

# La controversia de los aportes europeos en la Arquitectura Virreinal Peruana

## I. CONTRAPOSICIÓN ENTRE HISPANISMO Y EUROPEÍSMO

Con el mismo título de este trabajo, pero ampliado a toda la arquitectura virreinal hispanoamericana, presentó George Kubler una ponencia en el Seminario celebrado en Caracas sobre *La situación de la historiografía de la arquitectura latinoamericana*. Respondía entonces al más actualizado momento de los estudios sobre la arquitectura virreinal, tanto en los planteamientos historiográficos vigentes por aquellos años, cómo en cuanto al desarrollo del conocimiento histórico, basado en las fuentes de archivo conocidas hasta el año de 1967.

No emprendió entonces Kubler una revisión en profundidad, de las tesis historiográficas propuestas desde aproximadamente el año de 1950; sino una redistribución de las áreas de influencia a las que se sometía la arquitectura virreinal; y acaso también un deslinde más conceptual que delimitativo entre el criterio usual de la geografía política subyacente en las historiografías en uso, y el criterio, entonces entrevisto como categoría arquitectónica y estilística de la geografía artística. Tampoco pretendió llegar a una exposición sistemática y comprensiva de la arquitectura virreinal, en función de los nuevos aportes europeos no ibéricos y de las zonas europeas de donde provenían. La tarea resultaba desproporcionada en 1967, y parece seguir siendolo todavía, en relación a la enorme dispersión de la arquitectura virreinal hispanoamericana, al profundo espectro cronológico comprendido entre los años de 1500 y 1800, y a la parquedad de las influencias europeas no ibéricas, constatadas y dispersas, dentro de las amplias coordenadas mencionadas. Pero al presentar Kubler un repertorio, entonces somero e inicial, de aportes europeos no ibéricos miraba hacia adelante, para lo que desbrozaba unas sendas a seguir, no una exposición terminal acabada. Matizaba por ello que sus observaciones, propuestas sobre la base de la conocida *Historia del arte hispanoamericano* de Angulo Iníguez y de la obra de Kelemen, así como sus propias colaboraciones con Martín Soria, “no deben tomarse solamente como una autocrítica, sino también como una indicación de cómo se espera que sea el futuro desarrollo en este campo” (Kubler: 1968:113).

El mensaje de Kubler transcendía a los escuetos hechos propuestos en su ponencia; suponía que estos datos proyectaban una intencionalidad programática, en cuanto que otros

investigadores subsiguientes habrían de proseguir la búsqueda de nuevas influencias arquitectónicas constatables, transmitidas desde los centros europeos no ibéricos hasta la arquitectura virreinal latinoamericana. Sin embargo, el resultado ha sido que casi 25 años después de la propuesta de Kubler, los seguidores han dejado evaporar el impulso innovador que debería desarrollar en el futuro la historiografía. No sólo no se han ensanchado las brechas por donde se habrían de colar otros muchos aportes europeos no ibéricos posteriormente investigados, sino que además, las observaciones de Kubler han devenido para los epígonos en un catecismo que reiteran sin innovar ni ampliar; de igual modo que los epígonos de la orilla opuesta prosiguen reiterando el catecismo aprendido en los textos clásicos. Se repite una y otra vez que la arquitectura virreinal hispanoamericana recibió aportes europeos no ibéricos, pero el repertorio de ellos continúa reducido a los que propuso Kubler en 1967, y ninguno otro adicional, además de no haber valorado su vigencia.

Concluía Palm en el mismo Seminario su abrumadora recensión bibliográfica acerca de la historiografía de la arquitectura virreinal, muy conforme al aparato crítico de los investigadores alemanes, con este resumen sintético valedero hasta el año de 1967: *“Los modelos por medio de los cuales se ha tratado de organizar la historia de la arquitectura hispanoamericana se reducen a tres: la integración de una historia nacional americana, la integración en una historia nacional europea (la de España), la integración en la historia de las ideas estéticas supranacional. En el fondo de los dos primeros esquemas exegéticos bulle una misma idea imperial, aún cuando la interpretación de las categorías nacionales se vuelve una especie de imperialismo al revés”* (Palm:1968:32), lo que supone que las realizaciones arquitectónicas de cada ámbito geográfico expresan y desarrollan formas distintas de las del resto del mundo.

