. Como el mestizo, siervo del criollo, es, a su vez, amo del indígena, basando su superioridad en la sangre española que corre por sus venas. Y con el mestizo estará el mulato, el mameluco, etc., en una cadena en la que el indio y el negro resultan ser el siervo y esclavo por excelencia.

Un caso extraordinario y complicado, no conocido en la Europa que era el natural resultado de múltiples combinaciones de razas y culturas.

Con su propia humanidad puesta en entredicho y obligados repetir fielmente los modelos de la cultura dominadora, el hombre de las colonias en la América Ibero irá, poco a poco, tomando conciencia del problema de su identidad. Qué soy? Hombre? Homúnculo? En el siglo XVI, la cultura criolla de esta América se limitará a repetir, aunque a veces malamente, los modelos de la Metrópoli.

Obviamente, en el siglo XVII los modelos serán también los de la Península consciente de su decadencia y la expresión barroca de esta conciencia a través de la cual se expresa el genio español.

Ahora bien, esta expresión cultural que se caracteriza por su abigarramiento va a permitir que el hombre de esta América, aun sin proponérselo, vaya expresando esa su discutida identidad. En el arte se pueden ver las maravillosas expresiones del barroco latinoamericano con sus múltiples y retorcidas líneas entre las cuales se van colando las expresiones propias de sus artífices. Ejemplar en este sentido lo es el barroco de la pequeña iglesia mexicana de Tonanzintla en Puebla, con las figuras de los burlones angelillos, santos y santas de cara indígena. Igualmente lo son las flores y ofrendas que se ven en otras expresiones del barroco a lo largo de esta nuestra América. Qué son? Malas copias de los modelos barrocos en la medida en que no las repiten fielmente y surgen formas distintas de las de esos modelos? En el barroco, por lo abigarrado mismo de sus expresiones, las diferencias se hacen de inmediato tan patentes. No así ya en otras expresiones de la cultura en las colonias ibéricas.

Mariano Picón Salas, entre otras cosas nos dice: "Obligado a callarse por decretos reales y la policía de la inquisición, el intelecto colonial a quien no se le permite escribir novelas ni historias de la gente indígena, se evadirá por los tortuosos meandros de la prosa barroca". Poetas y prosistas destacados como Sor Juana Inés de la Cruz, Carlos de Sigüenza y Góngora, el Lunarejo, Juan de Caviedes y tantos otros que pretenden seguir fielmente las expresiones de la cultura impuesta, tropiezan con su ineludible individualidad, la cual se encarga de frustrar esta intención. Sor Juana Inés de la Cruz trata en sus elucubraciones filosóficas de

ser fiel al tomismo, pero lo que resulta ser algo diverso de tal modelo. En el campo poético, el barroco de un Luis de Góngora se presta mejor para que la diva mexicana exprese su identidad sin negar el mundo de la cultura en que se encuentra inserta. Allí está, igualmente, Carlos de Sigüenza y Góngora, que tratar de conciliar este mismo tomismo con las noticias que le han llegado de nuevas filosofías y ciencias, pero cuidándose de que nada de eso ponga en duda su fidelidad a la doctrina y sistema en que se ha formado. Así, en la polémica con el padre jesuita Kino, Carlos de Sigüenza y Góngora publica trabajos como los titulados, barrocamente, *Libra astronómica y filosófica*; *El Belerolonte matemático contra la quimera astrológica*. Y Sor Juana por su lado, el poema *Neptuno alegórico, océano de colores y simulacro político*.

A través de formas culturales impuestas o tomadas de prestado, los hombres de cultura de las colonias en el siglo XVII, van dando expresiones de algo que les distingue de la metrópoli a través de su afán por conciliar lo recibido con otras expresiones culturales de las que van teniendo noticia. Lo mismo puede ser el clasicismo de la antigüedad helénica que las expresiones de la nueva ciencia propia de pueblos, que han rebasado las de los iberos que les conquistaron y colonizaron. Resultaron desconcertantes y, por ende barroca su expresión, el afán por conciliar formas culturales que parecen tan diversas. Analizadas severamente por el europeo, los resultados de esta conciliación resultan ser malas copias de originales que deberían haber sido copiados fielmente. Malas copias por no semejarse fielmente al original; por resultar distintas del modelo, pese a los esfuerzos hechos por aplicados imitadores por realizar copias fieles. El modelo pese a todo es retorcido en la copia; la palabra es mal dicha y, por mal dicha, maldita. Con el tiempo esta maldición, este expresar mal los modelos, acabará por hacer de sus autores, hombres igualmente malditos, esto es, hombres fuera del sistema impuesto, subversivos, inclusive, del mismo,

Es precisamente en la maldición, en la mala copia, que los historiadores de las ideas de Latinoamérica en nuestros días han ido apresando la identidad del hombre de esta América. Lo distintivo parte, precisamente, de lo mal copiado, imitado o mal dicho. A través de lo disparatado, ampuloso y multiforme del barroco latinoamericano, los estudiosos de la cultura de esta región han ido poniendo de manifiesto la originalidad de hombres que, pese a las restricciones que les fueran impuestas, se fue expresando. La Iglesia en Latinoamérica, única posibilidad cultural en esta región, pese a su carácter represivo se lanza a la búsqueda de las peculiaridades del hombre y realidad de esta parte del planeta. Al igual que los franciscanos en el siglo XVI, los jesuitas a partir del XVII se interesan por destacar las expresiones características del hombre de esta América, su medio. Los primeros intentaban así hacer más eficaz la evangelización, los segundos mantener inalterado el orden impuesto. Los jesuitas que en Europa trataban de reconquistar las zonas espirituales que

les fueran arrebatadas por la Reforma, mediante una hábil y casuística reconciliación del cristianismo con la modernidad, en América intentarán conciliar lo impuesto a sus hombres con lo que les era peculiar, el modelo es repetido de acuerdo con la índole del copista. Así surge una obra que será clave en este sentido, la Historia Natural y Moral de las Indias del jesuita José de Acosta que publicó en 1590.

Preocupación que se va a hacer sentir entre muchos de los exponentes de cultura barroca latinoamericana.

En el siglo XVIII esta preocupación conciliadora, consciente o inconsciente del barroco, se va a transformar en un nuevo enfoque racionalista.

Surge un racionalismo conciliador de lo impuesto y lo propio; de lo interno y lo externo. Se trata, al mismo tiempo, de conciliar la cultura de dominación con las peculiaridades del hombre que la ha sufrido; conciliar, igualmente, el anacronismo de esta misma cultura con las expresiones de la cultura que la ha desplazado en Europa. Otros hombres de Iglesia, como Benito Díaz de Gamarra, se enfrentaron a la escolástica partiendo de la filosofía de Descartes; pero sin que ese enfrentamiento implique el renunciar a la religión y cultura heredadas, más bien su reforzamiento. Eclecticismo se llamará esta postura que quiere conciliar la fidelidad al sistema con el afán de transformación del mismo. Allí está Gamarra en México y Baltazar de los Reyes Marrero en Caracas.

A partir de esta actitud la realidad histórica, geográfica y antropológica de esta América ser objeto de los desvelos de la filosofía del XVIII latinoamericano. El eclecticismo filosófico y científico se va a expresar en otros campos de la cultura. Y una vez más, los hombres de Iglesia destinados a rehacer el orden cristiano puesto en crisis por la Reforma, el humanismo renacentista y la nueva ciencia, los jesuitas, van a ser el punto de partida de la misma desestabilización del orden colonial impuesto por la conquista ibera en América. A fuerza de conciliaciones, a fuerza de casuística, el ya viejo orden colonial va a ser puesto en crisis. Así el orden colonial que en el siglo XVIII pretende ser ilustrado y que habla de conducir, aunque despóticamente a sus encomendados en América, por el camino que siguen ya las nuevas naciones, el camino del progreso al alcance de todos los pueblos, chocar con la compañía. El despotismo ilustrado que resultara opuesto a la actitud ecléctica, conciliadora, de la Compañía de Jesús, que ha hecho ya posible el orden teocrático en lugares como el Paraguay. La barroca conciliación de imponderables que, acabará poniendo en crisis al sistema que se supone había de ser mantenido.

Desde su destierro en Italia, un grupo de jesuitas mexicanos se esforzará en el conocimiento de la realidad mexicana y americana. Lo peculiar lejos de ser visto como algo negativo va a ser visto como el punto de partida de una nueva expresión de humanidad y, con ella, del derecho de pueblos a realizarse, a no seguir siendo simplemente hábiles copistas de expresiones de culturas que les eran extrañas. De allí a la subversión no había más que

un paso. El maldito se convertía en insurgente. De la expedición botánica de Mutis en Nueva Granada se pasará a la rebelión contra un sistema que se negaba a reconocer la humanidad de los hombres de esta América, empeñándose en ver en ellos simples homúnculos. De allí surgen los Antonio Mariño, Francisco Javier Eugenio Espejo, Miguel Hidalgo,

Mariano Moreno, Francisco Miranda Servando de Teresa de Mier y otros muchos. Lo peculiar de los hombres de ésta América que se había infiltrado a través del barroco, se hace consciente en el racionalismo ecléctico y se convierte en punto de partida para la identificación de nuevas nacionalidades. El mal decir, como el mal copiar, era sólo una forma de expresar lo propio y es a partir de la toma de conciencia de este hecho que se empieza a diseñar la identidad de los hombres de esta parte del mundo. Habrá ahora que conciliar, a partir de esta toma de conciencia, lo que parece irreconciliable.

Qué somos? Españoles? Indígenas? Habrá que afirmarse, diciendo como lo hiciera Simón Bolívar: ¡Americanos!

Esta afirmación, sin embargo, sufrirá un tropiezo como resultado del mismo afán conciliador de los precursores de la independencia, de los libertadores y de los encargados de crear un nuevo orden que los americanos puedan considerar como propio. La conciliación con el orden colonial, con su cultura de dominación, aparece ya como imposible.

No se podía conciliar el proyecto de hombres libres con una cultura que educaba y formaba para la servidumbre. Fuera de la cultura impuesta estaban ya presentes otras culturas cuyo éxito se expresaba en el predominio alcanzado por los hombres y naciones que las enarbolaban.

Apropiarse de esta cultura será el proyecto a seguir del liberado hombre de la colonia. Y para hacerla propia, imitarla, copiarla, repetirla. Libremente el hombre de esta nuestra América se transformaba en fiel seguidor de otra cultura, haciendo de sus expresiones modelos que también deberían ser fielmente copiados. Fue éste el error de siglo XIX latinoamericano, que buscando liberarse de una dependencia aceptará libremente otra. Fue ésta la tragedia cultural del proyecto civilizador y positivista del siglo XIX latinoamericano.

Será a fines del mismo siglo que se plantee, una vez más, el problema de la identidad de los pueblos de esta América. De este nuevo planteamiento fueron precursores hombres como José Enrique Rodó y José Martí, a los que seguirán otros muchos a partir de este nuestro Siglo XX.

De Leopoldo Zea, Ideología y filosofía de la cultura barroca latinoamericana, en AA. VV., Simposio Internazionale sul Barocco Latino Americano, Ed. Inst. Latino Americano, Roma, 1982. Ed. española: Barocco Latinoamericano, FADU-IAA-MNBA, Buenos Aires, s/f

El año 1947 publiqué uno de mis primeros libros. Se titulaba *Invariantes Castizos de la Arquitectura Española*. Este modesto y breve trabajo obtuvo cierta resonancia en los medios interesados por la historia del arte, la crítica y la especulación estética. Pero esta resonancia fue mayor en Hispanoamérica, acaso por razones que no dependen de los valores intrínsecos del libro sino de otras circunstancias. La verdad es que la estética de la Arquitectura, una estética más histórica que teórica, ha tenido mucho mayor desarrollo en nuestros países hermanos que entre nosotros. Méjico y Argentina han marchado y marchan a la cabeza de estos estudios. El Instituto Nacional de Antropología, y la Dirección de Monumentos Coloniales de Méjico, el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de Méjico, el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas de Buenos Aires, el Instituto Interuniversitario de Historia de la Arquitectura que radica en la Universidad de Córdoba (Argentina) son, entre otras, algunas de las instituciones que más fecundamente han promovido el interés hacia los monumentos antiguos, su conservación, estudio e interpretación. Nombres como los de Rafael García Granados, Manuel Toussaint, Jorge Enciso, Justino Fernández, Francisco de la Maza o Víctor Manuel Villegas en Méjico; Martín S. Noel, Mario Buschiazzo en Argentina; Emilio Harth-terré y Benavides en Lima, Gasparini en Venezuela y tantos más dan la medida del interés que desde hace años la arqueología y la estética monumental han despertado en los estudiosos americanos. La vecindad de los Estados Unidos ha permitido también que profesores norteamericanos, fascinados por la cultura vecina, hayan cultivado su estudio. Algunos de estos han empezado por conocer el arte hispánico por sus creaciones de ultramar, con una especie de óptica inversa, y su análisis les ha conducido a conocer a posteriori las obras de la Península. En su segunda fase han solido rectificar muchas afirmaciones provisionales o ingenuas de la primera.

Tal es el caso de tan notables especialistas como George Kubler, Keleman y S. D. Markman. Otro estudioso que permaneció por algún tiempo en la Universidad de Santo Domingo, E. W. Palm, ha contribuido con obras importantes al conocimiento del arte caribe y circumcaribe. Entre este elenco no podían faltar los especialistas españoles que, desde que don Elías Tormo fundó en 1900 la cátedra de Arte Americano en la Universidad de Sevilla, han venido realizando una obra de gran valor y erudición.

Las figuras más destacadas son Diego Ángulo Iñiguez y Enrique Marco Dorta. El marqués de Lozoya ha sido también un constante investigador de temas americanos y recientemente se ha incorporado a estos estudios Antonio Bonet Correa. Como quiera que sea, todo ello ha despertado en

torno a la Arquitectura virreinal y sus problemas una corriente de interés mucho más fuerte que la que podía haber producido la de la metrópoli.

Existen otras razones: la Arquitectura para la América hispana es un arte decisivo, que se impone y señorea sobre todo un continente, marcándole con una huella indeleble. Al lado de la arquitectura las otras artes mayores, pintura y escultura —salvados sus valores relativos— carecen de importancia global. Si el arte virreinal se midiera hoy por lo que nos han dejado la escultura y la pintura no pasaría de ser un pobrísimo apéndice del arte peninsular, ingenuo, primitivo y provinciano, que apenas reclamaría el interés de algunas personas curiosas, de escasos especialistas dedicados a fenómenos marginales y de algunos snobs gustosos de lo que signifique primitivismo y rudeza. Pero, en cambio, la arquitectura levanta sobre todo este panorama, un tanto recluso y confinado, su gigantesca presencia.

El Cristianismo, el Idioma y la Arquitectura son los tres grandes legados que España ha dejado en aquel vasto continente. En el fondo son tres lenguajes que exigía el ascenso natural de unos pueblos al llegar a zonas de convivencia universal, una vez rotos los diques geográficos que separaban la redondez del mundo. La religión, el lenguaje con el más allá; el idioma, el vehículo de comunicación universal necesario para salir del estrecho cerco de las culturas precolombinas y la arquitectura como expresión del nuevo ecumenismo. Sin estos tres factores, sin estos tres lenguajes el vasto mundo americano no se hubiera podido estructurar. Más tarde tuvo que aparecer otro factor para que la mitad septentrional del Nuevo Mundo llegara también a estructurarse: este factor fue la Revolución Industrial, la técnica. Pero fue empresa más dura movilizar a un continente cuando la técnica no se había inventado.

