

## LOS PERIODOS DE LA ARQUITECTURA VIRREINAL PERUANA

Antonio San Cristóbal

### ORDENACION POR PERIODOS O POR ESTILOS

Los historiadores de la arquitectura virreinal peruana no han formulado hasta ahora una clasificación orgánica que abarque en un sistema todas sus manifestaciones regionales. Es cierto que algunos historiadores diferenciaron escuelas y que han trabajado dentro de ciertas limitaciones para determinar la cronología de los monumentos más importantes; pero no se ha avanzado hasta señalar la prioridad de unas escuelas con otras, y tampoco hasta involucrarlas en una correlación de conjunto para toda la arquitectura virreinal peruana; acaso hubiera sido prematuro en cierto modo presentar una ordenación general, porque todavía hasta fechas muy recientes se han venido investigando nuevas zonas arquitectónicas no muy conocidas o simplemente no analizadas anteriormente, como las de Apurímac, Chumbivilcas y el valle del Colca.

Es fácil constatar cómo los estudios analíticos, y en menor número los históricos, han prevalecido sobre los estudios cronológicos y de clasificación y articulación de los períodos.

La arquitectura virreinal de Lima aparece ordenada en períodos desde el conocido estudio de J. Bernales Ballesteros; en ese plan inicialmente formulado se han introducido rectificaciones posteriores que todavía no han sido objeto de revisión ulterior. Al margen de las apreciaciones de detalle sobre la escuela regional de Lima, debemos señalar que aún falta integrarla dentro de un estudio general de la periodicidad de las restantes manifestaciones regionales del Perú. Esta tarea presupone obviamente que se haya determinado también la periodicidad de las restantes expresiones regionales, al menos de un modo suficientemente confiable.

Organizó Angulo Iñiguez su obra clásica en base a la división de la historia de la arquitectura virreinal por siglos completos. Se trata de un criterio didáctico útil para fines editoriales; no de un criterio de sistematización académica. Resulta supérfluo insistir en que no todas las arquitecturas de la vasta región hispanoamericana marcharon al mismo ritmo cronológico; y aún dentro del Virreinato del Perú tampoco coincidió por siglos cronológicos el desarrollo de todas las escuelas regionales: algunas cabalgan entre el término de un siglo y el comienzo del siguiente; y todavía dentro del mismo siglo acontecieron escuelas diferenciadas entre sí. Ni la novedad de un siglo con relación al precedente fue síntoma de heterogeneidad estilística; ni la continuidad dentro del mismo siglo implicaba la homogeneidad de toda la arquitectura en él realizada. La referencia

de las obras arquitectónicas virreinales a un siglo determinado denota su adscripción a grandes lineamientos estilísticos que no coinciden con los de la arquitectura europea según un paralelismo estricto, dado el desarrollo asincrónico de las virreinales con relación a las europeas. Esta referencia corresponde, pues, a una delimitación macroestilística; mientras que para conocer la especificidad de la arquitectura virreinal peruana interesa una referencia microestilística, en la que resalten las peculiaridades de cada escuela, aún dentro de límites cronológicos homologables.

La obra también clásica de Wethey, centrada sólo en la arquitectura virreinal del Perú, representó el primer intento de organizar los conocimientos hasta entonces acumulados en una sistematización secuencial de toda la arquitectura peruana. Se trataba de correlacionar ciertos monumentos en base a sus semejanzas, y de diferenciar unos grupos dotados de homogeneidad estilística respecto de otros que muestran características heterogéneas respecto de los primeros. Resultaba decisivo para esta tarea el precisar los criterios seguidos para la agrupación y diferenciación de los monumentos. Aparecen entremezclados en la obra de Wethey dos criterios interpretativos diferentes. Por un lado, cualquier observador puede constatar que los monumentos virreinales peruanos están concentrados en algunos núcleos geográficos muy definidos: Lima, Cuzco, Collao, Arequipa, Norte del Perú, etc., a manera de grandes regiones geográficas. También se constata que dentro de la proximidad geográfica interceden diferencias insoslayables entre los monumentos homólogos de épocas antiguas y los también homólogos de otras épocas posteriores; y esto acaece marcadamente al menos en algunas regiones geográficas, como la de Lima, Cuzco y el Collao.

Puesto a elegir entre un criterio geográfico y otro criterio cronológico, Wethey se decidió por el primero, ya que consideraba que la cronología en la arquitectura virreinal sigue patrones geográficos; y además le parecía entonces tan abundante el material de estudio que los cortes cronológicos transversales introducirían la confusión (1). Lo que sucede es que Wethey dispersaba la cronología por cada iglesia particular; lo cual no deja de ser cierto, ya que cada iglesia fue construida o reconstruida en una fecha determinada; a pesar de ello tampoco se puede olvidar que también las escuelas regionales y los grupos homogéneos de iglesias acaecieron en períodos cronológicos definidos, cosa en la que no ha insistido Wethey. La multiplicidad de las iglesias virreinales peruanas individuales, ordenadas según su cronología haría ciertamente imposible la comprensión del proceso evolutivo de toda la arquitectura virreinal peruana, que no es una secuencia de monumentos particulares, sino una complementación de esquemas, diseños, y arquetipos estructurales y volumétricos; teniendo además en cuenta que existen diferencias estilísticas entre ellos. El mero orden cronológico no aclara nada, si no se establece sobre la base de una coincidencia estilística de los monumentos.

No ha deducido Wethey todas las consecuencias de sus propios planteamientos. Reconoció la existencia de escuelas regionales dentro de la arquitectura virreinal peruana, como la cajamarquina, la cuzqueña, y la del llamado "estilo mestizo". Pues bien, éstas y otras escuelas y grupos regionales menores de monumentos, tuvieron existencia dentro de límites cronológicos muy precisos; y el ordenamiento cronológico de estos centros arquitectónicos regionales, que no son muchos en número ofrece fun-

1. H. E. WETHEY, *Colonial architecture and sculpture in Peru*, Harvard Univ. Press, Massachusetts, 1949, pág. 10.

damento para organizar una sistematización general de toda la arquitectura virreinal peruana, porque permite comprender cómo han evolucionado las modalidades comunes del diseño, del espacio y de la volumetría, además de otros aspectos estructurales como las plantas.

El contraste entre la concentración geográfica y la diversidad arquitectónica de los diversos estratos cronológicos reclama un segundo criterio interpretativo, al que Wethey recurre reiteradamente: el de los estilos arquitectónicos. Siguió los estilos en la arquitectura europea un cierto ordenamiento sucesivo; por ello ha pensado Wethey que esta misma secuencia estilística podría establecer una ordenación de las iglesias virreinales dentro de cada región geográfica. Lo que Wethey pretendió hacer consistía en estudiar los monumentos localizados en cada región geográfica del Perú, pero siguiendo el orden secuencial de los estilos arquitectónicos europeos. Comenzó por trazar a grandes rasgos el devenir histórico de los estilos en la arquitectura europea: el gótico tardío español de Salamanca y Segovia, el mudéjar, el renacimiento y sus versiones españolas del plateresco y el herreriano, el barroco y su especificación española del churrigueresco, y el rococó; pero concentra la calificación estilística que aplica a los monumentos peruanos en los estilos fundamentales: el renacimiento y el barroco, considerados por Wethey como períodos estilísticos de la historia del arte, y como tales asumidos en su propia obra. Sobre este dualismo estilístico de base: el renacimiento extendido desde 1.500 hasta 1.610, y el barroco extendido desde 1.610 hasta 1.750, ha esmaltado las necesarias referencias a los aspectos peculiares del gótico y a las reapariciones frecuentes de elementos mudéjares en la arquitectura virreinal peruana.

El problema consiste en precisar hasta qué punto este marco estilístico de referencia puede hacer transparente la heterogeneidad vigente entre las regiones arquitectónicas virreinales. Por lo pronto, sería menester lograr demostrar que rigió el más estricto paralelismo entre el desarrollo de la arquitectura española y el de la virreinal peruana; pero resulta que contra esta presuposición se alzan hechos incontrastables. Por ejemplo, calificaba Wethey como española la arquitectura de Cajamarca de mediados del siglo XVIII; sin embargo, no se conoce ninguna manifestación arquitectónica española de esas mismas fechas a la que pueda ser asimilada la arquitectura de las grandes portadas-retablo cajamarquinas.

Un primer hecho que desarticula la secuencia estricta de los estilos europeos en la arquitectura virreinal peruana es el de la asincronía con que ellos se entrecruzaron en el Perú. Investigadores posteriores a Wethey han señalado la coexistencia asincrónica de estilos desfasados en los mismos edificios virreinales. Durante la primera mitad del siglo XVII comenzaron a reconvertirse en plantas basilicales de traza barroca las viejas iglesias peruanas de estilo gótico-isabelino pero las cubiertas continuaron siendo bóvedas vaídas de crucería del gótico tardío español ya abandonado en España, o también armaduras mudéjares. Y a la inversa, las antiguas iglesias limeñas de una nave con planta gótico-isabelina se cubrieron después del terremoto de 1687 con bóvedas de medio cañón con lunetos de estilo barroco. Debemos advertir que esta sincronía de estilos heterogéneos no se redujo sólo a la región geográfica de Lima; pues la iglesia cuzqueña de La Compañía, construida en la segunda mitad del siglo XVII, también admitió bóvedas góticas de crucería.