La posición de Kubler, claramente expresada, es muy simple: *“El objeto de esta ponencia es por lo tanto quitar la máscara imperial de los invariantes Hispánicos del aspecto de la arquitectura colonial americana, con la esperanza de poder ver más claramente que antes, cuales fueron los antecedentes europeos (fuera de la península Ibérica) de aquellas formas arquitectónicas que componen la tradición latinoamericana desde 1.500 hasta la Independencia”* (Kubler: 1968:105).

No tienen la misma incidencia historiográfica, al menos en cuanto al ámbito geográfico, las dos interpretaciones imperiales de la arquitectura virreinal, señaladas por Palm. La integración en una historia nacional americana arraigó vigorosamente en la historiografía mexicana, basándose en el substrato de una relevante arquitectura prehispánica, y en la multiforme y abundante arquitectura virreinal de la Nueva España. No ha sido este el caso del Virreinato del Perú, el otro gran centro arquitectónico virreinal, pues ni las investigaciones hasta ahora publicadas se equiparan cuantitativamente a las mexicanas, ni tampoco se ha formulado una tesis historiográfica de la arquitectura virreinal compenetrada con el espíritu de la peruanidad. Vemos, en efecto, cómo ni la arquitectura inca ha sido vinculada por los historiadores del arte con la virreinal, ni ambas, unidas o separadas, han pasado a convertirse en componentes ideológicos privilegiados de la peruanidad. Los clásicos del pensamiento peruanista, José Carlos Mariátegui y Víctor Andrés Beláunde, no han incorporado la arquitectura entre los factores culturales de la peruanidad; y por supuesto, tampoco los historiadores de la arquitectura virreinal o inca las han trasvasado al proyecto de interpretar el Perú.

La versión hispanista vincula, en cambio, las diversas arquitecturas virreinales hispanoamericanas como provincias de la arquitectura hispánica transmitidas y reducidas bajo modalidades diferenciadas. Pugnaba Kubler en 1967 por incorporar la arquitectura virreinal hispanoamericana, y en cierta forma también la hispánica, dentro del ámbito más abarcador de la arquitectura europea no ibérica. Al romper el cerco o corsé imperial mantenido infranqueablemente por la historiografía hispanista, podría acaso constatarse que algunas expresiones arquitectónicas remitían a otras arquitecturas europeas como complemento de la preponderante arquitectura hispanista.

Conviene precisar que el intento original de Kubler correspondía entonces a los mismos planteamientos de Anguló y Marco Dorta, aun cuando ensanchaba y corregía las fronteras dentro de las que circularían las transmisiones de los modelos. Las arquitecturas virreinales continuaban siendo “provincias” dentro de otro orden geográfico ampliado a las arquitecturas cultas europeas. Es importante advertir que el estudio de Kubler no apuntaba entonces, ni siquiera concomitantemente, a revisar el concepto de “provincia arquitectónica” en cuanto categoría historiográfica; ni tampoco a cualquier clase de revisión valorizadora o desvalorizadora de las provincias arquitectónicas virreinales. Sucedió, pues, que las arquitecturas virreinales hispanoamericanas permanecían en su condición originaria de provincias, sólo que no ya exclusivamente dentro del imperio artístico español, sino dentro de la ampliada y diversificada arquitectura europea, al fin y al cabo otro imperio más amplio que involucraba en su seno la arquitectura hispánica. El flujo de los aportes externos continuaba nutriendo ininterrumpidamente las arquitecturas virreinales; mientras que las transmisiones discurrían siempre a través de la ruta transatlántica en el mismo sentido direccional, aunque se había ampliado el origen de donde procedían esos flujos. La revisión de las fronteras artísticas no atenuaba la idea imperial de la arquitectura. Una máscara imperial era suplantada por otra.

Veremos posteriormente cómo algún otro historiógrafo, sin aportar ninguna otra influencia formal europea concreta, sobreañadida a las propuestas por Kubler en 1967, hizo desviar la interpretación historiográfica desde los contenidos arquitectónicos existenciales hacia las categorías formales y hacia las valoraciones de sentido emocional acerca de la arquitectura virreinal entendida como provincia. Se creaba de este modo un instrumento exegético apriorista, en lugar de haber progresado por las sendas rotuladas por Kubler del conocimiento objetivo de las aportaciones arquitectónicas europeas no ibéricas constatables. Los hechos arquitectónicos en sí y sus conexiones de dependencia estilística no cuentan ahora como objeto primario del conocimiento historiográfico; viene a ocupar su lugar el sistema de las categorías interpretativas y de las valoraciones emocionales, es decir un esquema formal desprovisto de contenido objetivo y superpuesto a priori a las objetividades arquitectónicas existenciales e históricas.