La colonización americana tiene muchos puntos de contacto con la colonización romana. El primero de ellos, que ni una ni otra son puramente colonizaciones. Roma no colonizó a media Europa y considerables zonas de Asia y África, lo que hizo fue unificarlas constituyendo una occumenes. España tampoco colonizó sino que segregó de sí misma el fundente capaz de transformar una pluralidad en una unidad. Roma lo consiguió gracias al Derecho, al Idioma y a la Arquitectura. Tampoco las otras artes tienen en el mundo romano un volumen equiparable al de la arquitectura. Cuando le llegó el turno a España el derecho había sido reabsorbido por la religión, una religión que había transformado el puesto del hombre en el cosmos y que para los cristianos y, sobre todo, para los españoles era la única fuente del «derecho de gentes». Los otros factores, idioma y arquitectura, permanecían inalterables.

Lo curioso, lo notable es que España, las Españas en su pluralismo, logran reducir a unidad un vasto continente sin contrariar, ni alterar en la metrópoli su condición pluralista. El idioma es el mejor ejemplo: mientras en la Península coexisten varios idiomas, que pueden y deben llamarse igualmente españoles, en América prevalece uno, porque la empresa "americana", trascendido el

pluralismo medieval, se comprende solo sub especie unitatis, como unidad. Si España hubiera tratado de colonizar, de poner solo en circulación unas riquezas, de establecer unos trading posts, como los que establecían los griegos en el Mediterráneo para anudar relaciones comerciales con un hinterland, que no les interesaba más que como suministrador de mercancías, América hubiera sido un reflejo de la pluralidad hispana. Hubieran existido colonias de catalanes, de vascos, de gallegos o de andaluces, pero no hubiera existido la «ecumenidad» de un mundo fraguado sobre otros supuestos. Sobre el pluralismo que podía ser y que consideramos todavía válido a efectos peninsulares, se superpuso otra idea de carácter misional. La proyección española en América se concibió como una misión. Esto podrá gustar o no gustar, pero es una realidad incommovible. Desde el momento que era una misión no podemos olvidar el hecho de su unidad. La concepción de esa misión no podía separarse de su unicidad. El haberla perdido hubiera aflojado, hasta destruirla, la tensión misional.

El reducir un continente a unidad fue la gran hazaña española. Esta reducción a unidad pudo crear y de hecho creó desigualdades y privilegios a la vez que restricciones y prohibiciones tan odiosas como, por ejemplo, la de que los catalanes no negociaran en los puertos americanos. Fue en muchos casos el doloroso precio que hubo que pagar para mantener la idea unitaria.

¿Ha sido conveniente o no esta reducción a unidad? Ah, esto ya es otra cosa. Pero no cabe duda que sobre ese vasto continente, desde California y la Florida hasta la Tierra de Fuego, se levanta solemne el edificio de una gigantesca unidad por encima y sustentando unas nacionalidades, en general, adventicias, que tiene más aparato administrativo que sustancia propia.

Al respirar el clima de América en puntos tan alejados como la Pampa y el altiplano mejicano, Guatemala o el Paraguay, la impresión que he sentido, absorbente y arrolladora, ha sido la succión producida por una incontenible fuerza unidad. El retorno a España es, en cambio, como una distensión. Las diversas regiones españolas le vuelven a uno a regalar con sus múltiples sabores y el mundo circundante se diversifica en pintorescas y amables facetas. América queda detrás como un mundo demasiado fuerte, en tensión titánica, enhiesto en su unidad incommovible.

La América española se ha hecho una y una queda. Su fuerza de succión es tan grande que todo lo reduce a unidad: una, la religión; una, la lengua; una, la genuina expresión artística. Antes concibo que España deje de ser católica que lo deje de ser Hispanoamérica, antes que perdamos el castellano como lengua común que lo pierdan ellos, y antes que perdamos nuestra mismidad artística que la pierdan ellos. España sería como esos machos que mueren después de la agotadora fecundación.

España podría desintegrarse mientras permanecería incólume la unidad de América. Pues, incluso los españoles mismos, que llegan diversificados, cada cual arrastrando su peculiaridad

regional, cuando ponen pie en América se funden en unidad y se convierten en españoles in genere.

También he podido observar que los ciudadanos de cualquier país de Sudamérica tienen una doble nacionalidad: la concreta, político administrativa de su país y la general de miembros de la amplia comunidad hispanoamericana. En la forma que sea se sienten solidarios y, a veces, esa solidaridad tiene su fundamento en el hecho mismo de la emancipación de España. Bolívar es un personaje de toda Sudamérica, porque toda ella es una. Son unos por España y aun frente a España.

En la arquitectura de este continente encontramos perfectamente expresado este sentimiento de unidad. Me refiero a la arquitectura que puede considerarse genuina de aquellos países y representativa de un espíritu y genio propios. La arquitectura precolombina es un fenómeno más arqueológico que histórico y no representa a los pueblos de hoy, sino a civilizaciones desaparecidas, no reincorporadas al mundo actual. La arquitectura americana surgida después de la emancipación no es tampoco representativa, en primer lugar, porque no es una arquitectura de características propias, sino una arquitectura prestada, tomada de aquí y de allá, de Italia y de Francia en un principio, con el deseo de olvidarse de su propio pasado y de reconstruirlo sobre bases nuevas. Pero tampoco hubo unanimidad para cambiar de postura y el resultado acabó en fracaso. Modernamente, aquellos países, al igual que los del resto del mundo, se han incorporado al movimiento de la no siempre bien llamada arquitectura funcionalista, que, por su carácter, esencialmente internacional, no puede representar especialmente a un país o a una determinada área cultural. No sabemos lo que sucederá en el futuro, ni si la arquitectura volverá a ser un lenguaje, como lo fue en el pasado, por el que hablaban los pueblos y las civilizaciones con voces distintas y características. Mientras esto no suceda la arquitectura que representa a Hispanoamérica en su formidable unidad es la que se produjo en los siglos XVI, y sobre todo, XVII y XVIII. Todo un continente habla con grandeza por medio de la arquitectura, durante esos siglos.

La importancia de la arquitectura en Hispanoamérica, es tanta, que hasta cierto punto, sus realizaciones acaparan el interés que en otro caso tendrían los hechos históricos. Durante el período virreinal, Hispanoamérica no tiene una historia política propia, ya que esta se hace desde Madrid. Queda la historia social, la económica, la artística, la crónica local. La artística es a su vez reflejo de la social y la económica, con lo que su valor de documento tiene un alcance extraordinario.

Como —ya lo hemos dicho— pintura y escultura son apenas nada en relación con la arquitectura, esta representa no solo lo más valioso, sino lo más significativo de la creación artística de estos pueblos.

Hoy, cuando un americano del Sur quiere volver la vista hacia su pasado, con lo que tropieza su atención es con el hermoso despliegue de una arquitectura que es lo mejor de su historia y acaso de lo que más puede ufanarse sin reservas ni prejuicios.

La historia de su arquitectura recoge en buena parte lo mejor de su historia.

Al hablar de los pueblos de América hacemos frecuentemente alusión a su juventud. Son por antonomasia los pueblos jóvenes de nuestra civilización occidental. Decir jóvenes equivale a decir sin pasado, o por lo menos con un pasado poco denso y de escasa gravitación, pero ello es aquí relativo, ya que la arquitectura virreinal supone un pasado de no escaso volumen y trascendencia.

Sintetizando diríamos que son pueblos que tienen pasado porque tienen arquitectura. No puede decirse lo mismo de la América anglosajona, que, en cambio, carece de pasado, porque carece también de arquitectura. Tan radical diferencia expresa palmariamente la distancia entre una colonización, que es una relación temporal sobre bases utilitarias, indiferente a otras cuestiones y, por lo tanto, tangencial y una integración de pueblos con vistas a una «ecumenización», cosa bien distinta. Una colonización es una operación extractiva, de sentido único, mientras que una integración es una implantación permanente, cuyas estructuras se hacen para durar. La existencia de la arquitectura virreinal, superior en esfuerzo y volumen a lo que se hizo en la península, demuestran claramente que no se trató de una colonización.

Otra tesis que podría sustentarse es que la arquitectura virreinal no pertenece a los pueblos jóvenes, nacidos después de la emancipación, y que no les afecta porque les es ajena. Creo que esto no lo sostendría nadie y, menos que nadie, los propios naturales del continente, hijos directos de quienes crearon tan espléndidas construcciones. La arquitectura virreinal es la arquitectura de América, integrada en una realidad que podemos llamar transhispanica, expresión y consecuencia de una «ecumenidad».

Con todo lo anterior queda, pues, claro el carácter decisivo de la arquitectura en América y perfectamente explicado que sea constante tema de interés para los historiadores del arte y la cultura, para los investigadores y arqueólogos, para los arquitectos, para los críticos, para los artistas, etc. Por eso decía en un principio que un libro sobre arquitectura y, sobre todo, con un planteamiento teórico-crítico había de despertar interés en Hispanoamérica, máxime si las teorías que se exponían en él versaban sobre una arquitectura, la española, que pertenecía a la misma familia que la suya. Encontraron que muchas de las afirmaciones que en el libro se hacían, eran también válidas y fáciles de confrontar en la arquitectura cuya interpretación les interesaba especialmente. Un libro de teoría, fácil de extender a lo suyo, era un libro cuyo éxito se basaba no en sus cualidades, sino en el terreno abonado sobre el que caía.

Ahora me encuentro ante el aprieto de considerar en un corto artículo de revista, si el enfoque, el método que hace años utilicé para analizar la arquitectura española es aplicable a la arquitectura de Sudamérica. Aquel libro Los Invariantes Castizos fue un ensayo un tanto provisional, que más de una vez he pensado revisar, extender y actualizar.

Figúrese el lector en qué medida lo que ahora hago es más provisional todavía. Además, quiero hacer una confesión de plano. Yo no soy, ni mucho menos, especialista en arquitectura americana. Desconozco territorios vastísimos de la geografía artística de aquel continente. Mi contacto con América ha sido tardío y esporádico. He realizado breves calas en la Argentina, en el Paraguay, en Guatemala, en Méjico, en Puerto Rico... poquísima cosa. Me excuso, por lo tanto, de mi osadía y acepto cualquier rectificación de personas mejor informadas. Lo que yo diga se apoya más en intuiciones personales que en meditados y objetivos análisis. Deseo, por consiguiente, que con ese metro se estimen.

Cabría, en este caso, reconsiderar aquellos invariantes que me parecieron más evidentes en la arquitectura española y ponerlos a prueba en el banco de ensayo de la arquitectura americana. En otras palabras ver si eran también aplicables a ella.

Esto me parece una reiteración demasiado fácil. Doy por descontado que mucho de lo que dije de la arquitectura española se puede extender sin más a la que surgió en ultramar y por una razón tan potísima como la de que se trata de la misma cosa.

Con esto tocamos uno de los caballos de batalla del problema que nos ocupa. ¿Es la arquitectura virreinal una simple y exacta proyección de la peninsular en vastos y remotos territorios, o es algo nuevo y distinto? No afirmo lo uno ni lo otro y creo que ambas posturas son compatibles dentro de una unidad superior que llamaría transhispanica. Es desde luego lo mismo y es a la vez distinto, y tan hispánico es lo de aquí como lo de allá, aunque para mis adentros tengo que es más «hispánica» todavía la arquitectura que allí se hizo que la que se labró aquí. De eso hablaremos, pero por de pronto adelantemos, antes de entrar en materia, que uno de los motivos que distinguen a la arquitectura de los territorios de ultramar frente a la de la metrópoli es que aquella posee, casi siempre, un plus de españolidad: que es distinta por ser precisamente más española.

Con el afán, muy plausible por parte de aquellos pueblos, de exaltar la originalidad de sus creaciones artísticas y, aceptando por descontado, como hecho evidente, una base y un motor españoles, la tesis que prevalecía hace algunos años, tesis que parecía llena de verosimilitud y de lógica, era la de que los españoles al entrar en contacto con el medio indígena habían llegado a soluciones híbridas, produciéndose un mestizaje artístico en el que cada vez participaban en mayor medida la inspiración y mano de obra aborígenes.

Abonaba aparentemente esta tesis el que las realizaciones más clásicas de los primeros tiempos de la ocupación, las del siglo XVI y primeros años del siglo XVII, fueron pronto sustituidas por las arrogancias y libérrimos desenfados del barroco, en los que se creía ver la presión espontánea del medio, rompiendo las normas más rígidas y académicas del arte de la metrópoli. La dialéctica de este proceso se establecería así: un arte culto, de principios y normas bien definidas, chocaría con el temperamento indígena y con la fuerza de un medio nuevo y de esa pugna surgiría un arte distinto en el que acabaría

dominando el «espíritu territorial» —en frase de Ganivet— frente a la cultura importada. Pero vistas las cosas más despacio todo esto cae por su base.

Primero, ya es mucho suponer que en España pueda hablarse de una arquitectura culta en la misma medida que puede hablarse de una cultura arquitectónica italiana o francesa. Todo el que conozca la arquitectura española tendrá que convenir que esta se ha hecho precisamente en pugna con las aportaciones cultas que constantemente le han venido de fuera. Esta ha sido la agonía de la arquitectura española. En esta lucha agotadora se ha hecho a sí misma. Lamperez llamó a la arquitectura española «aluvial», porque todo le venía de fuera.

Pero Lamperez desconoció las raíces íntimas de esta agonía y no supo medirlas en su verdadera dimensión, en lo que tenían de debilidad, pero también de grandeza. Por tanto, lo que eventualmente se habría de producir en América ya se había producido previamente en España; ya lo había experimentado el país motor en su propia carne. Es decir, la operación americana es una operación reduplicativa, una re-españolización de lo español, una super-españolización.

La lucha sostenida en la península para españolizar el vocabulario artístico europeo, vuelve a sostenerse en América para de nuevo re-españolizar el vocabulario arquitectónico que llegaba de la península. Por eso decíamos antes, y volveremos a repetirlo, que la arquitectura americana es la más española de las arquitecturas. Esto ya lo vio con un enfoque más bien negativo, que nosotros intentamos convertir en positivo, Erwin Walter Palm cuando dice que «para identificar los factores que contribuyeron a que el léxico arquitectónico americano fuera tan variado, debemos distinguir entre elementos europeos de primera, de segunda y de tercera mano» 1. Elementos de primera mano serían los llegados de la península y que rara vez persisten, rápidamente transformados por el proceso de «españolización». La de segunda mano llegarían a América, la que a su vez los transformaría en objetos de tercera mano. Esto conduce a Walter Palm a la siguiente afirmación: «En ningún lugar del Imperio español el vocabulario arquitectónico europeo llegó a echar raíces; esto es un hecho esencial.» Totalmente de acuerdo y por las mismas razones que estas raíces no prendieron en la propia España.