No hay que olvidar la complementariedad de la división de la arquitectura virreinal en grandes zonas geográficas con la secuencia de los estilos europeos en cada zona, que es la metodología empleada por Wethey. Pues bien, la combinación de un estilo con una zona geográfica no produjo necesariamente homogeneidad de manifestaciones estilísticas, de tal modo que el estilo invocado por Wethey requiere de otras precisiones complementarias para llegar a definir la arquitectura de una región. Durante la prolongada vigencia del barroco, la diócesis de Cuzco abarcaba amplias zonas rurales de Apurímac, Chumbivilcas y Puno; sabemos además que en la ciudad de Cuzco se desarrolló el gran barroco de la segunda mitad del siglo XVII, mientras que en las zonas rurales de esa misma diócesis prevalecieron modalidades estilísticas de diseño y de volumetría distintas de las empleadas en las grandes portadas barrocas de la ciudad de Cuzco, pero tan auténticamente barrocas como estas últimas. Las iglesias rurales del Sur de Lima difieren igualmente de las portadas limeñas labradas durante la misma etapa del barroco del siglo XVIII, tanto que conforman una pequeña escuela independiente.

Desde distintas perspectivas reaparece siempre la imprecisión y vaguedad genérica de los estilos clásicos: el renacimiento y el barroco para definir con precisión las diversas modalidades de las arquitecturas en los centros regionales del Perú. No ayuda en nada a caracterizar la especificidad de las portadas de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII en Trujillo, Guadalupe y Saña en el Norte del Perú, las de Ayacucho en la Sierra Central, las de Cuzco, y las del Collao, el decir de todas ellas en común que son de estilo renacentista por la sencilla razón de que nos encontramos con que el diseño y la ornamentación difieren de las portadas de cada una de estas zonas con las de las otras zonas igualmente renacentistas. Las portadas de Guadalupe, Paucarcolla, San Francisco en Ayacucho y la lateral de Santo Domingo en el Cuzco expresan ciertos modelos regionales distintos dentro de la misma etapa renacentista virreinal.

Las diferencias se acentuaron con no menor intensidad y extensión entre los grupos regionales de portadas durante la etapa de la larga vigencia del barroco virreinal. El estilo barroco resultó, pues, carente de contenido expresable en lineamientos concretos para poder aplicarse a portadas del siglo XVIII tan irreductibles entre sí como la limeñas, las cajamarquinas, y las del núcleo huancavelicano de La Catedral, Santa Bárbara y Julcamarca, todas ellas diferentes en cuanto al diseño y la forma de su expansión volumétrica.

Podemos presuponer dos modelos de interpretación aplicables a la escuelas regionales: uno el tratamiento horizontal en el que las escuelas estuvieran situadas en el mismo horizonte dentro de cada estilo; otro el tratamiento vertical en el que las escuelas siguen un encadenamiento aún dentro del mismo estilo. Vistas las cosas en un primer plano, parecería que el problema de la pluralidad de las escuelas regionales dentro de cada uno de los grandes períodos: el renacimiento y el barroco, se reduce a la diferenciación horizontal de los modelos propios de cada escuela. El tratamiento metodológico seguido por Wethey parece cercano al modelo horizontal. Pero vistas las cosas en profundidad histórica, la diferenciación de las escuelas regionales peruanas surgió progresivamente en una secuencia de procesos con sentido en la que cada escuela se formó

en el momento apropiado con relación a las restantes. La diversidad de las escuelas regionales peruanas es importante en cuanto que cada escuela, lejos de constituir un proceso autárquico y consistente desde sí mismo, está concatenada con las restantes escuelas en un momento adecuado dentro del proceso global del desarrollo de la arquitectura virreinal peruana. La arquitectura del valle del Colca durante la segunda mitad del siglo XVIII afirmó su especificidad sobre el presupuesto del esquema de la fachada a los pies propuesto por la arquitectura rural de las tierras altas cuzqueñas y puneñas del mismo siglo; y esta última modalidad a su vez presupone el gran barroco cuzqueño de la segunda mitad del siglo XVII. El encadenamiento secuencial de los procesos es condición esencial para afirmar la especificidad de cada uno. El estilo barroco ambienta todos los procesos regionales; pero no define la especificidad y diferenciación de cada uno en particular dentro del largo período que en el Perú virreinal prosiguió hasta el siglo XIX, al menos en algunas escuelas.

### CRITERIOS BASICOS DE LA SISTEMATIZACION

La sistematización de los períodos, cualquiera que sea su distinción y secuencia, no ha sido formulada sobre la arquitectura virreinal tal cual ella es en cuanto realidad objetiva; sino sobre la arquitectura virreinal peruana en cuanto interpretada por los historiógrafos. Lo cual implica que intercede una mediación interpretativa, y que ella es condición para cualquier análisis del desarrollo histórico de la arquitectura virreinal objetiva. No pretendemos formular con esta premisa una relativización o subjetivización de los sistemas de períodos, como si cada interpretación sólo fuese válida para cada historiógrafo. Se trata de algo más simple y previo a cualquier subjetivismo epistemológico. Sea de un modo explícito o implícito, cada historiografía ha destacado en la arquitectura virreinal algún factor que considera predominante sobre los restantes factores dados en la misma arquitectura; y en función de él formula la interpretación de las modalidades históricas de la arquitectura virreinal. No todas las versiones historiográficas inciden igualmente sobre la composición de la arquitectura en períodos; otras atañen al conjunto general de la misma, y otras a la complejidad de su desarrollo evolutivo.

La teoría imperial de la arquitectura hispanoamericana establecía una estrecha correlación entre la geografía política y la geografía arquitectónica. En virtud de este paralelismo, así como los virreinos constituyeron las demarcaciones de los dominios españoles en América, así también las arquitecturas virreinales constituyen provincias dentro de la arquitectura española. No está muy definida la clase de correlación que la teoría imperial establecía entre la arquitectura metropolitana y las provinciales en Hispanoamérica. La historia clásica de Angulo Íñiguez-Marco Dorta y la teoría de los invariantes de Chueca Goitia ofrecen dos modalidades de teoría imperial, centrada la primera sobre la constante referencia desde los monumentos virreinales hacia los modelos españoles en que presuntamente se inspiraron, descritas según la epistemología empirista de sus autores; mientras que la segunda teoría imperial se basa en la presuposición de unas categorías o arquetipos normativos presentes y operantes en toda la amplia y diferenciada arquitectura del imperio español; en cierto modo los invariantes constituirían a modo de categorías a priori, ya que todas las provincias arquitectónicas, por el simple hecho de ser parte de la arquitectura hispánica, estarían regidas por esos invariantes.

Lo importante en ambos casos es que el centro del desarrollo y de la evolución histórica se ha transferido primordialmente a la arquitectura metropolitana; lo que en definitiva significa que las arquitecturas hispanoamericanas virreinales sufrieron la alienación de haber sido promotoras y creadoras de su propio desarrollo histórico.

Las correcciones propuestas por algunos críticos a la teoría imperial (Kubler, Palm, Gasparini) atañen más bien a rectificar y ampliar las fronteras de la geografía arquitectónica europea, que a revisar en profundidad la prevalencia de otras arquitecturas sobre las hispanoamericanas. En definitiva, da lo mismo que el centro de la creación de modelos radique sólo en la arquitectura española, o que se disperse también por las arquitecturas europeas no ibéricas; mientras que las arquitecturas virreinales hispanoamericanas permanezcan alienadas de la capacidad creadora para decidir su propio desarrollo, y se vean constreñidas a tener que aceptar los modelos y esquemas que le sean transmitidos desde los centros primarios europeos.

La evasión más segregacionista de la teoría imperial ha sido acaso la versión historiográfica del llamado "estilo mestizo"; en cuanto que independizaba la amplia zona arequipeño-collavina-potosina de la influencia determinante de las arquitecturas europeas: la hispánica y las no ibéricas; pues hacía prevalecer en su lugar la creatividad determinante de los artesanos indígenas. El intento de secesión promovido tenazmente por Teresa Gisbert suscitó la contrapartida de Ilmar Luks, empeñado en reintegrar de nuevo la tipología de la escultura decorativa en la arquitectura andina surperuana al ámbito imperial de los modelos europeos; a la vez que desvalorizaba sin atenuantes de ninguna clase la técnica del tallado planiforme aportada por los talladores indígenas al rango de práctica artesanal imperita e incapaz de comprender el volumen tridimensional europeo barroco.