## II. LOS CONCEPTOS FORMALES DE LA HISTORIOGRAFÍA

No abordamos aún el análisis de los aportes europeos no ibéricos presuntos o reales recibidos en la arquitectura virreinal peruana. No interesa de momento precisar cuál es el repertorio de los conceptos formales, mediante los que se formula la interpretación historiográfica de la arquitectura virreinal, en función de los aportes europeos no ibéricos recibidos en ella.

Menos que nadie podía suponer Kubler que el desarrollo de la arquitectura virreinal derive sólo del simple acto de la recepción de los aportes europeos, cualquiera que fuera su procedencia. Los aportes llegaron en monumentos determinados y en un tiempo concreto, mientras que se prosiguió creando arquitectura en los virreinos a lo largo de procesos históricos prolongados. Kubler (1968:106) ha definido una doble transmisión por cuyo conducto se habría canalizado la recepción y subsiguiente reelaboración de los aportes europeos. Es importante citar sus palabras textuales: *“he definido estas dos clases de transmisión como horizontal, por ejemplo, la transatlántica; y vertical, por ejemplo, etnográfica, en la difusión de orígenes europeos en expresión popular en diferentes niveles de la sociedad latinoamericana”*.

La articulación de las dos transmisiones para el desarrollo de la arquitectura virreinal, conforma un mecanismo mucho más complejo de lo que a simple vista pudiera parecer. Los alarifes virreinales, aún cuando inicialmente, durante el siglo XVI y el primer tercio del siglo XVII, se nutrieran de transmisiones horizontales generales y después, en grado decreciente, de transmisiones esporádicas y episódicas, no perdieron nunca su capacidad creadora de producir innovaciones originales en los distintos grados de la jerarquía eclesiástica. Nos encontramos, pues, con un tercer factor distinto de la doble transmisión. Algunos historiadores lo han marginado sistemáticamente, unos de modo explícito y otros de modo implícito pero no menos radicalmente. Creemos, sin embargo, que resulta imposible explicar la formación de auténticas escuelas regionales en la arquitectura virreinal, al menos en la peruana, sin contar con la intervención progresivamente incrementada de esta posibilidad, nunca sojuzgada ni reprimida de crear arquitectura en la propia situación histórica.

La tarea primaria de revisión historiográfica que había propuesto Kubler había de consistir en *“reintegrar los imperios a su adecuada condición como partes de la historia del arte europeo”* (1968:105). Entendemos que esta revisión derivaría del alumbramiento de nuevas transmisiones objetivas constatables entre las arquitecturas europeas y las virreinales; pero no de la simple reinterpretación de los esquemas conceptuales epistemológicos, independientemente de los contenidos arquitectónicos existenciales. Señalaba Kubler (1968:115) que *“una de las debilidades del historiador es la de considerar que la geografía política determina 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”*. Pero una cosa es describir con clarividencia la necesidad de reorganizar las fronteras de la geografía artística, en lo cual mostró Kubler una genial intuición, y otra diferente la de llegar a establecer límites definidos y relaciones estables y comprobadas entre las regiones arquitectónicas, sobre todo cuando no se ha progresado nada en la investigación de nuevas transmisiones objetivas distintas y complementarias de las mencionadas por Kubler en 1967. No olvidemos esta confesión de encomiable modestia intelectual: *“Nuestros mapas de las provincias artísticas son tan arbitrarios y tan vagos como los mapas de los geógrafos físicos del año 1.500.... Y si nosotros no podemos trazar estas conexiones con exactitud ¿cómo podemos relacionar a México, Lima, Quito y Bogotá al campo de fuerzas que le dió forma a la Historia del Arte Europeo?”* (Kubler: 1968:116).