El relativo clasicismo de la arquitectura, sobre todo de las grandes construcciones catedralicias de Méjico, de las obras de Francisco Becerra en Méjico (Catedral de Puebla) y en el Perú (catedrales de Lima y Cuzco), de imafrentes como el de la iglesia conventual de San Francisco en Quito y de tantas obras iniciadas en el siglo XVI, aunque después por lo general profundamente alteradas, se debe a que prevalecía paralelamente en la metrópoli la arquitectura herreriana, que presenta el intento de imponer un estilo oficial, suprarregional y unificador. La representación de lo «oficial» debía ser la misma aquende y allende los mares y el intento,

naturalmente, se llevó a América. Pero donde primero empezaron a quebrar estos imperativos unificadores fue en la propia península, que rápidamente segregó de la forma herreriana un barroco sui generis. Si la barroquización se hubiera producido como consecuencia de las presiones del medio indígena, en tanto que la metrópoli hubiera permanecido atendida a una ortodoxia clasicista, la tesis del mestizaje artístico, radicado en un barroco netamente americano, podría sostenerse. Pero la realidad no fue así. El mundo virreinal siguió, *pari passu*, la misma evolución de la arquitectura de la metrópoli y el barroquismo más desenfadado de América tiene su correlato, pieza por pieza y elemento por elemento, en el barroquismo de la península. En su conjunto es un mundo latiendo al unísono. El barroco de Puebla, de Tepoztlan, de Lima, del Cuzco o de Salta, el más avanzado, distorsionado y efervescente, tiene su correlato en Granada, Antequera, Ecija, Calatayud o Santiago de Compostela. No se trata de que unas obras sirvan de modelo a las otras, sino de un mundo que se produce al unísono. Si así no fuera el sentido de integración que caracteriza al Imperio español no existiría.

La tesis de mestizaje queda, por lo tanto, desvirtuada y Walter Palm en el estudio ya citado, lo expresa de la siguiente manera: «Después de dos generaciones de investigación, la vieja y cómoda hipótesis de la 'indianización' del arte español ha resultado menos aceptable y es necesaria otra explicación» 2.

Palm considera que una explicación del arte, familiar y al mismo tiempo extraño, de la América española puede partir de tres factores: variaciones de carácter, que provienen de la mezcla de formas tradicionales; provincialización, y, por último, desarrollo de ciertas tendencias y elementos secundarios del arte metropolitano. Lo primero coincide en algunos aspectos con lo que nosotros proponemos. Tiene que ver, por otro camino, con el proceso de unificación que el continente americano promueve. Las ciudades nuevas se pueblan con españoles que provienen de muy diversas regiones de la pc y allí se mezclan y al mezclarse se unifican. El arte que traen se «españoliza» todavía más en una segunda elaboración y van estratificándose en diversas oleadas las formas de primera, segunda y tercera mano.

En cuanto a la provincialización es un fenómeno de carácter universal que estudiaron los teóricos vieneses Wickhoff y Riegl y que puede ser aplicado, utilizando algunas leyes generales, a casos muy diversos de transmisión de culturas. Algo de lo que sucedió con la «provincialización» del arte romano en zonas periféricas de su imperio puede aplicarse al caso americano.

Donde se han refugiado últimamente los partidarios del indigenismo ha sido en la ornamentación. Si el cuerpo arquitectónico provenía de la metrópoli, el amerindio había logrado apoderarse de la decoración, conformándola y disponiéndola a su manera, muchas veces en contradicción no solo con el cuerpo que la sostenía, sino con el propio significado de las formas

decorativas en sí, con sus leyes originarias. Tampoco los más modernos investigadores aceptan esta posición y, abandonando la hipótesis de la «indianización», prefieren la de la «provincialización». Tal es la postura de Kubler y de Palm. Para Kubler el aspecto de la decoración en la arquitectura dieciochesca de Guatemala y del Sur del Perú no es específicamente indio. La progresiva proliferación de la decoración llenando indiscriminadamente paños cada vez más extensos, es un síntoma típico de «provincialización». Por otro lado la esquematización, el planismo y simplificación de los patrones decorativos con objeto de hacerlos fáciles y fácilmente repetibles, son fenómenos que se han querido estimar como signos de indigenismo, de influencia nativa, pero pertenecen a un proceso «que se produce siempre que se copia excesivamente un original, y se pierde articulación, jerarquía, variación e individualidad, aumentando en esquematismo y estilización. No tiene que ver con simbolismos raciales, sucede con independencia de raza y clase donde quiera que una forma es solicitada para servir varios usos por frecuente repetición» 3.

No hay que olvidar que la invasión por parte del ornamento de zonas cada vez más extensas, el horror vacui que encontramos en la decoración arquitectónica de muchos monumentos de Antigua (Guatemala), de Cajamarca o de Arequipa en el Perú, no es ajeno a un espíritu mudejar, siempre latente en la arquitectura española y que transparece en cuanto se afloja la norma rectora y sobrenada libre el impulso popular. El mudejarismo es una constante, un invariante, más fuerte de lo que se cree, en todo el barroco sudamericano y que por razones geográficas nos cuesta cierto trabajo admitir. Los monumentos americanos los sentimos demasiado alejados, en el tiempo y en el espacio, del influjo directo de la cultura y de la población musulmanas que dieron origen al mudéjar peninsular.

Pero no perdamos de vista que el barroco español, muy difícil de equiparar al europeo, es un barroco lastrado por una fuerte carga mudejar. En mi citado libro sobre los «invariantes castizos» y a propósito del barroco, se decía lo siguiente: «España hasta la llegada de los borbones no se incorpora; al movimiento barroco europeo y sigue evolucionando sobre su propia mismidad. Las manifestaciones del barroco hispano e hispanocolonial siguen apegadas al mismo mudejarismo notorio en el arte isabelino, manuelino y plateresco» 4. Si tomamos del barroco las notas que lo caracterizan en la mayoría de Europa, en Italia y en los países germánicos sobre todo, ni nosotros, ni los países sudamericanos podemos considerarnos dentro de la línea creadora del barroco. Nosotros estamos en la línea de un barroco diferente, y este puede recibir el apellido de mudejar. De este mudejarismo se ha hecho cargo también últimamente Damián Carlos Bayon, que encuentra coincidencias entre la ornamentación maya o incaica y la ornamentación mudejar de lacerias y polígonos estrellados que huyen de lo figurativo de acuerdo

con la ley musulmana. Esta y otras consideraciones le llevan a Bayon a la conclusión de que el arte de los conquistadores fue aceptado pasivamente por los indígenas, porque no solo no les repugnaba, sino porque coincidía con sus íntimas convicciones. «Yo creo —dice Bayon— que entre la concepción de la forma que aportaban los conquistadores y la de los indígenas no existía incompatibilidad fundamental» 5.

«A causa —añade Bayon— de su propio carácter o de la influencia árabe o de la ingerencia de estilos nórdicos, la tradición de la arquitectura española que debía ser fundamentalmente grecorromana, queda fuera de la corriente racionalista (a la que pertenece en cambio con toda naturalidad Italia y Francia). De suerte que, simbólica, irracional y llevada a sus últimas consecuencias (de desnudez en el Escorial y de ornamentación delirante en el barroco) la arquitectura de los conquistadores no puede, ciertamente, ser considerada como de signo contrario a la arquitectura indígena.» Y, más tarde, se pregunta «¿hubiera habido alguna posibilidad de coincidencia, por lejana que fuera, si en lugar de españoles los colonizadores de América hubieran sido, por ejemplo, los italianos del Renacimiento?» Resueltamente no, contesta el mismo proponente.

La tesis de Bayon es también interesante y puede complementar las de Kubler y Palm. Unos pueblos previamente afines se encuentran, se confunden y se compenetran. Por este camino se alcanzaría la gran unidad que yo llamo transhispanica. Los pueblos indígenas aceptarían primero pasivamente unas concepciones que no les eran en el fondo ajenas y luego intervendrían cada vez más en ellas, excitando su propia mismidad. Es decir, que los indígenas serían los primeros en provocar la rehispanización de lo español; los agentes, casi siempre inconscientes, de que las premisas iniciales se llevaran a sus últimas consecuencias y que la función simbólica e irracional desplazara toda evolución racionalista.

Según Palm —en coincidencia con Bayon— el estilo de la península no se impone por una actitud dictatorial de la burocracia metropolitana. «Los artistas y artesanos mismos de la América española, sean españoles, criollos o, incluso, indios, copian y desarrollan las formas metropolitanas, porque ellas corresponden íntimamente con su idea de la vida. El resultado es un círculo vicioso, en el cual la repetición condiciona la sensibilidad y la sensibilidad, así condicionada, reclama la repetición. Por eso el arte colonial no encuentra salida y ejerce una acción regresiva y represiva de unas fórmulas que cada vez se intensifican más.» 6 Esto, que supondría la insistencia sobre elementos secundarios de origen europeo, sería el tercero de los factores que explican, según Palm, la esencia del arte americano, y conduce también, siguiendo un círculo vicioso, a la constante rehispanización de lo español. Para Palm este barroco metropolitano, abstracto y ostentatorio, sobre el que insiste la civilización americana, no es, sino un manierismo rezagado,

Barcelona (Venezuela). San Cristóbal. Volúmenes típicos del mudéjar andaluz.

cuyas fórmulas standard se repetirían ad infinitum.

Hemos hablado del componente mudéjar del barroco hispánico y no queremos con esto indicar que tal latencia se perciba solo en el espíritu y comportamiento de la decoración, sino que trasciende a la propia arquitectura, a sus disposiciones estructurales. El mudejarismo estricto y en su más singular pureza, aparece soberano en las iglesias grandes y pequeñas, más pequeñas que grandes, de Venezuela, que nos ha dado a conocer un libro admirablemente bien ilustrado de Graziano Gasparini 7.

No se trata del mudéjar de ladrillo de Castilla y Aragón, sino del blanco, sobrio y encalado de Andalucía. Son unas iglesias verdaderamente deliciosas, cuyos blancos volúmenes se insertan en la campiña, como sus remotos precedentes los morabitos y las rápitas del «Andalus». Su estructura es siempre la misma: un cuerpo de tres naves separadas por columnas y arquerías que constituyen planos de sustentación. La cubierta es de madera, de las de par y nudillo mudéjar con dobles tirantes. Su cabecera, generalmente un presbiterio de fábrica cubierta con cúpula, como una «Kubba» musulmana.

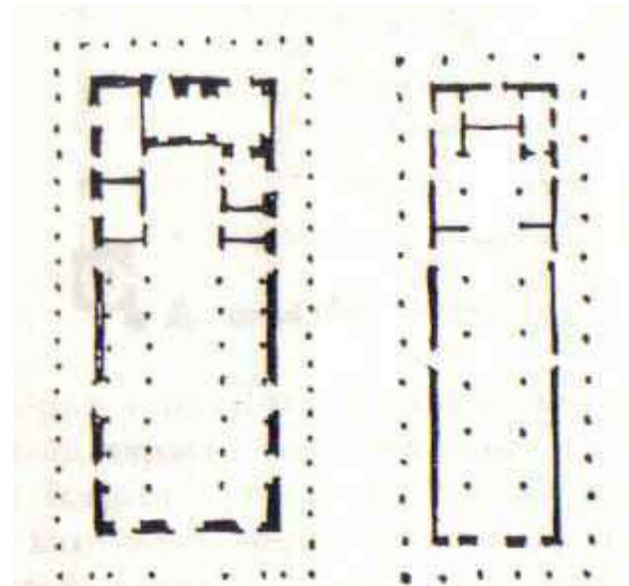
Esta estructura es la misma que la de las iglesias de la región sevillana del Aljarafe. El mudéjar, que en su versión más estricta había desaparecido de la península, perdura hasta el mismo siglo XIX en las iglesias en Venezuela, cuyo título de Nueva Andalucía siguen pregonando de una manera elocuente.

Mudejarismo algo menos directo encontramos en los curiosos templos de estructura de madera que impusieron las misiones jesuitas del Paraguay y que dieron lugar a iglesias tan originales como las de Yaguarón y Capiatá, único ejemplo que yo conozco de templos cristianos peripteros, semejantes a templo griegos. Por el camino de un mudéjar rústico nadie prevería llegar a tan inopinado final 8.

También en los conventos mejicanos encontramos algunas estructuras mudéjares muy interesantes.

Recuérdense los conventos de Cuilapan, Chapas, Zacatlan, Tecali y otros. Colombia es otro de los centros más importantes del mudejarismo con sus ciudades de Cartagena de Indias, Bogotá y sobre todo Tunja que recuerda una severa ciudad castellana. San Francisco y Santo Domingo de Quito, lucen en sus iglesias artesonados mudéjares de los más suntuosos y perfectos de todo el continente. «A juzgar por las descripciones de los cronistas religiosos —dice Angulo— la carpintería de lo blanco tuvo brillantes manifestaciones en el virreinato peruano durante el siglo XVI» 9. Por cualquier parte que nos adentremos en la Historia de la Arquitectura hispanoamericana hallaremos a nuestro paso multitud de vestigios de una expansión mudéjar. Puede afirmarse de manera concluyente que el mudéjar que termina su ciclo en la península en el siglo XV tiene su continuación y pervivencia en América hasta unos límites que parecen inverosímiles para la cronología de la península. Otra prueba de cómo lo más genuino del arte

español se adhiere con profundas raíces en el suelo de aquel continente.



Iglesias «perípteras» de Yaguarón y Capiatá en Paraguay

Al mudéjar se debe la persistencia en América de una constante que siempre me llamó la atención: la extraordinaria longitud de las naves de las iglesias que, en general, son mucho más profundas que las de la península. En esto no creo que hasta ahora se haya hecho mucho hincapié, pero lo considero interesante y merecedor de un estudio recogiendo numerosas plantas y analizándolas desde este punto de vista. La iglesia, por ejemplo, de San Juan de Acora en el Perú, con su enorme nave, de inverosímil longitud, es un caso extremo de lo que decimos.

La catedral de Quito es un excelente espécimen de iglesia longitudinal de raíz mudéjar. En estos templos además de la portada principal, a los pies del templo, suele existir una importante puerta en el comedio de su largo flanco que se justifica, aunque no existe crucero, por la longitud de la nave. En la catedral de Quito, esta puerta se valora con un edículo y una escalinata curva. Catedrales como las de Bogotá y Caracas se caracterizan por su largo desarrollo longitudinal. Casi todas las iglesias coloniales venezolanas son de este tipo: muy alargadas y con portadas en los flancos. La catedral de Buenos Aires según el proyecto de 1692, que publica Diego Angulo¹⁰, debía ser una iglesia de tres naves de forma rectangular muy alargada y sin crucero, de inspiración mudéjar. Luego, con las diversas reformas como la de 1766 varió algo su estructura, pero permaneció el sentido alargado de su planta. Lo mismo puede decirse del proyecto de la catedral de Santiago de Cuba, de 1731, que publica Angulo¹¹.