Venimos defendiendo reiteradamente nuestra creencia de que el problema primordial no se limita a revisar el ámbito más o menos amplio de las fronteras arquitectónicas europeas proveedoras de los modelos, o a delimitar regiones andinas del estilo mestizo liberadas más o menos del influjo europeo. Consiste primordialmente en reconocer sin reservas que al menos la arquitectura virreinal peruana a partir del segundo tercio del siglo XVII estuvo en condiciones de ser protagonista primario, privilegiado y autónomo de su propio desarrollo. Este criterio básico no explica por sí solo la trayectoria del proceso histórico evolutivo seguido por la arquitectura virreinal peruana; pero nos orienta hacia el análisis de la propia arquitectura peruana para investigar en ella misma la secuencia de sus diferenciaciones y de la dispersión en escuelas autónomas, que no se reducen sólo a la planiforme surperuana, sino que comprenden igualmente a todas las andinas y a las costeñas. Desde el momento en que se disipe la lineación de su creatividad arquitectónica, se desvanecen las pretensiones de transferir e imponer los modelos creados por las arquitecturas europeas a la arquitectura virreinal peruana. Deseamos dejar en claro que lo que ahora se afirma de la arquitectura virreinal peruana no vale necesariamente ni en la misma medida para otras arquitecturas hispanoamericanas virreinales, como pueda ser la de Quito y la de Bogotá.

A partir de las exposiciones de Palm y Gasparini acerca de las ciudades virreinales como centro de irradiación de las escuelas arquitectónicas y pictóricas, se habría podido configurar una concentración urbana de las arquitecturas virreinales. Las áreas rurales circundantes de las ciudades quedarían reducidas a la condición de zonas receptoras de los modelos establecidos en las ciudades virreinales como centros emisores; y además, por residir en las áreas rurales los artesanos de menor calificación profesional, esos modelos pasarían por un proceso de deformación que los haría degenerar en arte popular. Consideramos que este esquema interpretativo ha sido formulado a priori, sin haberlo constatado previamente mediante análisis existenciales acerca de las relaciones concretas e históricas entre la arquitectura de la ciudad y la del campo circundante. En el mejor de los casos, cabría suponer que esa tesis fue propuesta como simple hipótesis de trabajo para ser verificada; pero de hecho ni Palm ni Gasparini la sometieron a constataciones objetivas y experimentales; sino que la metamorfosearon en una especie de categoría a priori válida para todo análisis experimental de las arquitecturas hispano-americanas en cualquiera de sus regiones geográficas.

Cuenta la arquitectura virreinal del Perú con expresiones rurales muy caracterizadas, para cuya interpretación resultaría decisiva la presunta validez del esquema ciudad centro emisor-campo zona receptora, formulado por Palm y Gasparini, si es que se acepta como categoría historiográfica confiable. Algunas arquitecturas rurales peruanas eran conocidas cuando se propuso el esquema exegético a la consideración de Palm y Gasparini, como la arquitectura collavina y la del Sur de Lima; otras zonas rurales han sido investigadas posteriormente, como la de las tierras altas de Apurímac y Chumbivilcas, la del valle del Colca y la punña en la zona no collavina. La subordinación de las arquitecturas rurales a la de las ciudades virreinales como zonas dependientes y receptoras de los modelos creados en las ciudades daría lugar a una simplificación de los períodos evolutivos en la arquitectura virreinal peruana, en cuanto que sólo habrían sido las escuelas radicadas en las ciudades las que habrían marcado el ritmo de la historia en la arquitectura virreinal peruana. De hecho la arquitectura planiforme de la ribera peruana del lago Titicaca ha sido interpretada como la confluencia de las irradiaciones estilísticas promovidas desde las ciudades de Arequipa y Potosí, y por consiguiente, carente de personalidad específica propia. También el área rural de Ayaviri, Lampa y Asillo ha sido vinculado como derivación del núcleo urbano de Cuzco.

Surge, sin embargo, una mayor complejidad de procesos arquitectónicos independientes si es que esas arquitecturas rurales peruanas, en lugar de haber surgido bajo la influencia irradiadora de las ciudades virreinales, constituyeron procesos autónomos en sí mismos, en cuanto centros creadores de sus propios modelos. El análisis más ponderado de estas arquitecturas rurales nos ha conducido a revalorizar sus modelos y esquemas como sustentadores de escuelas arquitectónicas no vinculadas a las de las ciudades ni derivadas de éstas. Por ejemplo, no hay modo de derivar a partir de centros urbanos el diseño de los dobles arcos cobijos tan característico del valle del Colca, ni sus iglesias corpulentas en forma de grandes cajones rectangulares con capillas bajas adosadas a manera de planta de falso crucero. La desegregación de estos procesos arquitectónicos rurales respecto de los urbanos conlleva la reinterpretación del

proceso evolutivo seguido por la arquitectura virreinal peruana como un conjunto global.

Desde las primeras interpretaciones de la arquitectura planiforme surperuana se introdujo una disociación entre las formas estructurales de las plantas y los diseños de las portadas, que se suponían anclados arcaicamente en los modelos renacentistas, y la decoración profusa en que se hacía consistir el aporte específico de esta arquitectura virreinal. De esta concepción disociadora no hay más que un paso hasta llegar a universalizar para toda la arquitectura virreinal peruana en conjunto la disociación entre arquitectura consistente en los aspectos estructurales y volumétricos, y la superficie ornamentada que se concentra en las portadas y los retablos de madera; mientras que la arquitectura virreinal habría reiterado de modo pasivo y repetitivo las formas arquitectónicas ortogonales presuntamente mantenidas invariables a lo largo de todo su desarrollo histórico; creó en cambio una exuberante decoración que la convertiría en un barroco ornamental pero no en un barroco estructural y arquitectónico. Según esta versión historiográfica propagada por Gasparini, los aportes decorativos, no ciertamente los conceptos estructurales y arquitectónicos, habrían constituido el aporte característico de la arquitectura virreinal. Téngase presente que no se aplica esta disociación entre arquitectura y decoración solamente a las escuelas regionales más ornamentadas, como pudieran ser la arequipeño-collavina y la cajamarquina; sino a toda la arquitectura virreinal en su conjunto, por el mero hecho de ser tal clase de arquitectura.

Los conceptos básicos antes analizados hacían referencia a la posible delimitación transversal de los períodos históricos que componen la secuencia de la arquitectura virreinal; mientras que este último criterio de la disociación introduce un corte longitudinal que empobrece todo el proceso de la arquitectura virreinal peruana, pues desgaja de él en todas sus etapas los aspectos estructurales y volumétricos constitutivos de lo arquitectónico, y sólo mantiene los aspectos decorativos. Esto significaría que la diferenciación de los períodos quedaría reducida a la secuencia de las fases ornamentales expresada en la decoración de los retablos y las portadas.

Venimos propugnando también insistentemente que es necesario reintegrar por distintos caminos los contenidos arquitectónicos estructurales y volumétricos a la especificidad diferenciadora de la arquitectura virreinal peruana. Por lo pronto, no se trata solamente de revalorizar la variedad tipológica de las plantas de las iglesias, que desbordan esa monótona reiteración de la planta de cruz latina achacada por Gasparini a la arquitectura virreinal sin haber realizado previamente una investigación objetiva de sus modelos; sino especialmente del proceso peruanísimo de la reconversión de las plantas gótico-isabelinas introducidas en la época renacentista, para convertirlas en planta basilical de tres naves abiertas con crucero interno; y también de las otras tipologías de la planta de cruz latina de brazos largos, de la planta de falso crucero y de la planta de cruz latina de brazos cortos, vigentes en diferentes escuelas regionales. Es esta reconversión de la planta inicial, llevada a cabo conservando gran parte del perímetro murario externo de la iglesia, uno de los aspectos donde resalta más la originalidad creadora de los alarifes virreinales peruanos; además de que se trata de un proceso estrictamente arquitectónico, no decorativo. Se ha de reconocer también que la decoración acre-



cienta la magnificencia de las portadas virreinales peruanas; pero que ella está sustentada por un diseño de portada organizado estructuralmente, y que este diseño lleva aparejada una forma específica de expansión volumétrica: el diseño y el volumen de las portadas virreinales peruanas constituyen aspectos netamente arquitectónicos, y no simples decoraciones ornamentales.

La reintegración de estos aspectos estructurales y arquitectónicos al campo del saber científico acerca de la arquitectura virreinal peruana, ya que nunca han estado disociados de ella en el plano de las realidades objetivas a pesar de lo que piense Gasparini, aporta nuevos criterios para diferenciar los períodos de esta arquitectura virreinal. La reconversión de las plantas de una nave en forma de cruz latina de brazos largos realizada en las iglesias del Collao, constituye un proceso diferente de la reconversión de las iglesias renacentistas del valle del Colca a la planta de falso crucero; y ambos difieren de la simple introducción de la planta de cruz latina realizada en las iglesias de las tierras altas puneñas y cuzqueñas del obispado del Cuzco en tiempos del obispo don Manuel de Mollinedo y Angulo, con anterioridad a estos dos procesos de reconversión.

No analizamos ahora el problema de las transmisiones internas de modelos arquitectónicos como factor originante de las escuelas regionales.