La constatación de las diferencias entre la arquitectura de los diversos virreinos hispanoamericanos, de suyo patentes para que algún historiador pudiera marginarlas, atañe también

a una diversificación de sus relaciones artísticas con España, dentro de la unidad del gobierno y de la administración política de España con sus dominios de Ultramar. También para esta corrección de las fronteras arquitectónicas buscó Kubler fundamento en la diversa incidencia de los aportes europeos no ibéricos sobre las grandes regiones virreinales: *“Entre tales transmisiones, en todas las provincias de América del Sur, probablemente tienen importancia las diferencias arquitectónicas existentes entre la Nueva España y suramérica. La Nueva España estaba más estrechamente ligada a la Península y se parece más a esta última que América del Sur, con sus múltiples conexiones europeas”* (Kubler 1968:114). Para que no quede duda acerca de los presuntos medios por los que hubieran fluido esas presupuestas transmisiones europeas, señala Kubler (1968:114) el de los textos clásicos de la arquitectura y acaso también, el de la experiencia profesional de los religiosos europeos no ibéricos, *“como los jesuitas, frailes y otros sacerdotes Neerlandeses, Bohemios e Italianos”*.

Esta explicación representa ya un modo de destacar la eventual influencia de los aportes europeos no ibéricos, en la formación y desarrollo de las arquitecturas virreinales diversificadas. Anotemos, por lo pronto, que esta interpretación se ha formulado en el plano de las más amplias generalidades. Si bien es cierto que la arquitectura virreinal novohispánica difiere de todas las suramericanas, no lo es menos que estas últimas no forman una provincia arquitectónica unitaria y homogénea, ni dentro de ellas, ni en sus relaciones con la arquitectura de España o con las de otros centros europeos no ibéricos transmisores de presuntas influencias. En efecto, no son menos acentuadas y constatables las divergencias entre la arquitectura virreinal peruana y las de Quito, Bogotá, Chile, Argentina, y Paraguay. Los diseños de las portadas cuzqueñas del siglo XVII o los de las arequipeñas del siglo XVIII no trascendieron ni siquiera a otras regiones arquitectónicas peruanas; y mucho menos encontraron algún eco fuera de los límites del Virreinato del Perú.

Basándonos ahora en el presupuesto objetivo de esta diferenciación entre las arquitecturas de América del Sur, está justificado prescindir de las arquitecturas virreinales suramericanas no peruanas para los efectos del presente estudio. Las Ordenes Religiosas comenzaron muy pronto a desmembrar las provincias religiosas de Quito, Charcas y Chile respecto de las del Perú; de tal forma que el arribo de religiosos europeos no ibéricos a América del Sur no significa que el campo de sus actividades religiosas apostólicas, y eventualmente de sus actividades arquitectónicas y artísticas, fuera en concreto el del Virreinato del Perú. Los últimos religiosos jesuitas, españoles por cierto, y verdaderamente artífices llegados al Perú para trabajar como tales, fueron los que levantaron la tercera iglesia del Colegio de San Pablo en Lima; los historiadores de la arquitectura virreinal peruana no conceden la menor importancia al tema de los planos traídos de Roma por el jesuita Mastrilli para esa iglesia; mientras que para la construcción de las iglesias de Trujillo, Arequipa, Huamanga y Cuzco, los jesuitas contrataron a los alarifes más destacados en esas ciudades. Notemos también que no hay constancia documental de que los agustinos, mercedarios, dominicos y franciscanos recibieran religiosos europeos no ibéricos para construir sus conventos e iglesias en el Perú. El agustino Fray Gerónimo de Villegas pudo ser español o peruano; el dominico Fray Juan García acaso fuera español; el también dominico Fray Diego Maroto era peruano de nacimiento; el mercedario Fray Pedro Galeno, cualquiera que fuera su país de nacimiento, sólo llevó a cabo los planos trazados por los alarifes Alonso de Arenas y Andrés de Espinosa; y el también mercedario Fray Cristóbal Caballero había nacido en Lima, según la documentación de archivo que he descubierto y que rectifica lo afirmado por Harth-Terré. El caso de Egidiano y de Rehr será analizado después.