Por último la tendencia persiste hasta el pleno neoclasicismo, como podemos ver en la catedral de Guatemala proyectada por Marcos Ibáñez, en 1782. Este proyecto, interesantísimo, realizado con pocas variantes y, cuya arquitectura es rigurosamente académica, es otro de los casos extremos de una iglesia planteada en longitud. No tendría explicación

dentro de los esquemas neoclásicos si no fuera por esta persistencia de viejos cánones mudéjares. Como generalmente se ha estudiado la arquitectura, más desde el punto de vista ornamental que desde el estructural, es comprensible que estos problemas no hayan sido dilucidados. Por el momento nos basta apuntar como invariante de la arquitectura de América la persistencia de disposiciones y estructuras mudéjares que entre otras cosas dan lugar a ese tipo de planta de iglesia extraordinariamente alargada, que tanto vemos repetirse en aquel continente. La razón del espacio profundo en la arquitectura mudéjar proviene de la cubrición leñosa. Los límites que impone la longitud de las vigas de madera en las armaduras de par y nudillo obligan a naves de poca anchura y para obtener un espacio capaz es necesario desarrollarse en longitud. Esta longitud procuraba un alejamiento del altar con lo que el santuario adquiría una mítica distancia y se potenciaba su sentido sacral. Quién sabe si este alejamiento llegó a constituir para el amerindio un símbolo de divinidad. El acercamiento al altar, colocado en el centro mismo de la congregación de los fieles, que es típico del cristianismo primitivo, y que ahora se quiere restaurar, contradice al tipo de relación creyente-divinidad que encontramos en la evangelización de los pueblos americanos. El español quería imponer una religión de prestigio, que pudiera sustituir a los viejos cultos idolátricos, a los cuales estaba sojuzgado un pueblo temeroso. Los santuarios, encima de los grandes «teocallis», eran el símbolo de una divinidad distante y vengativa. De ese alejamiento no podía pasarse a un acercamiento demasiado estrecho. Las primitivas capillas abiertas, muchas veces en alto y separadas de los fieles, representaban una solución intermedia entre los altos santuarios de las pirámides aztecas y mayas y la iglesia cristiana. No sé la evolución que seguirá, andando el tiempo, el catolicismo entre los pueblos de América, pero presumo que mucho de aquella religión de prestigio, que llevaron los conquistadores y que propagaron las órdenes religiosas, todavía forma parte de una vivencia muy profunda, sobre todo entre las poblaciones indígenas, y que si esas distancias desaparecieran de golpe el pueblo se sentiría defraudado e inquieto. Todavía el sacerdote español, cuya voz castellana suena en la iglesia con sonido de campana, parece revestido de un poder mítico que se asienta en una tradición religiosa fuertemente enraizada.

La arquitectura como símbolo del pueblo conquistador y sobre todo integrador, adquirió una fuerza como vehículo de prestigio que todavía nos llama la atención a pesar de lo mucho que ha cambiado el hábitat americano y de las muchas pérdidas y depredaciones sufridas. Lo mismo que dijimos que el continente americano nos sorprende por su fuerza de succión unitaria, lo mismo lo hace su arquitectura. Por muchas que sean las variantes y modismos locales que definen las diversas escuelas artísticas, desde California a la Tierra de Fuego, sopla en aquel gigantesco espacio americano un estilo que todo lo unifica. Si paseamos

por una calle de la antigua capital de Guatemala o por una callejuela de Salta nos resulta difícil comprender que ambas ciudades están separadas por millares de kilómetros. Otra vez volvemos a sentir la unidad en el inmenso espacio americano y a recordar la diversidad en el reducido espacio español. .

Téngase además en cuenta, que la arquitectura americana está compacta por el aglutinante de un solo estilo fundamental: el barroco, el barroco con sus componentes mudéjares. Es cierto que existen venerables monumentos que exhiben la añeja ejecutoria de un arte isabelino lindando con lo gótico ; que el plateresco metropolitano puso su sello inconfundible en no pocas portadas y accesorios arquitectónicos; que manierismo y herrerianismo gravitan allí con energía; que desde el siglo XV al XIX la diversa aventura del arte español dejó alguna representación en ultramar, pero todo esto no pasa de ser brote esporádico, curiosidad que llena de contento al investigador a la busca de fenómenos marginales. Lo importante de América es el barroco y por él adquiere el continente jerarquía artística suma, alto poderío simbólico y arrolladora unidad. España es una en América y plural en España.

Cuando pienso en las Españas pienso en Castilla, en Galicia, en Aragón, en Cataluña, en Andalucía, pero no pienso en América, porque allí las Españas se han convertido en España, allí el arte plural de las Españas se ha compactado, por obra y gracia del barroco, en el arte de España o si se quiere de trans- España.

El arte plural de España que en la península guarda cierta secuencia cronológica, en América la pierde y se convierte en un arte intemporal, en el que coexisten los diversos estilos que han perdido su significación histórica para alcanzar un sentido transhistórico o intrahistórico. Lo español in genere ha disuelto lo español histórico. "Walter Palm también advirtió ej fenómeno en un esclarecedor artículo titulado «Estilo y Época en el Arte Colonial», que comienza así: «Se habrá ganado mucho para el entendimiento de la historia del arte colonial hispánico cuando se llegue a aunar el concepto de la sucesión de los estilos históricos con el de su coexistencia. Habrá que estudiar, pues, el fenómeno de una duración simultánea de expresiones que ha perdido su sentido de enunciación histórica.

Efectivamente, en el arte del Imperio español de ultramar, tales manifestaciones fuera de la época no indican advenimiento o muerte de un estilo.» 12 Palm ilustra su tesis con multitud de ejemplos de ese arte simultáneo que nos ofrece América: resabios de goticismo en una portada barroca, balaustres platerescos en un retablo dieciochesco, arcos mixtilíneos, isabelino-mudéjares, en un edificio del siglo XVII, etc., etc... No cabe duda de que esto existe, en general, aglutinado por el arte barroco que es el colosal fundente de todo ello. Palm lo estudia, pero no saca conclusiones. Esto es para mí uno más de los signos que nos demuestran que en América la Historia ha detenido su proceso o por lo menos lo ha suspendido, aprisionada por las raíces unitarias de un fondo transhistórico. Por eso decíamos, páginas

atrás, que Sudamérica no tenía historia, que en vez de historia tenía arquitectura: arquitectura, bien entendido, no histórica, sino intrahistórica. Una arquitectura invariante que se salta la evolución de los estilos.

Además de encontrar en la arquitectura sudamericana esta unidad, producto de la fuerza de succión del continente, otra nota que la distingue es su religiosidad. La arquitectura americana es una arquitectura eminentemente religiosa, aun en sus ejemplos de arquitectura civil.-Es religiosa porque es una arquitectura simbólica y de prestigio, cuya misión principal es la de imponer una determinada civilización basada en una creencia religiosa. El pathos religioso de esta arquitectura irradia en cada monumento, desde el más grandioso hasta el mal modesto. Está pensada para provocar el asombro y el raptó hacia lo numinoso. Pocas veces se puede sentir la fuerza absorbente de lo religioso como la sentimos ante fachadas del tipo de las de Tepetzotlán o de Ocotlán. Parece que una fuerza superior a nosotros nos arrastra y nos subyuga. Sus elementos giran y se conmueven con temblor de llama, provocando el raptó de nuestros sentidos. Los óculos estrellados que centran algunas de estas fachadas son como los sumideros de un torbellino enajenador. Las fachadas de muchos templos de

América son altares puestos en la calle. No es un hecho insólito, porque en España pronto cundió, sobre todo en el arte isabelino y en el barroco, el deseo de sacar los retablos fuera. Pero lo que en España todavía se hizo con cierta prudencia y jerarquía, en esta super-España se hizo sin contención alguna, despojándose de todo prejuicio.

Y se hizo, aparte la razón de imponer externamente, por otra motivación en la que no se ha reparado y que me parece fundamental: y es que el espacio sagrado en el templo americano no es tanto el que está dentro como el que está afuera. Desde que, en los comienzos de la evangelización, el pueblo indígena, muy numeroso, quedaba fuera de los templos asistiendo al culto que se celebraba en las capillas abiertas, llamadas también capillas de indios, la iglesia adquirió una peculiar exteriorización. Mientras la pequeña iglesia servía para la sociedad española y criolla, el atrio o recinto exterior murado era el verdadero templo de los indígenas. Desde él contemplaban las ceremonias que se realizaban en la capilla abierta.

Otras capillas más pequeñas rodeaban el recinto arrimadas a los muros del mismo. Tenían por objeto que en ellas se detuvieran los pasos durante las procesiones. Por ello se llamaban capillas «posas». Son un elemento interesantísimo de la estructura dinámica del templo americano y corresponden también al espacio sacro exterior. Son famosas las capillas «posas» del convento mejicano de Huejotzingo, tratadas como «Kubbas» musulmanas con un tejado piramidal, que recuerda las construcciones del Andalus o del Magreb. Esta exteriorización del espacio sacro nos retrae, sin que de ello queramos derivar ninguna consecuencia, al sentido también sagrado que tiene el patio de la Mezquita. Es curioso que un programa típico de

Mezquita se repita en la capilla real del convento de Cholula (México). Este oratorio de columnas, como una aljama musulmana, estaba abierto al patio y funcionaba como una capilla abierta.

El tema de las capillas «posas» a veces se convierte a lo largo de una vía sacra en un vía crucis. A cada estación corresponde una capilla pequeña, como sucede en la ciudad de Antigua (Guatemala), donde la vía parte del convento de San Francisco y termina en la iglesia del Calvario. La liturgia sale al exterior y adquiere una modalidad dinámica que influye en el planteamiento urbanístico. Lo mismo que hemos dicho de la arquitectura, que es eminentemente religiosa, diríamos ahora del urbanismo, ordenado en función del ceremonial religioso. El plano de Antigua (Guatemala) con sus múltiples templos y conventos, todos ellos con sus consiguientes espacios exteriores, merecería un estudio en este sentido.

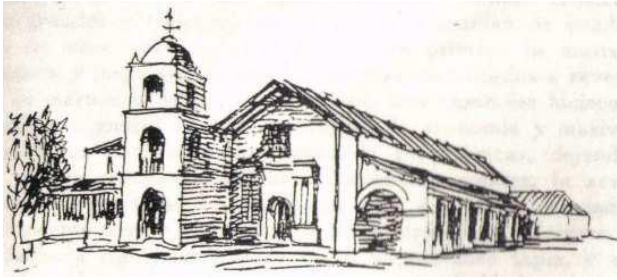
La exteriorización del espacio sacro es natural que condujera a establecer la fachada del templo como si se tratara del altar o retablo exterior. De este modo se mantenía una tradición precolombina y las ceremonias se realizaban al aire libre, respetando la aversión del indígena a encerrarse en espacios techados. Como dice Buschiazzo, los pueblos indígenas, totalmente ignorantes del espacio interior, eran pueblos a los cuales el penetrar bajo una bóveda debía producir una sensación de opresión, de claustrofobia, de temor cueviforme¹³.

Esto explica que en la arquitectura americana sean más interesantes los espacios exteriores que los interiores. En la ordenación del espacio interno esta arquitectura apenas añade nada original y creador. Las grandes catedrales siguen la fórmula hispánica del amplio templo de planta rectangular con tendencia a igualar la altura de naves, tomando como prototipo más cercano la catedral de Jaén. En las iglesias abovedadas de los siglos XVII y XVIII se repiten, sin novedades notables, las disposiciones derivadas de las iglesias manieristas y viñolescas. Lo más interesante que añade América a la conformación del espacio interior es la impresión de profundidad que proviene, como hemos dicho, de la estructura del templo mudéjar. Aun así, este espacio interior carece de coherente definición, en cierto modo de interiorización. Una iglesia de este tipo es como una Stoa cerrada. En algunas iglesias rectangulares de estructura de madera como las paraguayas, los pórticos periféricos exteriorizan más su arquitectura, dando lugar a esa apariencia que por azar coincide con la del templo griego, donde igualmente predomina el sentido escultórico y externo sobre el arquitectónico interno. En el templo del convento de San Francisco, en Santa Fe (Argentina) a más de estar la fachada principal cobijada por el saliente de la cubierta, constituyendo una capilla exterior, todo el flanco lateral descubierto está recorriendo por un pórtico lateral, que cumple este anhelo de exteriorización, que hace que la arquitectura se vierta hacia fuera.

En ese fuera está mucho de lo más valioso y más creador de la arquitectura americana.

Urbanismo y arquitectura se conjugan en unidades

muy interesantes. Los españoles debieron sentir al llegar a América algo así como una embriaguez de espacio,



Santa Fe (Argentina). Iglesia del convento de San Francisco.
Ejemplo claro de exteriorización del templo.

la posibilidad de planear en gran escala con anchura y amplitud. Acostumbrados a las ciudades medievales, aprisionadas entre murallas y a la intrincada morfología de las ciudades musulmanas, el vasto continente, casi virgen, les ofrecía una oportunidad única para hacer realidad la utopía. Sus espacios urbanos podían ser tan grandes como se quisiera, la geometría podía imperar sin cortapisa alguna. No podría hacerse a sus ciudades el reproche de Descartes a las ciudades europeas, en las que se diría que «la casualidad, más que la voluntad de los hombres usando de su razón, es la que las ha dispuesto de esta manera». La gran plaza fue el espacio vital de la ciudad, pero cada iglesia, cada convento, tuvo su espacio sagrado en torno. En estos espacios conventuales reside lo mejor del urbanismo americano, donde, a pesar del nuevo estilo geométrico, la relación edificio-espacio tiene caracteres tradicionales, puramente hispánicos.

Generalmente, la iglesia y el convento forman una escuadra, cuyo ángulo diedro conforma un ámbito aprisionado por dos de sus lados, que valoran los elementos plásticos de la arquitectura. El tema del compás conventual en escuadra, tan reiterado en España, en América obtiene su plena consagración y su mayor desarrollo.

Muchas veces cuando no existe la posibilidad de relacionar iglesia y convento, la iglesia aislada se relaciona con otra menor que se aprieta contra ella como iglesia satélite. La agrupación de iglesias, una grande dominante y otra u otras pequeñas es frecuentísima en América, y fértil en la promoción de juegos volumétricos y espaciales del mayor encanto arquitectónico. No hay catedral que no tenga un sagrario anejo, concebido como una iglesia menor satélite. En el caso de la catedral de Cuzco el tema se duplica y el cuerpo de la iglesia principal se ve acompañado por los dos templos satélites de Jesús y Alarria y del Triunfo. Las fachadas de las dos iglesias satélites quedan retraídas respecto a la principal y se constituyen sendos espacios en escuadra de lo más sugerentes. El movimiento de los conjuntos así conseguidos, acusados a su vez por torres y cúpulas, es fuente de contrastes arquitectónicos plenos de intencionalidad plástica. Las ordenaciones arquitectónicas a escala mayor se

repiten a escala menor formándose gradaciones descendentes que tienen algo de juego musical, como un mismo tema repetido en diversas escalas y sonoridades. Un ejemplo muy bello es la iglesia del Calvario en Antigua (Guatemala), a cuyo cuerpo anteceden dos pequeños edículos que parecen iglesias de juguete.

Una vez más se demuestra el valor que adquiere en América la ordenación del espacio abierto en los patios y claustros. Gracias a la riqueza espacial que ofrecía el Nuevo Mundo, los claustros americanos son casi siempre muy amplios, a veces enormes, y si su construcción es con frecuencia elemental y pobre, su grandeza, su horizontalidad, el ritmo pausado y grave de sus arquerías, les dan aplomo y majestad notable. Sus constructores comprendieron que eran ricos en espacio y supieron aprovechar uno de los tesoros más grandes que puede ofrecerse a un arquitecto.