El tema fue planteado por Kubler y muy pronto encontró resonancia y amplificación en Gasparini. Se incide en una conceptualización apriorista cuando se supone que las escuelas han sido derivadas mediante la aplicación del esquema formal de las transmisiones internas, sin haber constatado cual haya sido su verdadera originación. Pensamos que las opiniones preestablecidas en general no salvaguardan la objetividad de los conocimientos; antes bien, imponen distorsiones a la realidad que ha de ser conocida. Por nuestra parte, preferimos atenernos a un orden epistemológico inverso. Por eso consideramos que las escuelas han de ser determinadas y caracterizadas en base a la constatación experimental y objetiva de la existencia de algunos caracteres arquitectónicos comunes para un grupo de monumentos. Sólo después de definidas las escuelas por sus características específicas, cabe investigar cual haya sido el factor originante de la homologación estilística entre los monumentos representantes de la escuela. Desde luego, creemos que hay que evitar en todo caso que el mecanismo de las transmisiones internas de modelos como generador de las escuelas regionales sea utilizado para marginar el factor real y objetivo, aunque no perceptible en sí mismo, de la libertad creadora de los alarifes virreinales peruanos; un factor incontrastable que algunos historiadores de la arquitectura virreinal se han empeñado en desconocer por sistema.

Los historiadores de la arquitectura virreinal mexicana han utilizado como criterio básico para la diferenciación de sus etapas o períodos los diversos tipos de soportes empleados en las portadas y retablos.

No impugnamos la validez de este criterio para la arquitectura mexicana; sólo anotamos ahora que no es aplicable este mismo criterio de diferenciación a la arquitectura virreinal peruana, tanto porque en ella no se utilizaron los estípites, como porque las columnas salomónicas coe-

xistieron con las columnas de fuste liso o estriado y con las pilastras desde el último tercio del siglo XVII en portadas de estilos y diseños muy diversos; así, por ejemplo, las columnas salomónicas de La Merced y de San Agustín en Lima son contemporáneas con poca diferencia de años con las columnas lisas de las portadas catedralicias posteriores. Aparecieron las cariátides en los retablos tardíos de la segunda mitad del siglo XVIII; pero este tipo de soportes no hizo acto de presencia en las portadas virreinales peruanas; y por consiguiente no pueden servir para diferenciar etapas en la arquitectura de obra firme.

## PROBLEMAS ACERCA DE ALGUNAS ESCUELAS REGIONALES

Es de suyo obvio que la sistematización de todos los períodos del decurso histórico de la arquitectura virreinal peruana presupone que estén precisados los límites temporales de cada escuela en particular y sobre todo, que haya sido reconocida la especificidad autónoma de todos los períodos que han de ser sistematizados. Desde luego, ni el orden secuencial de los estilos arquitectónicos, ni la parcelación regional de la arquitectura virreinal, sea en base a las ciudades virreinales generadoras hipotéticamente de los modelos, sea sobre las grandes regiones geográficas del Virreinato peruano, garantizan la delimitación de los períodos del desarrollo arquitectónico con sentido estricto.

Resulta problemática la vigencia de un período de estilo manierista intercalado entre el renacimiento inicial de finales del siglo XVI y la aparición primera del barroco. El lugar cronológico de este presunto período manierista hubiera sido el primer tercio del siglo XVII; y ello, no para toda la arquitectura virreinal peruana en general, sino tan sólo para la limeña, a no ser que también se considere como manierista el estilo aplicado en Trujillo por el alarife Alonso de las Nieves en la portada de La Compañía. La primera clasificación de los períodos de la arquitectura virreinal limeña propuesta por Bernales Ballesteros no incluía la etapa manierista; y sólo después de la tesis doctoral de Chichizola (2), el mismo Bernales suplantó su indefinible período protobarroco por el manierismo. Se explica perfectamente la existencia de un manierismo en la pintura limeña a principios del siglo XVII por la presencia en Lima de los pintores italianos Bernardo Bitti, Angelino Medoro y Mateo Pérez de Alesio. Se ha de notar que la pintura no arrastró a la arquitectura hacia el manierismo; porque no hay constancia de la presencia de ningún alarife manierista en Lima al mismo tiempo que la de los pintores. En efecto, durante el primer tercio del siglo XVII continuaron actuando en la Ciudad de Los Reyes del Perú los viejos alarifes de la escuela del siglo XVI: Alonso de Arena, Andrés de Espinosa, Diego Guillén y Juan Martínez de Arzona; así como los carpinteros mudéjares Alonso Velázquez y Bartolomé Calderón; lo que, lejos de imponer un manierismo a la arquitectura limeña, propiciaron el retorno de la tradición gótico-isabelina para las cubiertas de La Catedral dañadas por el terremoto de 1609, y para las iglesias construidas o reconvertidas durante el mismo tiempo, como las de La Recoleta dominicana de La Magdalena, San Pedro, La Merced, La Santísima Trinidad, Santa Catalina y el Noviciado de San Antonio Abad de los jesuitas. La secuencia de los estilos en la arquitectura europea: renacimiento, manierismo y barroco, no determinó paralelamente la evolución de la arquitectura virreinal limeña o la peruana en general, por la inexistencia en ellas de una etapa intermedia manierista.

2. J. CHICHIZOLA, *El manierismo en Lima*, P.U. Católica del Perú, Lima, 1983.

El ciclo barroco cuzqueño posterior al terremoto de 1650 presenta unas características muy definidas en las iglesias de la ciudad de Cuzco. Perduró en actividad este barroco hasta finales del siglo XVII, reiterando en las iglesias del período un esquema de diseño de portada una forma de expansión volumétrica por adelantamiento de la calle central sobre las dos calles laterales, y el empleo de seis columnas estructurales para flanquear las tres calles en distinto adelantamiento.

El problema se suscita al tratar de relacionar este barroco cuzqueño urbano con la arquitectura rural de la misma diócesis del Cuzco a finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII. Se extendió esta arquitectura rural por la región puneña de Ayaviri, Asillo y Lampa; en las iglesias de Mamara y Haqaira en Apurímac; y en las de Tisco, Yanque y Coporaque en el valle del Colca, aunque éstas pertenecían a la diócesis de Arequipa. Prevalece en estas iglesias de las tierras altas cuzqueñas el esquema homogéneo de gran fachada a los pies, en el que las torres gemelas acogen entre ellas la gran portada-retablo de diseño cuadrangular completo desplegado en tres calles en los dos cuerpos.

No ha sido asumido por estas portadas rurales el modo cuzqueño de expansión volumétrica, ya que, a diferencia de éste, las tres calles de cada cuerpo permanecen alineadas en el mismo plano de antelación; tampoco reiteran la conformación estructural del diseño cuzqueño, ya que no presentan la cornisa del primer entablamento abierta en arcos verticales por la entrecalle central del segundo cuerpo, con la subsiguiente subdivisión de este espacio interno en tres subcalles por la interposición de dos columnas flotantes. Se trasluce en todas estas portadas rurales surperuanas la implícita voluntad de distanciarse con relación a los caracteres más definidos del barroco cuzqueño; proponen, por el contrario, otras soluciones estructurales y volumétricas para el diseño de las portadas; y potencian el esquema formal de la gran fachada a los pies pero desvinculada del diseño y volumen de las portadas de Cuzco. Pensamos que las diferencias entre el núcleo urbano de Cuzco y el grupo de estas portadas rurales son lo suficientemente importantes como para caracterizar dos modos específicos de hacer arquitectura, no asimilables en una sola escuela. Se puede justificar la transmisión interna desde la arquitectura urbana de Cuzco de algunos elementos aislados, como el gran ventanal ovalado en las portadas de Mamara y de Tisco; pero ello no acarreo la transmisión del esquema y de la volumetría de las portadas urbanas cuzqueñas. Intercede también una secuencia cronológica entre los dos modos independientes, pues el de las iglesias rurales de las tierras altas comenzó a difundirse cuando concluía el período de actividad del barroco urbano de Cuzco. La consolidación de estas portadas rurales como un grupo específico desborda ciertamente la tesis apriorista de la ciudad como centro de irradiación de las escuelas arquitectónicas hacia el campo circundante.

La arquitectura planiforme surperuana denominada comúnmente como "estilo mestizo" ha sido presentada desde la obra de Wethey como una escuela unitaria, en la que se habría cumplido la irradiación de los modelos y las técnicas de tallar la piedra desde los centros urbanos de Arequipa o de Potosí hacia la zona intermedia del Collao, situada en la ruta comercial y mitaya entre las dos ciudades. La unidad de esta escuela comenzó a resquebrajarse cuando se descubrieron otros monumentos

planiformes situados en las tierras altas de Apurímac y Chumbivilca además de la fachada-tapiz de Yanque en el Colca, cuya originación no podía derivarse desde los centros urbanos tradicionales de Arequipa o de Potosí. Podemos avanzar todavía más en la interpretación del estilo planiforme surperuano; pues es necesario revisar en profundidad los caracteres estilísticos que definen esta modalidad de la arquitectura surperuana. La tesis tradicional hacía consistir el "estilo Mestizo" en la decoración planiforme aplicada sobre diseños renacentistas de las portadas; con lo que se simplificaba el contenido específico del estilo planiforme a la exuberancia de los motivos ornamentales.