La serén arquitectura americana posee un sentido de los recursos disponibles que la asemeja a la arquitectura imperial romana, según al comenzar apuntamos. Los romanos construyeron grandes y ciclópeas moles porque disponían de mucha mano de obra poco cualificada. Erigían primero la masiva estructura y luego venían los artistas más cualificados a revestirla de mármoles, bronce y mosaicos. Los españoles hicieron lo mismo: organizaron con un sentido de economía y masiva amplitud los enormes corpachones de sus fábricas, dejando para puntos concretos: fachadas, portadas, remates, la acumulación decorativa. La franqueza con que está manejado este concepto tiene a veces algo de brutal desenfado y desgarrado: una fachada riquísima tratada como un fabuloso tapiz, y el resto desnudo y grave, lindando con una simplicidad casi geológica. Tanto la arquitectura imperial romana, como la española son el polo opuesto de la gótica. Una es arquitectura de masa, otra es arquitectura de esqueleto.

El ser rica en masa y en espacio le presta a la arquitectura americana su majestad y señorío. Con menos medios y a veces con unos materiales pobres, jamás se ha conseguido tanta dignidad. Una indefinible sensación de dignidad fue la primera impresión, nunca desmentida, que me produjeron los monumentos virreinales. Se trata siempre de una arquitectura aristocrática



Potosí. San Bernardo. Una típica silueta de forma «monticular».

y entonada, espejo de un pueblo muchas veces pobre, pero siempre hidalgo. Ante el modesto Cabildo de Buenos Aires, de elementales arquerías

blancas, todos los ostentosos edificios de la Avenida de Mayo, parecen parvenus. Esto nos hunde en melancólicas meditaciones, pues, uno de los valores que para siempre ha perdido la arquitectura, y lo que no es arquitectura, es el de la dignidad. En el mundo tecnológico y democrático de hoy ni se siente ni se estima, antes se desprecia.

El predominio del volumen y de la desnudez en los grandes corpachones de esta arquitectura, si bien producen, junto con la generosidad espacial, esta sensación de hidalguía, pueden arrastrarla al desaliño, la aridez y la monotonía, de la que tenía que huir si quería impresionar. Este escollo se salva mediante los contrastes de los volúmenes y, sobre todo, por la valoración de las siluetas. Muy pocas veces se han logrado efectos de silueta tan interesantes y sugestivos como los de la arquitectura iberoamericana. El recorte sobre el cielo de sus edificios es casi siempre accidentado y sugestivo.

Estos efectos se logran por agrupación de volúmenes —el conjunto simbiótico de iglesias grandes y pequeñas en muchos casos—; por el uso de torres y cúpulas; por el trasdós de las bóvedas, manifestado al exterior, y sobre todo por las coronaciones en forma de líneas sinuosas recortadas. Los muros no suelen terminarse por líneas horizontales o inclinadas —frontones—, sino por curvas, contra curvas, resaltos, pináculos, y todo género de recortes que parecen realizados por una caprichosa tijera en un papel doblado que al desplegarse da lugar a un dibujo simétrico. En el uso del recorte sinuoso se destaca el barroco andaluz, pero, como casi siempre, en el libre clima de América se llega a últimas consecuencias.

Un muro puede acabarse en una cornisa. Si esta no existe el muro da la sensación de que no acaba, que está a medio construir. Otra manera de acabarlo es recortarlo con la grafía de una línea intencional que revele la existencia de un final estético. El recorte sustituye casi siempre a la cornisa en la arquitectura americana. La cornisa es mucho más cara y menos efectiva para la sensibilidad popular.

Puede decirse que la arquitectura sudamericana en general carece de cornisas importantes y cuando estas surgen lo hacen en elementos decorativos destacados, como portadas y retablos, pero rara vez como coronación y conclusión de la línea mural. El recorte no solo juega en forma de silueta contra el cielo, sino que las zonas sobreddecoradas se recortan a su vez sobre los blancos muros como una simétrica mancha de tinta sobre el papel blanco. De esta manera se estampan las fachadas-retablo sobre el cuerpo total del edificio, recortándose contra los muros y dejando surgir por encima, en forma de peineta, su alegre coronación que se recorta esta vez contra el cielo.

Si a estas coronaciones murales se añaden escaroladas torres, que suplen muchas veces con un complejo modelado la altura que no pueden tener por temor a los seísmos; se suman las aparentes superficies curvas de las bóvedas y sobre todo las cúpulas, llegaremos a las máximas posibilidades de esta arquitectura para obtener efectos de silueta. De las cúpulas habría materia para establecer un largo

comentario y teoría, pero no podemos pasar en este artículo, que se va dilatando más de la cuenta, de algunas breves consideraciones. La cúpula hispanoamericana es casi siempre una cúpula ochavada, no de tambor circular como la italiana sino octogonal, nacida de las cúpulas califales cordobesas y de las capillas y cimborios del gótico tardío español. En lugar de cerrarse por una semiesfera se cierra por una bóveda de paños, cada uno de los cuales es una superficie curva de generatrices rectas. Es en general la cúpula del renacimiento italiano traducida a versión hispánica.

Dentro de esta familia, la cúpula americana es de tambor más bajo y de proporciones más aplastadas por temor a los temblores. Suelen acompañarla garitones o «casilicios», en los ángulos del cuadro base y a veces costillas prominentes, con recortes, marcan los ángulos de sus ocho paños, Se obtienen así cúpulas de la más movida silueta y de plástica elaboradísima. Un ejemplo, la cúpula de la catedral de Córdoba, Argentina.

Pero lo más interesante de las cúpulas hispanoamericanas es su agrupación formando conjuntos variados en un mismo edificio. Las cúpulas se conjugan a la vez con los remates casi siempre cupuliformes de las torres y dan lugar unas maclas o volúmenes arquitectónicos que al final se aquietan en el remate turgente y suave de los casquetes curvos y henchidos.

Esta agrupación y esta manera de rematar por medio de los suaves senos cupuliformes da a la forma externa de muchas iglesias americanas la apariencia de verdaderos montículos naturales redondeados por el paso del tiempo. Este tipo de arquitectura sólida y masiva de volúmenes apretados y compactos, redondeada y no picuda, me atrevería a llamarla arquitectura-montículo. El ejemplo supremo de lo que decimos es la extraordinaria capilla del Pocito junto al santuario de Guadalupe en México.

Es una de las obras más originales de la arquitectura barroca de todos los tiempos y la más pura expresión plástica de esta forma-montículo.

Sería interesante comparar tres edificios de organización central para explicar tres actitudes ante un mismo tema. Estos tres edificios serían la capilla de la Consolación de Todi en Italia, que recoge el ideal de Bramante y Leonardo, el sagrario de la catedral de Méjico de Lorenzo Rodríguez, que estructura a la manera hispano-musulmana un espacio centralizado y el Pocito, la obra genial de Francisco Guerrero Torres, nacido en el propio Guadalupe y que representa la mejor organización mejicana de iglesia montículo.

La consolación de Todi es la materialización de una idea platonizante, típica del renacimiento italiano. Una cúpula sobre pechinas corona un espacio central al que se abren cuatro exedras en absoluta simetría biaxial, que se expresan al exterior por cuatro medios cilindros rematados en casquetes en cuarto de esfera. El concepto geométrico se revela en toda su pureza interior y exteriormente. La organización del espacio interno se declara al exterior sin ningún enmascaramiento. Las cornisas separan y acusan

con toda claridad los diversos cuerpos geométricos, cubos, cilindros y esferas.

El sagrario de Méjico, construcción también centralizada, parte de otro concepto enteramente diferente. El espacio interior está constituido por una cruz de cinco tramos en ambos ejes más cuatro tramos en los ángulos, que dan lugar a un espacio interior de trece tramos. Es una organización parecida a la del Cristo de la Luz de Toledo con cuatro tramos más para formar la cruz. Pero esta cruz no se manifiesta en el perímetro exterior, pues se inscribe en un cuadrado por la adición de unas dependencias de relleno que no constituyen parte del espacio interior. Existe, pues, un enmascaramiento en planta, al encerrarse la cruz dentro del cuadrado.

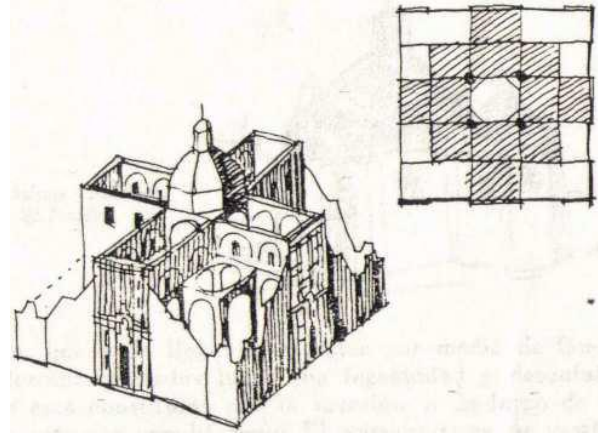
Sin embargo, en alzado, en silueta, vuelve a revelarse la cruz por la cúpula y los cuatro hastiales prominentes de los testeros de sus brazos. Los muros de enmascaramiento —he aquí el hallazgo de Lorenzo Rodríguez— descienden desde lo alto de los hastiales hasta las esquinas. Son muros en cascada, cuyos bordes parecen los rizos del agua despeñándose. Desde una visión angular dejan descubrir la cruz y la mejicanísima cúpula, muy baja de ocho paños. Es un edificio que no tiene cornisas, pero donde se evita la aridez de los muros desnudos siguiendo la fórmula hispanoamericana de los recortes. Este edificio no puede descomponerse en sus cuerpos simples, cubos, esferas cilindros, etc... como la Consolación de Todi. No se puede descomponer porque tales cuerpos no existen, porque no es edificio estereoforme sino planiforme. Su realidad «estructoespacial» la constituyen planos que se cortan ortogonalmente según la retícula que dibujan en planta. Es un concepto mudéjar llevado a la planta centralizada. Por eso lo equiparábamos con el toledano Cristo de la Luz.

Este sagrario de arquitectura mejicanísima, desligado para Buschiazzo de todo antecedente europeo, hunde sus raíces en lo más acendrado de la tradición hispanomusulmana. Por eso no nos extraña que Lorenzo Rodríguez fuera natural de Guadix y que se formara en el medio profundamente arabizado de Granada.

Lorenzo Rodríguez acumuló en los dos testeros visibles de la cruz toda la riqueza decorativa, desplegando en su superficie rectangular un torrente de formas sin pausa ni descanso. En un principio su complicación nos abruma, pero a poco que analicemos estas recargadas delanteras percibiremos que su esquema no puede ser más simple. Se trata de dos ordenaciones de pilastras estípites, una sobre otra, dejando solo un hueco para la puerta. A esto se ha llamado fachadas-retablo, pues su origen viene de ellos y de la costumbre, que ya hemos explicado, de sacar los retablos al exterior.

Sin embargo, creo que conviene hacer ciertas salvedades. El retablo barroco durante el siglo XVII evoluciona de tal manera que al final deja de ser retablo. Un retablo al fin y al cabo es un políptico enmarcado por elementos arquitectónicos. Al principio los recuadros para encerrar las diferentes

escenas, pintadas o esculpidas, estaban yuxtapuestos en filas y en pisos y separados solo por pequeñas molduras. Luego, el marco arquitectónico fue cobrando



Méjico. Sagrario de la Catedral. Análisis de su estructura planiforme.

importancia mientras la perdían las escenas. Ya Churriguera impone un tipo de retablo en el que la arquitectura de grandes órdenes salomónicos no deja lugar para otra cosa que algunas estatuas en repisas o nichos. Lo accidental se ha impuesto a lo fundamental del retablo. Esta senda iniciada por Churriguera y los retablistas andaluces llega a su paroxismo en América.

Ya no se trata de retablos sino de una serie de columnas (generalmente estípites), o de pilastras, colocadas tan cerca unas de otras que no dan lugar ni a que quepan entre ellas las estatuas, último residuo de las anteriores figuraciones de los retablos.

En algunos casos, como en la fachada de la parroquia de Dolores Hidalgo en Guanajuato, las estatuas se colocan delante o formando cuerpo con los propios estípites. Esto ya no puede llamarse un retablo sino una decoración abstracta a base de formas arquitectónicas, monótonamente reiteradas, que han perdido toda su significación. Al final del barroco y después de pasar por el cauce del retablo figurativo se vuelve a la fachada ornamental abstracta del tipo de las fachadas-tapiz como fueron en España las del final de la Edad Media, las delanteras isabelinas típicas, las del colegio de San Gregorio en Valladolid, Santa María de Aranda de Duero o el sagrario de la Catedral de Málaga. Se vuelve por lo tanto a recuperar un tema superhispánico que tiene sus antecedentes en las fachadas delanteras de la arquitectura hispanomusulmana. Las fachadas del Sagrario no son retablos, son «delanteras» tratadas como lápices pétreos.

En estas «delanteras» profusamente decoradas que encontramos en toda Hispanoamérica, sobre todo en Méjico, es donde reside el climax de esta arquitectura de impresiones fuertes, concebida para despertar el sentimiento religioso de un pueblo que había vivido en la idolatría, sobrecogido por unos cultos sanguinarios y sometidos al temor de lo sobrenatural. La arquitectura de impresiones fuertes sustituía en cierto modo con sus valores mágicos el

prestigio de sus antiguos cultos ancestrales. Era por consiguiente una arquitectura irracional y violenta, patética y nada intelectual. No es de extrañar por lo tanto que gentes educadas en un canon clásico, medido y racionalista, sientan cierta aversión o incluso repugnancia ante un arte tan extremado y pasional. Es menester si queremos comprenderlo que nos despojemos de nuestra segunda naturaleza, racional e intelectual, y nos entreguemos a la primera, instintiva y emocional.

Vengamos ahora al tercer edificio de organización central, último de los que hemos escogido para analizar tres actitudes ante un mismo tema. Es la Capilla del Pocito junto al Santuario de Guadalupe en los alrededores de México. Es una obra maestra entre todas las del barroco universal. Su autor, Francisco Guerrero y Torres, un mejicano nacido en el mismo lugar donde había de levantar su obra más inspirada. Con relación al sagrario catedralicio, menos hispánico en su estructura, aunque lo sea mucho en su expresión general y múltiples detalles, planta nos revela un cierto conocimiento del barroco borrominesco, que pudo llegar a su autor por medio de láminas o grabados interpretados luego con ingenuidad y desenfado. El edificio está constituido por la sucesión a lo largo de un eje de tres espacios cupuliformes. El primero sirve de vestíbulo y de cofre para el pozo milagroso; el segundo, el dominante, es el cuerpo de la capilla; el tercero el camarínsantuario.

El espacio principal tiene planta de elipse dispuesta con el eje mayor transversal para compensar inteligentemente la longitud de los tres espacios unidos. La disposición recuerda la de la pequeña iglesia elíptica de Santa Andrea al Quirinale, del Bernini. Estos tres espacios, circular, elíptico y mixtilíneo no se enmascaran sino que se proyectan exteriormente provocando con su conjunción un pintoresco efecto arquitectónico que supervaloran las cúpulas. En un pequeño edificio logra Francisco Guerrero uno de estos efectos de agrupamiento tan típicos de la arquitectura hispanoamericana. Las tres cúpulas componen una especie de cerro compacto con tres cumbres o vértices. Es el mejor ejemplo de lo que hemos llamado arquitectura-montículo, con la misma urgencia y suavidad de silueta que presenta el paisaje natural, redondeado por el tiempo.

Ayuda a esta impresión la falta de cornisas propia de la arquitectura que estamos analizando. Apenas unas molduras sin vuelo hacen el papel de este elemento arquitectónico, pero en modo alguno rompen la continuidad de estas superficies hinchadas y cálidas como frutos tropicales. Si unas cornisas de gran vuelo interrumpieran con sus sombras tendríamos una mayor definición de los volúmenes, con vistas a una expresión más racional del todo arquitectónico, pero se perdería la frescura intuitiva y natural de este agrupamiento. Tampoco se marca la separación entre el tambor de las cúpulas y la superficie abovedada. El breve tambor termina en un sinuoso recorte que desdibuja la línea de intersección dando a todo un aspecto mucho más naturalista. La misma azulejería policroma en zigzag

cubre las bóvedas y el tambor unificándolos. No existen torres sino unas espadañas levantadas sobre cuerpos ligeramente salientes del espacio central, resueltos dentro como capillas. Las espadañas se supeditan al tambor de la cúpula para que todo quede envuelto en lo compacto de la masa escultórica general, dominada por la cúpula mayor.

En lugar de ventanas toda la iluminación se hace a través de óculos estrellados que parecen flores. De la pura abstracción se ha pasado aquí, insensiblemente, al naturalismo.

Es un final brillante para el barroco de todo un continente. No sabemos si estamos ante un ave fantástica de multicolor plumaje o ante la rotunda plenitud de unos frutos tropicales. En todo caso, es el encendido homenaje del arte a una naturaleza pródiga y fecunda que fue la ilusión, el fabuloso Eldorado, de unos hombres ávidos y extremosos hasta en la magnitud de sus pecados, pero igualmente atrevidos en su voluntad de crear algo nuevo. España se hizo y se deshizo. Con gran esfuerzo volvió a reconquistarse, pero ya no era lo mismo. El pluralismo medieval quedaba a pesar de todo como algo insuperable.

Entonces surgió lo imprevisto: América, y la idea imperial de los españoles pensó renacer libre de trabas en otro continente. Una quimera se dirá. Sí, pero una quimera que ha durado más de tres siglos y que ha dejado rastro.

- 1) E. Walter Palm, «The Art of the Tseu Wold after the Spanish conquest». Diógenes, 47, pág. 69.
- (2) E. Walter Palm, Op. cit., pág. 68.
- (3) George Kubler, El arte de los pueblos hispánicos. Historia del arte, Pelican, pag. 73.
- (4) Fernando Chueca Goitia. Invariantes Castizos de la Arquitectura Española. Madrid, 1947, pág. 91.
- (5) Damián Carlos Bayón, «L'Art de l'Amérique Latine. Essai de definition». Diógenes, 43, julio septiembre de 1960, pág. 109.
- (6) E. Walter Palm. Op. cit., pág. 72.
- (7) Graziano Gasparini, Templos coloniales de Venezuela. Caracas, 1969.
- (8) Véase Juan Giuria, La Arquitectura en el Paraguay. Buenos Aires, 1950.
- (9) Diego Ángulo Iñíguez, Historia del Arte Hispanoamericano. Barcelona, Buenos Aires, 1945, tomo I, pág. 658.
- (10) Diego Ángulo Iñíguez, Planos Arquitectónicos de Iberoamérica y Filipinas existentes en el Archivo de Indias. Tomo I, lám. 28.
- (11) Op. cit., tomo I, lám. 40.
- (12) Erwin Walter Palm, «Estilo v Época en el Arte Colonial». Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas 2, 1949, pág. 7.
- (13) Mario T. Buschiazzo, Historia de la Arquitectura Colonial en Iberoamérica. Buenos Aires, 1961, pág. 27.

De Fernando Chueca Goitia, Invariantes en la Arquitectura Hispanoamericana, en Revista de Occidente, Madrid, Mayo 1966

RAMÓN GUTIÉRREZ

Reflexiones para una Historia propia de la Arquitectura Americana

1. Introducción

Ha sido habitual en la historiografía americana el asumir como propias las cronologías, periodizaciones y categorías de análisis de la arquitectura europea.

En los últimos años, sin embargo, se ha producido un replanteo que pone a prueba las consolidadas teorías de las expresiones "provinciales" y busca analizar la "periferia" a partir de sus propios condicionantes. La visión eurocéntrica ha forzado la articulación de nuestras arquitecturas con las del modelo central, a partir de una reducción de los objetos arquitectónicos a estudiar y limitando a la vez los sistemas de análisis. Nuestra historia se entiende así exclusivamente como la prolongación de la historia de otros, y las discordancias se presentan como una "ingenua retórica colonial". El problema de la dependencia cultural se perpetúa en la marginación de la comprensión de los fenómenos de integración y apropiación de lo externo, así como en la reelaboración de propuestas (Ideas rectoras, partidos arquitectónicos y resultantes formales y funcionales) que los americanos realizan y cuya lectura, planteada desde la perspectiva "central" es, a todas luces, insuficiente.

El proceso ibérico de ocupación territorial tiene singularidades respecto de otras acciones de carácter imperial y, a la vez, modifica sustancialmente las pautas vitales de producción del conquistador y su arquitectura. Por ello hacemos una primera referencia a la transculturación en la vivienda popular destacando pautas de cambio.

Una segunda problemática que abordamos es la del Barroco americano, que ha sido el punto de convergencia de la polémica en los últimos años.

Los temas de los criterios de análisis y las transferencias de las intenciones formales y espaciales del Barroco europeo han dominado la visión del problema sin profundizar la incorporación y reelaboración de los elementos conceptuales de la Contrarreforma en América, las expresiones culturales de los grupos indígenas y su cosmovisión.

En todo caso, las resultantes están más allá de la mera apropiación, de los valores expresivos europeos. La vigencia de actitudes culturales cargadas de barroquismo en la actualidad americana señala la fuerza de estos conceptos forjados en el proceso de "mestización" cultural del continente.

Una última referencia haremos a los densos cincuenta años que van de 1880 a 1930, en que se concreta el nuevo proyecto de dominación continental ratificando la desarticulación territorial, integrando las áreas de mayor potencialidad productiva a la economía mundial, trasladando

millones de inmigrantes europeos y generando una arquitectura, ahora sí, atada sin alternativas a los modelos centrales. La comprensión cabal de este proceso histórico visto desde la "periferia" implica asumir las expresiones culturales a partir de las propias coordenadas de espacio y tiempo y, por ende, evitar la fácil tentación de explicarnos meramente como prolongación marginal que nos permite insertarnos en el vastísimo cuadro de la arquitectura occidental como "aventajados" discípulos de los "creadores" de la arquitectura. La actualidad del problema se comprende cuando se visualiza la enorme cantidad de talentosos arquitectos que renuncian a su contexto y buscan asumir hoy la concesionaria local de la última "vanguardia arquitectónica" que se promueve en los medios de opinión especializada. La negativa y la omisión de comprender la propia historia es la mejor forma de quedar inerte ante la tentación del vanguardismo como moda y de contribuir de esta manera a nuevas y refinadas formas de dependencia cultural.

2. La arquitectura popular española en América

La forma de ocupación territorial que plantea España en América se aparta de las modalidades habituales de ocupación costera para penetrar profundamente en el continente. Este hecho implica nuevos criterios de organización de asentamientos, la planificada articulación de los mismos y asumir la conducción, no sólo de las áreas abiertas, sino también de aquellas estructuradas en torno a los grandes imperios: el azteca y el incaico. Se ha visto como trasfondo ideológico de esta dinámica tan peculiar al proceso de reconquista del propio territorio español en vísperas del descubrimiento del nuevo mundo, y a la potencialidad de una especie de "cruzada" que llevaría la evangelización de los infieles americanos hasta el último punto del territorio.

Lo cierto es que la vinculación estrecha entre la ocupación político-económico-militar y el proceso de conversión de los indígenas introdujo al español en experiencias absolutamente inéditas y generó, desde un comienzo, desajustes en sus propios comportamientos. Un impacto fundamental es el de la imagen del territorio, el horizonte sin límites, las distancias inasibles, los ríos inaccesibles, las selvas impenetrables. La escala de las relaciones del hombre con su medio se altera y genera un proceso de adaptación a estos condicionantes. Allí donde existe una base económica y política estructurada, se trata de superponer la propia experiencia a la existente (mita incaica-encomienda feudal española) o, a veces, la falta de comprensión profunda del sistema destruye las articulaciones de formas de producción (pisos ecológicos entre costa y sierra peruanas). Los condicionantes del medio fuerzan alteraciones tecnológicas, limitan las disponibilidades de materiales, requieren nuevas formas de vida y exigen respuestas que eran desconocidas para el español.

Las propias disposiciones elaboradas para el continente en materia urbanística constituyen un proceso integrador de teorías y experiencias europeas y americanas, que definen un modelo tan

complejo que no tuvo aplicación concreta aun cuando genero una tipología reiteradamente adoptada. La integración por acumulación de formas expresivas de la arquitectura europea (Gótico tardío, Renacimiento plateresco, Mudejarismo), que se visualiza en las obras tempranas del XVI americano, manifiesta la "concentración" de estos lenguajes en obras que señalan la transferencia directa (pero aun en ellos distinta) desde el viejo continente a las áreas abiertas o con grupos indígenas de reducido desarrollo en su faz tecnológica (Santo Domingo).

Sin embargo, el español habrá de cambiar sustancialmente su comportamiento arquitectónico en cuanto hace a su propia vivienda, manteniendo ciertas pautas válidas en cuanto al partido arquitectónico coherente, sobre todo, con el modo de vida urbano, y alterando otras en virtud de los condicionantes del medio. Es cierto que en lo urbano el mero hecho de asimilar la localización y disposición de la vivienda a una estructura definida a priori, donde la calle es preexistente y el solar tiene perímetros genéricamente definidos, altera el sistema habitual de construcción de la calle por agregación de viviendas, propio a mayoría de los poblados ibéricos en el XVI.

Ello no ha impedido, no obstante, la persistencia de ciertas estructuras conceptuales o ideas rectoras, como puede ser la de la "casa mediterránea" generada en la vivienda romana y estructurada en torno a patios jerárquicos, a la que se agregan elementos de notoria procedencia árabe como el zaguán y las comunicaciones acodadas entre patios que aseguran intimidad espacial y visual. Estas vigencias no invalidan, sin embargo, la acertada hipótesis de Chueca Goitía, en cuanto hace al proceso de potenciación de la unidad que significa América para España.

La visión de una proyección homogénea de una realidad variada y de fuertes regionalismos, como la de España hacia América, empieza a manifestarse claramente en los lenguajes populares. Se concreta así el fenómeno que Foster denomina de "cultura de la conquista", donde el factor "donante" sufre un proceso de tamización y reducción a la síntesis en virtual concordancia con las potencialidades de la cultura "receptora". De la misma forma que esta proyección se manifiesta en una unidad idiomática, la arquitectura popular no refleja en América, durante la dominación hispánica, una identidad con determinadas arquitecturas regionales. Pareciera en ello que, efectivamente, se ha producido una suerte de síntesis expresiva que resume una visión integradora proyectada como resultante imprevista.

Es justamente aquí donde queremos enfatizar el proceso de cambio en los niveles primarios de la concreción arquitectónica.

El español que realiza su vivienda por autoconstrucción necesariamente está transfiriendo su propia experiencia de organización del espacio habitable pero, sin embargo, su resultante será distinta, y para ello tienen más importancia que la mano de obra indígena que le ayuda, los condicionantes estructurales del nuevo medio en cuanto al emplazamiento, formas de uso del suelo,

materiales, tecnologías, etcétera. Es cierto que puede entenderse que el proceso de integración regional pudo darse originariamente en Sevilla y los puertos durante la espera para el embarque y, más concretamente, en Canarias, como señalara Marco Dorta, pero asombra aún verificar la comunidad de formas expresivas en la enorme escala del territorio americano desde México al Cono Sur, que están más próximas entre sí que las propuestas de diversas regiones españolas. ¿Cuál es la razón de este fundente cultural? ¿Por qué la proyección española se manifiesta con rasgos distintos a los de la propia península, pero con carácter unitario en la vastedad del espacio americano? Estas preguntas, realizadas como una apreciación desde el área "central", están condicionadas en sus posibilidades de respuesta. No se trata tanto del problema de la fuerza de transferencia o no de los regionalismos lo que impide la presencia de la masía catalana, del caserío vasco, de la casa aragonesa o de la choza valenciana. El tema pasa, más bien, por la alteración de las formas de ocupación de la tierra.

En efecto, la amplitud de tierras disponibles y su escaso costo económico altera sustancialmente la forma del asentamiento. Enormes magnitudes y distancias eliminan las concentraciones rurales de alta densidad y el animal, cuyo valor es infinitamente inferior al del animal europeo, pasta libremente en las tierras o se refugia en el corral del "común". Desaparece la casa de "altos" pues el establo no se integra a la vivienda y, a la vez, la disponibilidad de tierra urbana lleva a una trama abierta donde la vivienda se desarrolla en horizontal, complementándose con huertos y quintas. La integración del medio rural al urbano es sustancialmente diferente de la española, donde la rigidez del aprovechamiento intensivo de las áreas de cultivo enfatiza los límites entre el poblado y el campo mientras que, en América, la integración desdibuja esos límites e introduce el árbol y la vegetación en el poblado. Nótese que estamos hablando de las áreas abiertas donde el español no encuentra fuertes estructuras de origen indígena que lo obligan a un proceso de superposición y adaptación a las preexistencias. En estos casos, con mayor razón, las propuestas estarán condicionadas, tal cual sucede en el Cusco cuando deben formarse en las canchas incaicas viviendas españolas de menor densidad de ocupación (4 recintos vivienda).

En otras áreas del territorio, las exigencias climáticas y la disponibilidad de madera llevan al español a definir tipologías de viviendas extravertidas, integradas a un paisaje urbano unitario y que apelan a sistemas constructivos y dominio del medio, propio de las comunidades indígenas. Para aprovechar favorablemente los vientos y otras condicionantes climáticas. Aparecen así "manzanas-isla" y las "calles cubiertas", propias de diversas zonas de clima tropical de Cuba, Colombia (Ambalema) y la región guaraníca de Bolivia, Paraguay y Argentina. La propuesta formal, no obstante, se aparta de los tradicionales soportales españoles y constituye una respuesta diferenciada sin antecedentes en la península.

Parece claro -y nos estamos remitiendo a ejemplos que podrían ser ampliados- que el análisis arquitectónico de estas expresiones no puede hacerse acertadamente a partir de la supuesta matriz formal ubicada en España, sino que requeriría entender el problema a partir de las condicionantes del medio local, que parecen prevalecer sobre las, experiencias previas y hasta sobre los modos de vida del español trasplantado. La propia sorpresa del español recién llegado con respecto a lo que encuentra en América -reiterada en un sinnúmero de relatos- nos habla de la distancia entre lo que conoce y lo que ahora focaliza.

Una última reflexión: ¿cómo podríamos entender esta arquitectura si quisiéramos verla en una perspectiva regional y considerarla hispanoamericana, como otra región? Quizá si recorriéramos a la inversa la conformación de los pueblos ibéricos, veríamos hasta qué punto la configuración de las tipologías constituye un proceso de integración cultural.

Aceptaríamos la incorporación de todos estos hechos pero, ¿acaso avalaríamos una explicación que partiera exclusivamente de la vivienda celta o romana para analizar las tipologías características, de una región? Pues lo propio suele hacerse cuando se pretende explicar la vivienda americana a partir de la casa o el cortijo andaluz como enfoque privilegiado.