Recordemos también que este enfoque significaba el abandono de los análisis estructurales y volumétricos de estas portadas. La arquitectura planiforme surperuana vendría a ser de este modo el prototipo de la desconexión entre los elementos arquitectónicos y los decorativos de que hablaba Gasparini, pues quedaría reducida exclusivamente a estos últimos.

Si hemos postulado antes la reintegración de los aspectos arquitectónicos del espacio y del volumen al contenido primordial de la arquitectura virreinal peruana, no podríamos prescindir de ellos cuando se trata del análisis de la arquitectura planiforme surperuana. Resumimos ahora a grandes rasgos lo expuesto en otro trabajo acerca de esta arquitectura: se ha de revisar la interpretación como renacentistas de las portadas planiformes surperuanas que se les viene atribuyendo a todas en general. Mediante una primera constatación, distinguimos tres tipos de diseño de portadas planiformes, muy diferentes entre sí: primero, el de las portadas de Potosí, que conservan la traza típica de las portadas renacentistas con dos cuerpos de distinta altura y anchura; segundo, el de las portadas-retablo del Collao estructurado en dos cuerpos y tres calles, según la cuadrícula regular completa en unos casos como la portada lateral de Santiago de Pomata, y la cuadrícula regular incompleta como la portada lateral de San Pedro de Zepita; en las que se da la plena correspondencia entre la anchura de las calles de sus dos cuerpos; lo que evidentemente no constituye un diseño renacentista, sino plenamente barroco virreinal; tercero, el diseño de las portadas mayores y menores de Arequipa, con su gran frontón semiovalado, que es irreductible por completo a los dos diseños anteriores.

Otra comprobación complementaria muestra cómo la decoración planiforme está dispuesta de manera diferente en conexión con cada uno de los modelos de diseño de portadas aquí señalados: en las portadas potosinas, los adornos se encierran en recuadros renacentistas; en el Collao se aglutinan apretadamente los adornos menudos sobre amplios paneles decorativos sin dejar intersticios vacíos entre los modelos; y en Arequipa, se dibujan los adornos con trazos grandes y gruesos, y entre ellos se forman amplios espacios vacíos que han sido tallados hasta una profundidad uniforme.

Resultan tan acentuadas las diferencias entre las tres conexiones del diseño y la decoración ornamental en cada una de las tres zonas surperuanas planiformes, que en realidad sólo tienen en común el modo aplanado de tallar la decoración en superficie plana y la carencia del relieve tridimensional en los motivos escultóricos; pero en lo que atañe a los componentes arquitectónicos y a la disposición de los ornamentos, las re-

giones de Potosí, el Collao y Arequipa muestran tres estilos independientes y diferenciados con toda precisión. No queda modo de hacer efectiva la irradiación de modelos arquitectónicos de diseños de las portadas, de su volumen y de la disposición ornamental entre Potosí y Arequipa; y también desde cualquiera de estas dos ciudades virreinales hacia la zona rural del Collao. Se constata la transmisión de aquellos modelos que son semejantes, no la de los que son irreductibles entre sí; y resulta que entre las tres zonas interceden las diferencias aquí anotadas. Además de las constataciones estilísticas expuestas, debemos tener en cuenta la discontinuidad cronológica en cuanto al desarrollo de las arquitecturas planiformes de Arequipa y el Collao: el ciclo arequipeño terminó aproximadamente hacia 1750; mientras que el ciclo collavino se desarrolló desde entrada la segunda mitad del siglo XVIII hasta el comienzo del siglo XIX. No se ha insistido lo suficiente acerca de un dato de suma importancia: la máxima calidad en el tallado de la decoración planiforme no se logró en los paneles decorativos de Arequipa, sino en las portadas e interiores de las iglesias del Collao; de tal modo que, al menos en cuanto a esta arquitectura rural planiforme, se ha invertido el rango de perfección correlativa que establecen las teorías a priori entre las zonas rurales y los centros urbanos considerados como generadores y emisores de los modelos. Deducimos de todo lo expuesto que la arquitectura planiforme collavina constituye una escuela rural independiente de las escuelas urbanas radicadas en Arequipa y en Potosí; aunque las tres cultiven la técnica de tallar en relieve monoplaniforme.

La arquitectura del valle del Colca constituye únicamente un problema en cuanto a la delimitación de su período cronológico, no en cuanto a precisar la autonomía de sus modelos estructurales. Las primeras iglesias collaguas se construyeron a finales del siglo XVI; no todas las de aquella lejana época perduran en uso, pues por el desgaste de los materiales y sobre todo por la acción destructora de los frecuentes terremotos en ese lugar, debieron ser reconstruidas posteriormente en varias ocasiones. Distinguimos un primer período de tales reconstrucciones entre finales del siglo XVII y la primera década del siglo XVIII; y otro segundo período más prolongado y extendido a mayor número de iglesias durante la segunda mitad del siglo XVIII y la primera del siglo XIX. Durante este segundo período, se propagaron en las fachadas de los pies de algunas iglesias collaguas los dobles arcos cobijos superpuestos e incorporados entre los cuerpos de las torres gemelas. También se reconstruyeron entonces los cuerpos rectangulares de esas iglesias a manera de un gran cajón con capillas adosadas a los lados más bajas que el cuerpo de la iglesia y que constituyen los brazos del falso crucero. No se trata de una arquitectura decorativa, que pueda ser comparable a las de Arequipa o el Collao; sino eminentemente estructural. Es fácil discernir que no deriva por irradiación o influencia de algún otro centro urbano o rural; y por consiguiente constituye una escuela rural específica e independiente; entendiéndose que aplicamos la calificación de escuela a la arquitectura de Colca sólo en referencia a las reconstrucciones realizadas durante la segunda mitad del siglo XVIII y primera del siglo XIX; ya que fue entonces cuando se definió la especificidad de esas iglesias.

A finales del siglo XVIII y en las primeras décadas del siglo XIX se construyeron o reconstruyeron algunas iglesias en la zona puneña opuesta a la del Collao ribereña del lago Titicaca, como la de Putina, San An-

tón y Pucará. Resta todavía por aquilatar exactamente la interpretación arquitectónica de estas iglesias puneñas tardías. Han sido relacionadas con el neoclásico arequipeño; pero se ha de notar que esta influencia ancló limitadamente en los retablos de estuco en el interior de las iglesias, como también sucedió en las iglesias del valle del Colca. En cambio, la estructura arquitectónica de estas iglesias rurales puneñas muestra componentes muy caracterizados que no parecen proceder de Arequipa; tales como la cúpula sobre el centro del crucero con tambor cilíndrico que muestra un no lejano aire ayacuchano; y también los arcos cobijos elevados simples sobre las portadas de los pies y algunas laterales que tienen tanto arraigo en la zona de Puno desde los arcos cobijos simples de la iglesia de Lampa, pero que no existen en las iglesias arequipeñas. Confluye, pues, en estas iglesias rurales puneñas tardías no sólo la problemática de su interpretación estilística; sino también la de su integración en una pequeña escuela regional específica, que es un poco posterior a la también rural del Collao, y que tampoco deriva por irradiación manifiesta de algún otro centro urbano emisor de modelos.

Las dilucidaciones críticas aquí expuestas alumbran la existencia de algunas escuelas regionales rurales que no han derivado de la influencia estilística irradiada desde centros urbanos. El problema de la correlación entre las ciudades virreinales y las zonas rurales periféricas tiene que ser replanteado desde análisis morfológicos y estructurales más completos que los que sirvieron de base a la tesis de las ciudades como centros de irradiación de las escuelas. Se partió inicialmente de un esquema formulado a priori, antes de toda constatación objetiva; pero las realidades arquitectónicas existenciales no marchan por esos esquemas aprioristas y se resisten a ser encuadradas dentro de concepciones formales preestablecidas. Constatamos, en cambio, que existieron en la arquitectura virreinal peruana escuelas arquitectónicas de raigambre rural en las que se desarrollaron modelos originales y específicos.

## SISTEMATIZACION DE LOS PERIODOS

El presente compendio de sistematización de los períodos no puede ofrecer el análisis completo de las características de todas las escuelas y grupos regionales aquí señalados. Algunos de los análisis más críticos se han desarrollado en estudios especiales que se publicarán por separado, como los de la arquitectura del Collao, la evolución de las plantas de las iglesias virreinales, los esquemas de las grandes fachadas en iglesias rurales, el de los arcos cobijos del Colca, etc.

Se limita esta sistematización a proponer la secuencia de los períodos arquitectónicos más importantes y diferenciados, estableciendo entre ellos relaciones de prioridad y posterioridad. El problema es sumamente complejo debido al desarrollo disparejo seguido por la arquitectura virreinal peruana en sus diversas escuelas y grupos regionales.

Con la única excepción de la arquitectura de la ciudad de los Reyes del Perú, que perduró en actividad creadora a lo largo de todo el gobierno virreinal, las restantes escuelas y núcleos regionales operaron dentro de límites cronológicos más o menos prolongados, pero siempre reducidos a una etapa de la historia virreinal peruana. De esta desigual duración temporal de los centros arquitectónicos regionales se derivan

dos tipos de desajustes cronológicos entre las arquitecturas regionales: uno es el *desajuste longitudinal*, en cuanto que no todos los centros crearon su arquitectura con una continuidad paralela: unos comenzaron antes y otros posteriormente; y de igual modo, unos concluyeron antes y otros después en su ciclo de actividad productiva.

No se dió concordancia estricta en cuanto a su comienzo o a su agotamiento; y ni siquiera aconteció la continuidad consecutiva de unos ciclos en pos de otros. El segundo desajuste es el *transversal*, y consiste en que no se dió la simultaneidad constructora de todos los centros regionales durante cada una de las grandes etapas cronológicas o de sus subdivisiones: algunos periodos pertenecen sólo al siglo XVII, otros sólo a la primera mitad del siglo XVIII; pero aún esta asincronía se desborda por la diferente duración de los ciclos, que en algunos casos perduraron a caballo de las vertientes entre dos siglos o entre las mitades de algún siglo.

En este trabajo empleamos el concepto de *barroco* en un sentido muy amplio, ya que abarcaría la arquitectura construída durante el largo periplo que corre desde el segundo tercio del siglo XVII hasta el primer tercio del siglo XIX para algunas regiones rurales del sur del Perú. No se pretende definir un contenido arquitectónico estricto y homogéneo para todos los ciclos; ya que no es idéntico el barroco de Lima que el de Cuzco o el de Huancavelica; y tampoco se prejuzga la autenticidad barroca de algunas escuelas regionales como la de Arequipa, Cajamarca, el Collao o la postrera escuela rural de Puno; acerca de las cuales puede discutirse si cumplieron los cánones del barroco en lo volumétrico y estructural.

El primer período de la arquitectura virreinal peruana duraría desde el comienzo de las construcciones definitivas del siglo XVI hasta aproximadamente 1630 según los casos. Estuvo dominado este ciclo por los esquemas renacentistas para las portadas; y recibió aportes muy significativos del último gótico español consistente en las bóvedas vaídas de crucería, y del mudéjar para las armaduras de madera con tres o cinco paños además de ciertos ornamentos como el alfiz y los arcos trilobulados. Se introdujo una conformación homogénea para las plantas de las iglesias, manifestada en dos o tres modelos sobre los que el barroco posterior introdujo reconversiones importantes para las iglesias mayores y también para algunas menores. Se extendió este período renacentista-gótico-mudéjar por todo el territorio del Virreinato del Perú; aunque sólo algunas zonas conservan todavía monumentos renacentistas importantes, y en otras han sido modificados. Distó mucho de imponer la homogeneidad de los diseños de las portadas para todos los centros arquitectónicos regionales del Perú. Han desaparecido casi todas las portadas renacentistas en Lima, Arequipa, Trujillo, Cajamarca, Huancavelica y otros lugares; de tal modo que no es factible rehacer el estudio completo de todo este período virreinal. Se puede plantear como hipótesis de trabajo a investigar la suposición de si la diversidad de las escuelas arquitectónicas virreinales durante el barroco comenzó a gestarse durante el período renacentista; y ello en base a la heterogeneidad que se observa entre los diseños de las portadas renacentistas actualmente existentes.

Distinguimos con la denominación de *barroco formativo* un período en el que comenzaron a gestarse los lineamientos que llegaron a su plenitud en las escuelas barrocas virreinales. Se inició este ciclo con la re-

conversión de las grandes iglesias conventuales de Lima para transformarlas en planta basilical de tres naves abiertas con crucero interno; a partir del primer tercio del siglo XVII; y también con la modificación del diseño de la portada principal de La Catedral de Lima que se convirtió en portada-retablo a partir de 1628.

Comprende este período barroco formativo a menos tres procesos regionales independientes muy claramente definidos: el primero es el *barroco formativo limeño*, que se prolongó aproximadamente hasta 1660. Durante su vigencia se consolidó el modelo de la planta basilical de tres naves abiertas y crucero interno; se cubrieron las primeras bóvedas de medio cañón con lunetos; se estructuró el tipo de las torres que conformarían la gran fachada barroca en el sector de los pies de las iglesias; y aparecieron en las portadas y en los cuerpos de campanas de las espadañas y de las torres las primeras pilastras con modillones a modo de capitel que después fueron el tipo de soportes preferidos en las portadas del siglo XVIII limeño; y finalmente se estableció el diseño de cuadrícula para las portadas-retablo de dos cuerpos y tres calles en cada cuerpo.

Existió sin duda un período *barroco formativo cuzqueño* que fue interrumpido bruscamente por el terremoto de 1650. Estuvo impulsado por los ensambladores de retablos y de sillerías corales, alguno de los cuales había llegado desde Lima como Pedro de Mesa, que fuera hijo del también ensamblador y escultor Martín Alonso de Mesa. Podemos considerar como figura eminente de este período cuzqueño al ensamblador Martín de Torres, de cuyos retablos se han ocupado los Mesa-Gisbert y don Emilio Harth-Terré.

También acaeció un período *barroco formativo trujillano*. Destacó dentro de él la construcción de La Catedral de Trujillo consagrada el año de 1666. Tuvo este período un carácter eminentemente estructural, manifestado en la transformación de la planta y de las cubiertas en la iglesia de La Compañía, a la que siguieron las iglesias de La Merced, San Agustín, Santo Domingo y San Francisco, todas las que adoptaron la planta basilical de tres naves más o menos completas y crucero interno, como las grandes iglesias conventuales limeñas. Terminó este período en Trujillo con la construcción de la iglesia del Hospital de Belén, cuya portada principal reproduce el diseño de la portada principal de La Catedral trujillana. Este período que duró casi todo el siglo XVII, se agotó en sí mismo; pues no se desarrolló en pos de él en Trujillo otro período subsiguiente de barroco pleno durante el siglo XVIII. La iglesia del Monasterio del Carmen estaba por estrenarse inmediatamente antes del terremoto de 1759; pero ella sola no define un verdadero proceso regional.

Todo hace suponer que también tuvo lugar en Arequipa otro período *barroco formativo arequipeño*, del que, sin embargo, no quedan monumentos testimoniales, acaso con la excepción del primer cuerpo de la portada lateral de la iglesia de La Compañía. La terminación de las obras en la Catedral, la de la iglesia de La Compañía y algunas otras obras pertenecerían a este período que sólo podrá ser conocido ampliamente a través de la documentación de archivo.

El período barroco formativo canalizó por cauces independientes los modelos y diseños arquitectónicos desarrollados en las escuelas. El



primer efecto derivado de este período consistió en consolidar la independencia de la arquitectura virreinal del Perú respecto de las arquitecturas europeas; y ello se logró por la libre creatividad de los alarifes y ensambladores radicados en el Virreinato durante el siglo XVII. Cesaron de recibirse los aportes arquitectónicos de la arquitectura española; y tampoco llegaron aportes europeos no ibéricos que hubieran eventualmente desvinculado la arquitectura virreinal peruana de la española; y ello a pesar de la suposición en contra de Kubler y Gasparini que he analizado en otro estudio más amplio. En el plano interno del propio Virreinato del Perú, se originó entonces la diferenciación entre las escuelas regionales peruanas, de manera que irrumpió con ímpetu desbordado la diferenciación de escuelas acentuada en el ciclo posterior. Contribuyó en parte a acentuar la diferenciación de las escuelas regionales la duración asincrónica de los períodos barrocos formativos; y también la subsiguiente desconexión cronológica en cuanto al inicio y duración entre los procesos de la etapa posterior.

Denominamos *período barroco pleno* aquel en el que algunas escuelas regionales mostraron la plenitud creadora lograda en sus modelos de diseños de las portadas, la modalidad de expansión volumétrica, y los componentes arquitectónicos. El primer período en conseguir su perfil específico fue el *barroco pleno cuzqueño* de la segunda mitad del siglo XVII, que se concentró en las iglesias de la propia ciudad de Cuzco. Creó un diseño peculiar de portada-retablo inaugurado en la de La Catedral. Lo integró además con una especial forma de expansión volumétrica consistente en el adelantamiento del bloque de toda la calle central, permaneciendo las dos calles laterales en un plano retrasado; y finalmente modeló un tipo característico de campanarios que tuvo alguna irradiación fuera de la ciudad a través de la torre solitaria y exenta de Lampa. Las grandes iglesias conventuales cuzqueñas remodelaron durante este período su inicial planta gótico-isabelina para convertirla en planta basilical, siguiendo el ejemplo de las iglesias conventuales de Lima.