Reflexiónese, a la vez, que nos hemos estado refiriendo además a aquellas arquitecturas que se caracterizan por su intemporalidad, la persistencia de patrones de organización y su carácter refractario a las modas arquitectónicas. Luego, si en estas arquitecturas populares están planteadas desde el inicio las distancias, ¿por qué no hacemos el esfuerzo de una lectura más comprensiva que, más allá de la prolongación de experiencias españolas previas integre las realidades de nuestro continente?

3. Acerca de los sistemas de análisis del Barroco en América y, particularmente, en la región andina peruana

Quizás un primer problema que debemos recordar es que quienes han analizado el Barroco americano desde Europa han sido predominantemente historiadores del arte, y quienes lo han hecho desde América han sido arquitectos.

Esta circunstancia ha condicionado formas de análisis diferenciadas que han enfatizado alternativamente aspectos morfológicos o espaciales, a la vez que se han llenado de terminologías -cargadas a veces de retórica y otras de hermetismo- que han dificultado la convergencia hacia la comprensión del problema en distracciones colaterales. En general, las tendencias formalistas y especialistas han generado una suerte de reduccionismo al objeto arquitectónico per se, aislándolo de su realidad contextual.

En América, la gravitación del contexto físico (entorno arquitectónico y urbano) como del cultural (expresado en conjuntos de creencias, ideas, relaciones sociales y económicas, acontecimientos

históricos y otras formas no tangibles del pensamiento) adquiere relevancia imprescindible para comprender las propuestas barrocas. Una limitación notoria en la historiografía americanista es, justamente, la del conocimiento de las fuentes históricas. Teorías arquitectónicas y cronologías de los más encumbrados críticos e historiadores se derrumban ante la carencia de sustento fidedigno, mientras campea el voluntarismo y las persistencias de "tradiciones orales" de dudoso origen. La reiteración de los aportes documentales que realizaron los pioneros de la historiografía hace tres o cuatro décadas ha llevado, también, a una reducción de las potencialidades de análisis. La tendencia formalista de los historiadores del arte ha centrado su entusiasmo en la ornamentación y, más recientemente, en los aspectos iconográficos, restringiendo la valoración de la arquitectura a aspectos casi superficiales. La acumulación entomológica de elementos ornamentales como las sirenas, los rnonos o las papayas, y sus presuntos orígenes y filiaciones, han desvelado a más de un historiador europeo o americano trasnochado en la búsqueda de definir la existencia explícita del modelo, o lo ha angustiado por demostrar originalidades indígenas que los autores jamás se plantearon como meta.

Los análisis formales-espaciales nos llevan a plantearnos una cantidad de contradicciones que no pueden ser dilucidadas claramente por falta de otros elementos de juicio. La utilización de las categorías europeas tampoco corre eficazmente en nuestro auxilio y nos agudiza los dilemas. Por ejemplo, lleva a múltiples autores a ubicar como "barrocos" edificios tan poco "barrocos" como la catedral de Puno o el templo de Santa Isabel de Pucará (Collao, Perú), y señala la confusión de restringir lo "barroco" a un ejercicio decorativo.

Cuando se han generado las tendencias nominalistas afectas a crear títulos sonoros, el desconcierto ha crecido para dar paso al "ultrabarroco" mexicano o al "ultrachurrigueresco" cuyas posibilidades de acotarse son, más que ilusorias, inocuas. Sin embargo, el debate semántico predominó en las últimas décadas, tratando de precisar si este equívoco barroco era "mestizo", "andino", "americano", "español en América" o "provinciano", sin percatarse que lo esencialm radicaba en definir el concepto y no el apelativo. La posibilidad de comprensión de esta arquitectura barroca radica más en la profundización de sus circunstancias contextuales que en la afanosa búsqueda de sus filiaciones formales o espaciales de los supuestos modelos paradigmáticos europeos.

El mundo de creencias y valores simbólicos de las comunidades indígenas de la región andina y las experiencias de integración ritual de la evangelización tienen, sin ninguna duda, más importancia para entender esta arquitectura que los desvelos teóricos y de diseño de Bernini, Borromini o Guarini.

Por ello, al partir siempre de los modelos centrales como realizan Gasparini y otros

historiadores, las obras de arquitectura americana no se visualizan más que como una expresión caricaturizada de un conjunto de búsquedas espaciales y simbólicas ajenas totalmente al mundo del indígena americano.

A ello debemos adicionar que el proceso cultural barroco trasciende la obra de arquitectura para manifestarse en el entorno, en el espacio urbano y, específicamente, en las formas de uso que le confieren sus autores y usuarios. Por todo ello, la metodología de análisis utilizada, en su limitación formal-espacial del objeto arquitectónico aislado, no nos ha permitido dilucidar con claridad ni el marco de referencia, ni los calificativos, ni una comprensión cabal del objeto mismo. Los desajustes se han resuelto taxativamente en la historiografía americanista de procedencia europea. Así, las obras que no encajaban dentro de las cronologías asignadas a los movimientos centrales o las "vanguardias" pasaban a ser "anacrónicas". Se entiende que una cosa sea anacrónica cuando está fuera de su tiempo, pero nuestro tiempo no era el europeo sino el americano, y allí no hay tal anacronismo. Las obras de arquitectura responden a sus contextos concretos, no a las teorías de un contexto ajeno a las mismas.

Una de las constantes de la arquitectura americana es su fuerte pragmatismo, originado en la organización de los procesos de producción arquitectónica y de la estructuración social de la profesión, donde se conjugan las entidades corporativas de origen medieval, las asociaciones de parentesco e identidad profesional incaicas y las estructuras asistenciales y de solidaridad de origen religioso. La unidad del ayllu incaico, la cofradía o hermandad y el gremio configuran un basamento sólido en núcleos urbanos de la región andina.

Quizás esta circunstancia explique la observación de Marina Waisman en el sentido de que la arquitectura americana del período no formula teorías, esto es, que no desarrolla un pensamiento especulativo acerca de la disciplina. Ello, sin embargo, no ha quitado variedad a las respuestas; por ejemplo, si analizamos los comportamientos tecnológicos, espaciales y formales en las regiones del Perú caracterizadas por los frecuentes sismos: allí se adoptaron simultáneamente respuestas rígidas y flexibles apelando a diversidad de materiales y propuestas, ya sea en la región de Arequipa o en el Collao, en la sierra o la costa.

En la medida en que la arquitectura responde a los requerimientos con los recursos disponibles, la definición de tipologías no implica falta de capacidad creativa, sino la aceptación de partidos arquitectónicos coherentes con la demanda funcional.

No obstante, estas circunstancias han sido concebidas por la historiografía justamente como falta de capacidad creativa, espíritu de imitación, el ya mencionado anacronismo y, de allí a la descalificación de "arte menor", expresión "provinciana" o "bastarda" hay poco trecho, recorrido con rapidez y sin indulgencia. Ello, paradójicamente, no nos ha servido para conocer mejor nuestra

arquitectura americana sino todo lo contrario.

Tampoco le agregó demasiados lustres a la arquitectura europea que ya poseía sus valores intrínsecos. Sólo sirvió, en definitiva, para mantener una forma de dependencia cultural y continuar con el mayor entusiasmo el ilustre ejercicio de buscarnos a nosotros fuera de nosotros mismos.

Los datos contextuales de la realidad americana, que son los que posibilitan y explicitan la obra, no han merecido hasta el momento -justamente por desconocimiento de mayor documentación histórica y cultural la atención que requerían. Creemos que, a esta altura de los estudios, la arquitectura americana tiene un lugar, su lugar, que poco tiene que ver con el puesto que pueda ocupar en esa suerte de "ranking" no escrito de la arquitectura comparada universal.

Nos parece mucho más importante vincular las obras de arquitectura con sus circunstancias concretas.

Me he de referir, pues, al área que hemos estudiado más en detalle del altiplano peruano y la región cusqueña tema que abordamos en el Simposio sobre el Barroco Americano (Roma, 1980). En este ámbito, la ampliación del conocimiento de la etnohistoria ha permitido constatar la existencia de influencias transversales entre la costa y la sierra peruanas y ha explicado muchas transferencias.

Conocemos, además, cantidades de rasgos estructurales de las comunidades indígenas, que se volcarán prácticamente en problemas de organización urbanística, social, artesanal y aún arquitectónica en los poblados formados en el período hispánico.

El respeto a estos condicionantes, la valoración de aportes como el estudio de los sincretismos religiosos que explicitan la valoración y presencia del medio natural como parte del paisaje urbano, la comprensión de la actividad funcional que explica el uso de los espacios abiertos urbanos como prolongación de la arquitectura son, en definitiva, elementos de juicio que no se han profundizado adecuadamente. Los mismos desarrollos tecnológicos son poco conocidos; la presencia de la quinchá en la sierra en el siglo XVII cambia casi todos los esquemas de aproximación tradicional al tema, de la misma manera que la utilización de la pintura mural o la decoración con textiles aplicados modifica el sentido de los espacios, y por ende su análisis. Un mayor conocimiento de la cosmovisión indígena asegurará explicaciones más convincentes acerca de la persistencia de formas y partidos arquitectónicos.

Por ejemplo, el hombre del altiplano como señala Garr -está "más interesado en colaborar en la conservación del Cosmos que en construir la historia" - Esta idea es esencial para entender el valor del equilibrio, de lo firme, de lo inmutable de la reacción frente al cambio no madurado y experimentado paulatinamente, así como del coyunturalismo que rige buena parte de las normas de conducta y pensamiento del indígena andino. El rol del volumen externo de los templos en relación al paisaje de los cerros circundantes, a los espacios urbanos, a las capillas abiertas, atrios y posas, comienza a tomar

una proyección diferenciada y adquirir renovadas vivencias a partir de un conocimiento pleno de estas circunstancias.

No podemos seguir pretendiendo explicar esta arquitectura americana sin conocer qué pensaban, creían y buscaban los americanos. El eurocentrismo que hemos estado practicando ha distorsionado el problema y nos ha llenado de interrogantes para finalmente inducirnos a utilizar los calificativos descalificativos para paliar las contradicciones. Para analizar el tema es justamente cuando se nos requiere trascender los métodos habituales del estudio formal-espacial y ampliarse al mundo de creencias y hábitos de sus protagonistas. De la misma manera que no analizaríamos el Barroco del sur alemán de las áreas rurales con los parámetros que aplicamos al Barroco urbano romano.

Si abandonamos el cómodo esquema dual generado por Angel Guido de "arquitectura-española" "decoración-americana" que ha hecho fortuna por treinta años y, más aún, si logramos evitar la polémica sobre el mismo esquema, es decir, si nos limitamos a expandirnos sobre si la "arquitectura española" es en realidad española y si (sobre todo) "la decoración americana" es en realidad americana, el tema puede abrirnos otras perspectivas. Sin duda que es más complejo explicar el todo como conjunto, pero así fue realmente concebida la obra y cada parte tiene sentido en relación a ese todo y no meramente como pieza autónoma. No podemos confundir los recursos que utilizamos metodológicamente para explicar la realidad como expresión de la realidad misma. No coincidimos con el criterio de que el Barroco peruano "es esencialmente decorativo", o lo es o no lo es; pero la decoración es adjetivo y no sustantivo. Justamente una visión de conjunto nos plantea la importancia de la decoración como contrapartida de una actitud espacial estática en algunos casos. Es decir que una vale en relación a la otra y se manifiesta en una tensión dialéctica muy propia, por otra parte, de la ambigüedad barroca.

Gasparini señala el carácter no americano del Barroco basado esencialmente en que arquitectura es espacio, y por ende subalternizando -desde el otro lado- el rol de la decoración. Aunque este enfoque - más propio del arquitecto que del historiador del arte parezca acertarlo, peca a la inversa del mismo problema: descuarta la obra para su análisis y no resuelve la ecuación global, que no es en definitiva la sumatoria de partes. Si la decoración modifica el espacio, éste no puede analizarse asepticamente por el trazado de una planta o la mera definición de los paramentos de la caja muraria que lo conforma.

Mucho menos cuando la relación espacio interno espacio externo está presente en la proyección de una fachada-retablo o en los conjuntos de posas y eventual capilla abierta (caso de Vilque, por ejemplo).

Creemos que más allá de la valoración formal espacial, de la polémica sobre planta o decoración, sobre si es "mestizo" o "andino", importa buscar otras perspectivas que nos permitan crecer en las

posibilidades de conocimiento e interpretación. Definimos así un camino posible -habrá otros muchos, quizá con más posibilidades-, en el trabajo sobre Arquitectura del altiplano peruano que planteó en síntesis algunas de estas ideas.

Sin duda que la iglesia en el Collao, como en otras regiones de América asimiló las formas externas de la liturgia de la Contrarreforma. Es muy probable que en aquella región los jesuitas que tuvieron en Juli su sede -y a la vez núcleo principal que servía de modelo misional- introdujeran y expandieron ideas y mecanismos de accesibilidad a los sectores indígenas. Estos, por otra parte, contaban con un mundo de creencias míticas; en cuanto lo religioso comprendía una experiencia total para su vida, su relación con los dioses era mecánica. Y además, profundamente emocional, pues valoraban sobre todo los aspectos no-rationales y misteriosos como elementos importantísimos en su cosmos. Es fácil comprender que la aplicación de un sistema barroco refirmaría los medios de persuasión en los principios doctrinarios, asegurando a la vez la creciente participación. En este mundo en equilibrio que el indígena exige ancestralmente como condición de la subsistencia, el sentido de pertenencia al sistema barroco le ofrecía la idea de continuar en un sistema absoluto y trascendente, pero a la vez integrador y abierto.

El Barroco consiste, en definitiva, más en principios generales que en exuberancias ornamentales, y quizás hemos corrido demasiado tiempo tras éstas que en última instancia, son formas externas (como hay otras) de expresar lo más profundo del movimiento. Es inútil continuar buscando en un mundo como el del altiplano la aplicación simétrica de las propuestas europeas.

Baste como ejemplo mencionar algunas de las premisas del Barroco urbanístico, como el crear un mundo nuevo que ordene inclusive a la naturaleza, para entender que ello era imposible en el Collao donde la naturaleza siempre había sido parte esencial de su cosmovisión, a la cual subordinaban muchos aspectos de su vida.

Retomando dos ideas troncales del Barroco, las de persuasión y participación, veremos cómo ellas se aplican en el altiplano. La persuasión se manifiesta en el nuevo tratamiento del interior de los templos que tienden a recubrir de pinturas murales, grandes series de lienzos con imponentes marquerías y contenidos didácticos o paradigmáticos, que servían de eficaz complemento a las nuevas formas de integración pastoral y catequesis. La participación se hace evidente en el desarrollo de temáticas arquitectónicas que recogen las tradiciones de sacralización de los espacios externos. El culto que en el siglo XVI encontraba su justificación en razones cuantitativas, perdía su razón de ser en las disminuidas parcialidades indígenas de los siglos XVII y XVIII. Sin embargo, aquí comienza el desarrollo de las "portadas-retablo" que ratifican la idea barroca de fachadas en relación a los espacios urbanos, como nexo entre ciudad y edificio. Todo el sistema litúrgico y el ritual de festividades y procesiones constituyen formas de incorporación del

espacio externo y aseguran al mismo tiempo un apogeo de la participación social y cultural del indígena.