El *período barroco pleno limeño* perduró desde la década de 1660 hasta entrado el segundo tercio del siglo XVIII, desbordando así su vigencia a la del barroco pleno cuzqueño. Se inició con la construcción de las iglesias actualmente desaparecidas de Ntra. Sra. de Los Desamparados y del Hospital de San Juan de Dios; y se expresó plenamente en las pequeñas iglesias del siglo XVIII con su planta de cruz latina de brazos muy cortos, la especial volumetría de sus coronamientos superiores, con el modelo de la fachada a los pies y con el diseño de las portadas no-retablo con segundo cuerpo delimitado por pilastras con modillones en lo alto y también en la base. Se trata de un conjunto de caracteres arquitectónicos totalmente diferentes de los del barroco pleno cuzqueño; a pesar de que ambos tienen en común el empleo de la cornisa del primer entablamiento abierta en arcos verticales por la entrecalle central.

Consideramos el período del *barroco pleno arequipeño* como el tercer ciclo regional de esta etapa. Marchó a destiempo de los dos períodos anteriores: el limeño y el cuzqueño, pues perduró en actividad desde la década de 1680 hasta 1750. La decoración planiforme de sus portadas no debe hacernos perder de vista la especificidad del diseño en las portadas mayores y menores, tan distintos de los diseños cuzqueño y limeños. La expansión del volumen en sus portadas por bloques de sopor-

tes prolongados verticalmente en trozos de pilastras encerradas dentro del gran frontón semiovalado, y la liberación de las portadas arequipeñas respecto de cualquier esquema de fachada a los pies, carentes de la delimitación por los cuerpos bajos de las torres, constituyen características arquitectónicas específicas de la escuela arequipeña y diferenciadas de las de la escuela limeña y la cuzqueña.

Quedó limitado a estos tres períodos urbanos el ciclo del barroco pleno. Fue seguido por otro ciclo más disperso, de menor duración, aunque de gran magnificencia arquitectónica. Es el amplio *período barroco de difusión periférica*, que engloba las creaciones arquitectónicas realizadas en lugares fuera de las ciudades de Lima, Cuzco y Arequipa, en centros regionales desplegados durante la primera mitad del siglo XVIII con posterioridad a los períodos del barroco pleno. No debe entenderse este ciclo como una irradiación o prolongación del barroco pleno en sus versiones limeña, cuzqueña o arequipeña; sino como movimientos arquitectónicos creadores e independientes, aunque de menor duración y producción de monumentos. Se trata de grupos muy dispersos por la geografía peruana, y además con un desarrollo asincrónico entre ellos. La única característica que detentan en común es la autonomía estilística que los diferencia radicalmente entre ellos mismos y con las escuelas precedentes del barroco pleno.

Intercede una gran diferencia entre el ciclo del barroco pleno y este período del barroco de difusión periférica: el primero fue precedido por un período barroco formativo en el que maduraron los modelos que después alcanzaron plenitud en las escuelas virreinales autónomas mientras que estos ciclos de difusión periférica no derivaron de una previa etapa formativa, inexistente en estos centros regionales. Sucedió que la madurez alcanzada por los alarifes virreinales peruanos posibilitó que su libertad creadora se expresara en nuevos diseños y formaciones volumétricas. Una situación similar se volvió a repetir posteriormente en el período de las escuelas rurales, que tampoco estuvieron precedidas por períodos formativos previos.

Pertenece a este ciclo el *período de difusión periférica de las tierras altas surperuanas*, durante los años finales del siglo XVII y las primeras décadas del siglo XVIII. Se propagó por las iglesias rurales surperuanas un modelo específico de gran fachada a los pies con torres gemelas a los lados del cuerpo de la iglesia y con una portada-retablo de traza cuadrada encuadrada entre las torres. Son las iglesias de Ayaviri, Asillo, Mamara, Tisco, Haqura y Coporaque del valle del Colca, y también la fachada-tapiz de Yanque en el mismo valle del Colca, aunque está desprovista del diseño de portada-retablo. Se puede incluir también en este grupo de iglesias la de Lampa, al menos en cuanto a la portada-retablo de los pies, pues carece de las torres gemelas a los lados de ella. Se trata de un grupo rural desvinculado del diseño y de la volumetría de las portadas barrocas cuzqueñas.

Sobresalió el período *barroco de difusión periférica de Cajamarca* por la deslumbrante originalidad de sus grandes portadas-retablo de tres calles desplegadas en tres cuerpos completos, que se estructuran en cuadrícula regular de líneas rectas continuas; y también por el diseño de las portadas menores. Es un período corto cumplido hacia

mediados del siglo XVIII.

Encontramos en las tierras de Huancavelica un conjunto de portadas con diseño, volumetría y decoración homogéneos, labradas también hacia mediados del siglo XVIII: son las portadas de La Catedral, Santo Domingo, Santa Bárbara junto a la mina de este nombre, y Julcamarca. No derivaron estas portadas por irradiación desde ninguna otra escuela urbana o rural; y por tal motivo las incluimos en un grupo propio formando el período *barroco de difusión periférica de Huancavelica*.

Durante el siglo XVIII se cumplió la reconversión de algunas iglesias y la construcción de otras en Ayacucho. Constituyó una actividad eminentemente estructural, pues estuvo desprovista de realizaciones ornamentales; su creación externa más destacada consistió en los dobles campanarios que conforman una escuela específica de estas construcciones. En cierto modo, también se formó en Ayacucho una escuela *barroca de difusión periférica*.

El ciclo barroco de la difusión periférica se apagó pronto, como llamaradas fugaces encendidas por algunos alarifes anónimos de una sola generación que no lograron promover la continuidad de sus modelos estilísticos por sucesivos discípulos y continuadores. Al mismo tiempo que parecía agotada la arquitectura virreinal en los centros urbanos, excepto el de Lima, surgió otro ciclo posterior consistente en el *barroco de las escuelas rurales*. Alcanzó este nuevo ciclo mayor consistencia y duración que el anterior, pues permaneció en vigencia durante toda la segunda mitad del siglo XVIII, y en algunos casos llegó hasta entrado el siglo XIX. Consistió en una serie de escuelas rurales autónomas, que aportaron modalidades estilísticas muy definidas y de manifiesta originalidad. Tampoco se vincularon entre sí estas escuelas rurales por la adopción de caracteres comunes a todas ellas. Intercedió igualmente una cierta asincronía entre estas escuelas rurales, a pesar de desarrollarse durante un ciclo con términos cronológicos más definidos.

Reafirmamos la independencia del período *barroco de la escuela rural del Collao* respecto de la escuela planiforme de Arequipa y también de la de Potosí. La técnica planiforme de tallar la piedra y el modo compacto de agrupar los adornos empleados en el Collao difieren de los de aquellas otras escuelas urbanas planiformes. Pero la originalidad de la escuela rural collavina se acrecentó por la especificidad del diseño de sus portadas-retablo de cuadrícula regular desplegadas en un completo planismo estructural que hace juego al de la decoración tallada. También estuvo asociada la profusión ornamental y la novedad de los diseños con la transformación estructural de la planta de las iglesias inicialmente gótico-isabelinas para reconvertirlas en planta de cruz latina de brazos largos; y con la propagación de los arcos cobijos simples elevados sobre las portadas de los pies o las laterales, formando como grandes hornacinas para cobijar las portadas, un esquema que reactualizó la tradición iniciada medio siglo antes en las dos portadas de la iglesia puneña de Lampa, pero que había sido desactivada desde entonces. La escuela rural del Collao perduró en actividad durante toda la segunda mitad del siglo XVIII, pues la portada lateral de Santiago de Pomata fue labrada a finales de ese siglo. Esta escuela rural produjo las obras maestras del estilo planiforme, con una calidad insuperable y no igualada por los paneles decorati-

vos de los centros urbanos de Arequipa o de Potosí.

El período *barroco de la escuela rural del valle del Colca* es uno de los más originales de toda la arquitectura virreinal peruana; no precisamente por sus aportes decorativos, que resultaron casi nulos, sino por las estructuras volumétricas de sus enormes iglesias en forma de gran cajón rectangular, y por los dobles arcos cobijos superpuestos en el muro de los pies de las iglesias que estriban entre los cuerpos bajos de las torres gemelas. Sólo consideramos como integrantes de esta escuela collagua las reconstrucciones de las iglesias cumplidas durante la segunda mitad del siglo XVIII y gran parte de la primera del siglo XIX. También perduran en el valle del Colca algunas iglesias de etapas anteriores como las renacentistas de Madrigal y de Coporaque, y las de Tisco y Yanque pertenecientes al período de la difusión periférica; pero no las incorporamos a esta escuela rural situada en la misma región geográfica. Aunque las dos escuelas rurales surperuanas del Collao y del valle del Colca coexistieron durante gran parte de sus períodos activos, no se realizó el intercambio de modelos estilísticos y arquitectónicos entre ellas, y mucho menos la técnica planiforme de tallar la decoración. Ni los alarifes collaguas exportaron sus dobles arcos cobijos al Collao; ni los talladores collavinos exportaron al Colca los diseños y la ornamentación de sus portadas-retablo.