Si nos preguntamos cuál es la coherencia entre las formas de vida y el entorno arquitectónico en un arca como el Collao, veremos que desde el punto de vista de la arquitectura civil es total, como sucede con todas las expresiones de la arquitectura popular.

En cambio, en relación con los templos, la coherencia no aparece linealmente entre la obra y su circunstancia o el paisaje urbano, sino entre ella, los valores simbólicos y la cosmovisión indígena. Por ejemplo, los primeros grandes templos del período barroco de fines del XVII. Lampa, Ayaviri, Asillo, aparecen en un momento de seria crisis económica, de presión poblacional y abandono de muchos pueblos de la región. No sabemos si esto forma parte de una política planificada por el increíble organizador que fue el obispo de Cusco Manuel de Mollinedo, para dar trabajo a mano de obra y mantenerla radicada en pueblos que se estaban extinguiendo, pero lo cierto es que el costo de estas tres obras, más la veintena de otras que encaró en la región, implicó una inversión que - obviamente subsidiada- estaba fuera de las posibilidades de ese mismo medio.

De la misma manera, en el período decadente que continúa al levantamiento de Tupac Amaru, se concretan los grandes ejemplos de la arquitectura "mestiza" del Collao. Algunos de ellos, es cierto, por las necesidades de reposición edilicia de templos dañados en el levantamiento, pero muchos otros al margen de las penurias que asolaron la región.

Como contrapartida, en algunos de los asentamientos mineros más ricos y poderosos, como San Antonio de Esquilache, las condiciones climáticas y las carencias de materiales impidieron la concreción de un gran templo.

Pero como las formas de vida no contemplan meramente aspectos económicos, sino justamente la ubicación de los templos en el centro de la escala de valores de la comunidad andina, el valor simbólico del templo como casa de Dios se manifiesta en el dominio volumétrico y en la jerarquización del emplazamiento, ideas que desde el Renacimiento son explícitas en los tratadistas.

Este valor simbólico tiene también carácter mítico y no surge -pues el mismo temperamento indígena andino lo impediría de un proceso emotivo de arrebatamiento místico, como pudo haber sucedido en medios rurales europeos, sino de una visión sacral que privilegia el templo en el contexto de las sedes (entorno natural) de las diversas deidades. El templo adquiere también el carácter de centro a partir del cual los poblados pueden crecer infinitamente, no tanto porque tiene un carácter focal que organiza ejes, sino porque mantiene su antiguo sentido estructural. Es decir, presenta la antigua organización indígena de las Parcialidades duales (Hanan y Hurin) o la división tripartita de las comunidades (Collana, Payan y Cayao).

No encontraremos en el altiplano peruano la especulación matemática de los arquitectos del

Barroco europeo. Su creatividad se limita a las variaciones de índole tecnológica, cuya gestación tampoco produce allí sino a partir de experiencias externas: artesonados españoles, quincha de la costa peruana, bóvedas de piedra de Cusco y Arequipa.

Ya hemos señalado que no hubo preocupación por una teoría arquitectónicas por ende es inútil exigir una unidad de teoría-diseño. La capacidad radicaba en el oficio. El empirismo y la trasmisión de experiencias, que es el camino de la evolución de la arquitectura popular, complementa la noción del pragmatismo que adquiere el diseño. Un pensamiento barroco como el del sistema ordenador absoluto era vigente en el altiplano antes de la llegada del conquistador. Sin embargo, también lo era la apertura a nuevas deidades y creencias, tantas como fueran necesarias para asegurar el equilibrio entre el hombre y el medio. De aquí surge lo conceptual de su carácter, abierto, pero no de su dinámica, porque los factores que la originan son más exógenos que endógenos. Si el Barroco europeo busca el movimiento y el infinito, la cosmovisión andina busca el equilibrio logrado. Todo se expresa en relaciones de causa-efecto donde el hombre tiene limitadas sus posibilidades a márgenes mucho más estrechos que los que plantea el pensamiento occidental.

Entonces el Barroco aparece con un sentido instrumental, operativo, capaz de incorporarse o manifestarse, pero que no hace carne íntegramente en el pensamiento del hombre andino que se apropia de parte de sus formas externas y de parte de sus conceptos. Cuando los conceptos como persuasión y participación son trasladados a factibilidades del culto de la Contrarreforma católica, y cuando ellos se manejan inteligentemente en el sentido pastoral (potenciando antiguas capacidades o desarrollando líneas didácticas y participativas), prenden fluidamente en el Collao. Lo que no significa que el hombre del Collao viva la búsqueda del Barroco como lo hace el europeo. Para nuestro hombre andino, tomando una idea de Marina Waisman, es éste un punto de llegada y no una etapa, aunque podamos encontrar "etapas" arquitectónicas y cronológicas. Se la acumula como experiencia y se la articula al sistema, y por ello es tan frecuente la transformación de antiguos templos y la agregación de partes.

Una última reflexión sobre la idea de "lo provincial" es la que desarrolla con inteligencia Erwin Palm para caracterizar este tipo de arquitectura, afirmando que "es provincia todo lo que en la evolución de las ideas no marcha a la cabeza de su tiempo", satelizando así el desarrollo arquitectónico del área a centros "creativos" primarios. Analizando estos supuestos "centros creativos", especies de usinas del pensamiento, la misma pudo tener raíz europea directa en la primera fase de la arquitectura del Collao (siglo XVI-renacentista-mudéjar); verificamos una presencia tamizada y reelaborada en la segunda fase, proveniente de la sub-usina Cusco (primer Barroco XVII), y no encuentra parentesco con "centros creativos europeos" en el siglo XVIII, simplemente porque reitera soluciones anteriores y

las adecua a sus circunstancias.

Retomo la frase de Palm "lo que marcha a la cabeza de su tiempo" y, ¿qué otra cosa puede ser su tiempo sino lo que allí sucede? ¿O es válido comparar al Barroco italiano con el alemán y señalar que el primero es centro Y el segundo "provincia" o periferia? Cada uno tiene su tiempo que lo expresa, cada uno tiene su propia modalidad creativa que lo identifica cada uno tiene su contexto que lo explica. Es inútil seguir haciendo categorías de clasificación en altos y bajos, más Y menos, centros y provincias, importantes y menores, etcétera. Lo necesario y esencial es explicar la arquitectura a partir de sus condicionantes concretos, ampliar el campo del conocimiento histórico y profundizar en una visión más integral del problema. Ya las generalizaciones comparativas o la búsqueda microscópica del detalle nos apartan de la comprensión del tema. Reubicar el centro de los estudios, actualizar la metodología del análisis incorporando los conocimientos de otras ciencias, ayudará a acelerar el cambio necesario en nuestra historiografía. Hay que mirar la arquitectura americana desde dentro para fuera, continuar con lo otro será un interesante ejercicio intelectual pero nos mantendrá alejados de nuestra propia realidad histórica.

4. La mimetización como objeto

Hacia las dos últimas décadas del siglo XVIII se produce el intento de imponer una arquitectura oficial impulsada desde las Academias de Bellas Artes. Sin embargo, lo tardío de la creación de la Academia de San Carlos de México (1785), la limitación geográfica de la misma y el rechazo real de las diversas Escuelas de Dibujo en el continente (se crearon en Buenos Aires y Guatemala, se negó en Lima), impidieron que las normativas uniformadoras trascendieran más allá de obras oficiales en determinados centros urbanos, particularmente México, Guatemala, Santiago de Chile, Bogotá y Montevideo.

Los escasos arquitectos académicos que pasaron a América y los ingenieros militares que adscribieron al Clasicismo, tuvieron un periodo breve de actuación debido al proceso de la Independencia en que se embarcarán los países americanos a comienzos del XIX. Sin embargo, esta "independencia" política de España significa en realidad el desarrollo de otras formas de dependencia económica y, en no pocos casos, también política. El proceso de "balcanización" continental facilitó la acción de los nuevos dominadores y pronto la arquitectura "oficial" comenzó a adscribir a las tendencias prevalecientes en los países "centrales", sobre todo Inglaterra y Francia. Surgieron así no sólo las prolongaciones del Neoclasicismo en sus diversos matices, sino también los revivals románticos que nos identificaron nostálgicamente con las glorias históricas de los demás.

No obstante, a partir de las últimas décadas del XIX la presencia de gobiernos consolidados de origen autoritario en lo político y liberal en lo económico (Porfirio Díaz en México y Roca en

Argentina) implicará la inserción de vastas áreas productivas de estos países en el concierto de la economía mundial, asumiendo el papel esencial de productores de materias primas. El carácter agroexportador del desarrollo económico exigió para su eficiente articulación al mercado una fuerte inversión de capitales, destinados a posibilitar el flujo desde los lugares de producción a los puertos de embarque.

En este sentido, el desarrollo de una vasta producción arquitectónica de procedencia predominantemente británica significó el ejemplo más claro de transferencia tecnológica funcional y formal.

Estaciones de ferrocarril como la primera realizada en Buenos Aires -originariamente destinada a Madrás señalan las nuevas propuestas de una arquitectura a-contextuada y carente de otros valores simbólicos que no fueran la modernidad, la ciencia, la tecnología, la eficacia y el poder económico. En el mismo plano otras gamas de edificios, como pabellones de exposiciones, también recalcaron en diversos lugares demostrando la viabilidad de una arquitectura directamente trasplantada.

Pero el cambio esencial se produjo en la mentalidad de las élites gobernantes que plantearon la dialéctica "civilización" (Europa) o "barbarie" (América). La mimetización constituyó un objetivo cultural dominante que se insertó perfectamente en el plan político y económico que determinará Inglaterra para la expansión de estos países. Así, el sistema funcionó a partir de un trípode que integraba al sector económico con el capital y la infraestructura inglesa, un barniz cultural de tono francés y una mano de obra de procedencia predominantemente italiana y española. La necesidad de contar en las "áreas abiertas" de la pampa argentina con mano de obra y la expansión de las fronteras internas con el exterminio del indígena (Argentina, "campañas del desierto" al norte y sur en 1880), o de control del campesinado (México, 1860-1910), generaron masivas migraciones de millones de europeos e, inclusive, hasta de mano de obra china (Perú y Cuba).

El cosmopolitismo constituyó un valor deseado para las élites culturales que adoptaron los modelos arquitectónicos en boga en Europa con un afán imitativo digno de mejor causa. México como Buenos Aires debían parecerse a París, no sólo en su paisaje urbano sino en sus modos de vida. Las réplicas de las torres Eiffel se reiteraron como una caricatura en nuestras ciudades, mientras arquitectos franceses de la Ecole des Beaux Arts mandaban proyectos para ciudades y países que con dificultad ubicarían en su globo terráqueo. Así surgieron los lenguajes prestigiados de la línea borbónica, se aposentaron mansardas en lugares de clima cálido, los arquitectos nativos iban a formarse a París y, desde Europa, llegaban las premisas teóricas del funcionalismo de los higienistas, los repertorios de formas, los catálogos de materiales y hasta los habitantes de la nueva arquitectura. Fue tal la movilidad económica de estos años que las ciudades principales se consolidaron o renovaron casi totalmente modificando definitivamente su carácter e

identidad. Las rígidas preceptivas de la Ecole des Beaux Arts fueron dando lugar, crecientemente, a las expresiones eclécticas que respondían mejor al cosmopolitismo que integraba vertientes de procedencia alemana, la efusividad del Clasicismo italianizante la severidad de la tradición funcional inglesa u holandesa y hasta las licencias romanticistas de los neomedievalismos para templos y cárceles.

La actitud abierta a todo tipo de innovaciones, siempre que estuvieran prestigiadas en el viejo continente, toleró hasta las expresiones antiacadémicas de las ascendientes burguesías de las colectividades extranjeras, particularmente la española (Modernismo catalán) e italiana. A comienzos de siglo, los urbanistas de París como Bouvard y Forrestier hicieron vuelos rasantes sobre diversas ciudades americanas y dejaron nuevos modelos de trazos urbanos plagados de diagonales, bois de Boulogne y promenades que deberían superponerse a las ciudades existentes. El urbanismo pasó a definirse como un problema sustancialmente estético con concesiones retóricas al higienismo y a los problemas de transporte. El hombre era un nuevo espectador de la escena urbana.

Las nuevas colonias agrícolas fundadas con inmigrantes recogen la tradición del damero, pero plantean un ordenamiento del territorio sustancialmente distinto del español, organizándolo desde el medio rural al pueblo, que pasa a ser un modelo reducido de la división de la tierra. Plazas y avenidas enormes y la estación del ferrocarril como elemento urbano dominante señalan las nuevas pautas de la "modernidad". Esta desesperación por lo importado hará parcialmente crisis a raíz de la Primera Guerra Mundial, cuando las élites gobernantes y culturas vieron sucumbir azoradas el modelo imperecedero de la vieja Europa y, por ende, se abrieron las puertas a un replanteo americanista que pronto se agotó en la retórica neocolonial.

Sin embargo, en las ciudades-puerto del continente - aquellas que están de espaldas a su territorio y de frente a lo externo-, ha permanecido el espíritu de buscar en otros horizontes las expresiones de su arquitectura y, en este sentido, el período 1880-1930 siguió, con sus cambios sociales y económicos, el quiebre del proceso de forja cultural de una expresión americana. La actualidad del tema señala justamente uno de los problemas centrales de la presente producción arquitectónica americana, y por ende esta verificación de tres momentos históricos del continente que expresan la transferencia y reelaboración en la arquitectura popular, la integración y síntesis cultural en el Barroco y la enajenación mimetizadora bajo los gobiernos liberales finiseculares, no es ajena al necesario replanteo crítico.

Síntesis biográfica del autor

Nace en Buenos Aires, Argentina, en 1939. En 1963 se gradúa como arquitecto en la de la Arquitectura Argentina e Iberoamericana en la Universidad

Nacional del Nordeste, es investigador de carrera del CONICET (Consejo Nacional de investigaciones Científicas y Técnicas), codirector de la revista DANA (Documentos de Arquitectura Nacional y Americana y miembro fundador y ex-director del Instituto Argentino de investigaciones en Historia de la Arquitectura y del Urbanismo.

Asimismo, es miembro de la Comisión, Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos y académico correspondiente de la Academia Nacional de Bellas Artes y de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, España.

Sus trabajos de investigación sobre Historia de la Arquitectura Argentina e Iberoamericana abarcan un campo de enorme extensión habiendo obtenido por ellos numerosos premios, distinciones y becas. Es autor de incontables publicaciones, entre las que se destacan "La arquitectura del liberalismo en la Argentina" (1968), "Arquitectura de la Confederación Argentina en el litoral fluvial" (1972); "Evolución arquitectónica y urbanística del Paraguay" (1978); "Arquitectura del altiplano peruano" (1985); y, sobre todo, su monumental "Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica", Ediciones Cátedra, Madrid, 1983, tal vez la única obra moderna que, ofrece un panorama crítico integral de la arquitectura del continente.

De Ramón Gutiérrez, en Anales del Instituto de Arte Americano en Investigaciones Estéticas, N° 25. Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, IAA, 1987. (Trabajo presentado en el Seminario "Iberoamérica y España: Críticas en Arquitectura", Universidad internacional Menéndez Pelayo, Santander, España, agosto de 1984) Universidad Nacional de Buenos Aires.

Profesor titular de Historia