Entre los años finales del siglo XVIII y las dos primeras décadas del siglo XIX se formó otra pequeña *escuela rural* en el área puneña de Putina, San Antón, Pucará y algún otro lugar del altiplano. No ha sido suficientemente estudiada esta escuela, aunque nos inclinamos a desvincular sus aspectos estructurales y volumétricos respecto de la influencia neoclásica arequipeña. Es cierto que llegó el influjo de esta corriente neoclásica a los retablos tardíos; pero estos son independientes de la conformación arquitectónica del cuerpo de la iglesia; pues tampoco los retablos neoclásicos de las iglesias del valle del Colca acarrearón la determinación de los aspectos arquitectónicos de estas iglesias collaguas, tales como su corporeidad, y sus fachadas con los dobles arcos cobijos, ya que éstos no se derivan obviamente de la arquitectura neoclásica arequipeña.

Añadimos aún a este ciclo de las escuelas rurales tardías el pequeño núcleo de las portadas de la Hacienda San José y del pueblo de El Carmen cerca de Chíncha: muestran un diseño y una modalidad ornamental que no han sido irradiados desde el barroco de Lima. Son también independientes de esta escuela urbana las iglesias de las haciendas jesuíticas de Nazca.

Las reconstrucciones realizadas en Trujillo después del terremoto de 1759 no suscitaron una escuela regional propiamente dicha. Las creaciones más características de Trujillo en aquellos años fueron las torres de planta ochavada octogonal que se propagaron hasta Lambayeque, las espadañas barrocas tardías de La Compañía y de La Merced; y las medias naranjas ornamentadas con esculturas de yesería en Santa Clara y La Merced: se trata de ejemplares individuales que no son suficientes en número para formar una escuela arquitectónica. Por su carácter limitado, relacionamos la etapa trujillana posterior al terremoto de 1759 con el período de las escuelas rurales, aunque aquella acaeció en un centro urbano, pero sus torres octogonales se propagaron por la zona rural circunvecina.

Finalmente, la escuela urbana de Lima completó en solitario un período barroco tardío después del terremoto de 1746. En esta etapa final se creó el modelo de pequeña fachada a los pies con campanarios gemelos muy bajos, cuyo más bello ejemplar fue el de la fachada desaparecida de la iglesia del Monasterio de Santa Teresa. Se labraron en un primer momento las portadas homólogas de la portería de San Pablo, Los Huérfanos y el Noviciado de San Carlos; y terminó este corto período con la construcciones de la época del virrey Amat: Las Nazarenas, el Camarín de La Merced, la capilla de San Martín en el Convento de Santo Domingo y los dos cuerpos superiores de la torre en la iglesia del mismo Convento de Santo Domingo. Este último período urbano de Lima no encontró réplica o paralelo en ninguna otra ciudad virreinal o escuela rural del Perú; de suerte que constituye el epílogo solitario de la arquitectura virreinal peruana. Es un período costeño que García Bryce ha relacionado con la arquitectura europea de la misma época. Desde luego, comparando el barroco tardío de Lima con las escuelas rurales de los mismos años, se observa que unos y otros procesos discurrieron por cauces muy divergentes, ya que las influencias europeas reflejadas en el último período limeño fueron totalmente ignoradas por las escuelas andinas surperuanas.

## UNIDAD EN LA PLURALIDAD

La multiplicidad de escuelas regionales diferenciadas en sus aspectos estructurales y ornamentales dentro de la arquitectura virreinal peruana viene a representar el hecho objetivo primario dado al analizar las iglesias dispersas por los núcleos regionales del Virreinato, y construídas en distintas épocas. Las portadas de Las Trinitarias en Lima, La Catedral de Cuzco, La Compañía de Arequipa, el Hospital de Belén de Cajamarca, La Catedral de Huancavelica, la lateral de Santiago de Pomata o la lateral de Zepita, la de Asillo, y la principal de La Catedral de Trujillo representan la especificidad de las escuelas regionales a que pertenecen. Han sido encuadradas en alguno de los períodos diferentes antes analizados, porque sus diseños y sus formaciones volumétricas corresponden a los modelos vigentes en las distintas épocas cronológicas de la arquitectura virreinal peruana.

Por encima de las diferencias específicas, todas aparecen como portadas *virreinales peruanas*. Por más diferentes que sean unas de otras, no encajan adecuadamente en ninguna otra arquitectura hispanoamericana distinta de la del Perú. La dificultad radica en llegar a precisar qué es lo que permite identificar como *peruanas* a todas esas portadas representativas tan diferentes entre ellas. La circunstancia de haber sido labradas durante el gobierno virreinal español, y también la de estar localizadas en el territorio del antiguo Virreinato del Perú son connotaciones extrínsecas que no atañen a ninguna de sus características arquitectónicas. La conformación a modo de los retablos peruanos conviene a algunas portadas; pero no a todas ellas. Tampoco resulta relevante la circunstancia de usar algún tipo determinado de soportes, puesto que portadas de distinto diseño usaron los mismos, y portadas homólogas usaron distintos soportes.

De una a otra escuela regional, y de unos a otros períodos cronológicos, las portadas virreinales peruanas han conservado la distribución

cuadrícula rigurosa de su diseño, distribuida en cuerpos y calles separados por órdenes arquitectónicos: los entablamentos establecen la división en estratos horizontales, y los soportes de columnas o de pilastras delimitan las calles verticales. La continuidad vertical de los ejes de soportes de un cuerpo a otro fue la innovación más decisiva mediante la que la arquitectura peruana comenzó a diferenciarse de la etapa inicial renacentista, que había sido una transmisión externa europea. En las portadas renacentistas que constan de dos cuerpos, los ejes de soportes forman siempre líneas quebradas, pues el segundo cuerpo tiene uniformemente menor anchura que el primero. Las portadas peruanas antes mencionadas, representantes de las distintas escuelas, preservaron siempre invariablemente la integridad del esquema cuadrícula pues sus variados diseños son modalidades específicas diferenciadas dentro del esquema común de la cuadrícula regular en sus diversas versiones, sea la cuadrícula completa con tres calles en los dos cuerpos sea la cuadrícula incompleta con una sola calle central en el segundo cuerpo, pero de la misma anchura que la calle del primer cuerpo.

No faltaron sin embargo, algunas portadas virreinales peruanas de la etapa barroca que muestran la discontinuidad de los ejes de soportes en los dos cuerpos de distinta anchura a la manera renacentista. Estas portadas hacen más bien resaltar la homogeneidad del esquema de la cuadrícula regular en la mayor parte de las portadas barrocas virreinales a partir del primer tercio del siglo XVII hasta las últimas portadas del siglo XIX.

La cornisa del primer entablamento abierta en arcos verticales por la entrecalle central del segundo cuerpo se difundió en el barroco de Cuzco y en el de Lima. No afectó, sin embargo, al esquema básico de la cuadrícula regular; porque la interrupción del entablamento permanece limitada a la entrecalle central, no a las dos calles laterales o al sector de los ejes de los soportes. Salvo esta innovación peruanísima, el esquema cuadrículado de las portadas barrocas cuzqueñas no se innovó, y apenas difiere del esquema cuadrícula estricto de la portada lateral de Santiago de Pomata.

Difieren las escuelas regionales por dar diferente cabida a la ornamentación dentro de las portadas. Se puede tratar de la decoración planiforme plena de las portadas del Collao o de Arequipa; de la decoración en paneles platerescos a la manera de Cajamarca; o de la decoración estrictamente arquitectónica a la manera de San Sebastián y La Compañía en Cuzco. Todas las clases de decoración, o la ausencia de ella se insertan dentro del esquema cuadrículado regular, sin alterarlo ni deformarlo. En la portada-retablo de Asillo, los grandes corazones o cartelas tallados irrumpen por la entrecalle y discontinúan los entablamentos por esos sectores: se trata de un caso extremo, que no se reitera en otras portadas virreinales; pues incluso la cercana portada de Ayaviri muestra con la más rigurosa precisión la continuidad de los entablamentos en sus cuerpos, como tratando de resaltar al máximo el esquema rígido de la cuadrícula. Cabe todavía advertir que en la misma portada de Asillo, los entablamentos sobre los ejes de las columnas de los tres cuerpos marcan la clara división horizontal de la cuadrícula regular.

La división en períodos, grupos y escuelas no desarticula la unidad de la arquitectura virreinal peruana. Siempre es factible reconocer el esquema común de la cuadrícula regular en las diversas portadas regionales del Perú. Claro que se trata de un esquema general todavía indeterminado; y no de un diseño específico, que es el que caracteriza las diversas escuelas y grupos regionales peruanos. De todos modos, los alarifes virreinales encontraron en el esquema de la cuadrícula regular un campo libre para expresar su creatividad original; lo que permitió crear escuelas sin abandonar el sustento común de la arquitectura virreinal peruana.