La dualidad de límites muy generales entre la arquitectura de la Nueva España y de toda la América del Sur, esbozada por Kubler, sin dejar de ser cierta, resulta holgada en demasía para comprender el problema específico de los aportes europeos no ibéricos, en relación a la arquitectura virreinal peruana específicamente tal. Dentro pues de este marco más restringido, queda por determinar todavía en base a constataciones concretas y fehacientes, cuales fueron los aportes europeos y los religiosos de este origen que tuvieron incidencia real, en cuanto al origen y desarrollo de la arquitectura virreinal peruana, claramente diversificada de las restantes arquitecturas virreinales suramericanas. Señalamos los siguientes aspectos a investigar: a) quienes fueron los religiosos europeos no ibéricos venidos al Perú, y cual ha sido su aporte específico en el desarrollo de la arquitectura virreinal peruana; b) en qué modo esos presuntos aportes fueron acogidos y transmitidos en otros monumentos virreinales distintos de los que hubieran recibido directamente su presunta intervención personal; c) en qué manera esos presuntos aportes europeos no ibéricos han contribuido a definir la especificidad peculiar de la arquitectura virreinal peruana en cuanto tal; d) cuál sería la reintegración efectiva y claramente delimitada de la arquitectura virreinal peruana condicionada por esos presuntos aportes no ibéricos como *“parte de la historia del arte europeo”*, por usar las palabras de Kubler. Mientras no se investiguen estos problemas específicos, carece de sentido hablar de la conformación constitutiva de la arquitectura virreinal peruana como provincia receptora de los aportes europeos no ibéricos.

Se replicará acaso, que las tareas propuestas son demasiado amplias como para obtener una respuesta inmediata. Pero esta objeción no es obstáculo para que se vaya avanzando en la presentación, evaluación y discernimiento de nuevos hechos concretos, que permitan comprobar la incidencia efectiva de los religiosos europeos no ibéricos y de sus aportes sobre la arquitectura virreinal peruana. El estado actual de la historiografía no nos permite detenernos sólo en lo avanzado en la ponencia de Kubler, presentada en 1967.

El ambicioso *“proyecto a realizar”* esbozado por Kubler, con metas a conseguir, sendas para encaminar las investigaciones y algunos aportes europeos no ibéricos aducidos y diseminados por toda la amplia y prolongada arquitectura virreinal hispanoamericana, ha quedado pretificado por los escritos de Gasparini, en un catecismo de respuestas estereotipadas para definir y encuadrar la arquitectura virreinal hispanoamericana, y de recetas esotéricas para desvalorizarla despiadadamente. Los escritos de Gasparini, repiten reiteradamente la tesis de la existencia de aportes europeos no ibéricos, como una fórmula genérica y carente de contenido objetivo, pero sin enriquecerla con otras nuevas aportaciones constatadas y comprobadas. La propuesta programática y metodológica de Kubler se ha estancado porque los seguidores han acallado el impulso investigador del maestro. La misma fórmula de la diferenciación genérica entre la arquitectura de la Nueva España y la de América del Sur, y la misma justificación de esta diferencia por los aportes europeos no ibéricos, transmitidos por los religiosos de esta procedencia a las arquitecturas suramericanas, reaparece una y otra vez sin ampliaciones ni complementaciones en los escritos de Gasparini (1972, 1982) pero justificándola insistentemente con las palabras de Kubler. Los mecanismos para el flujo de estos presuntos aportes han sido asumidos también por Gasparini del estudio de Kubler, con la única aportación original de modificar la terminología en tres clases de transmisiones: *“A) las transmisiones de tipos ibéricos; B) las transmisiones del repertorio europeo no ibérico; C) las transmisiones internas basadas en la repetición, difusión y transformación de los puntos A y B”* (Gasparini: 1972:182).

A partir de estos presupuestos conceptuales y sin proponer además otros análisis formales ni investigaciones de archivo, derivó Gasparini una concepción historiográfica de la arquitectura virreinal hispanoamericana. No es propósito del presente estudio hacer el análisis completo de la historiografía arquitectónica de Gasparini; interesa ahora tan sólo presentar los conceptos categoriales con los que se estructura esa teoría, para analizar posteriormente su aplicabilidad a la arquitectura virreinal peruana en particular. El propio Gasparini (1972:25) lo ha compendiado en el siguiente fragmento: *“La variedad de los aportes europeos, el carácter provincial de la expresión arquitectónica colonial, las condiciones de dependencia, el disparate nivel cultural entre la colonia y la metrópoli, la influencia ejercida por el medio ambiente, -como las soluciones antisísmicas-, el uso de materiales diferentes y el empleo de una mano de obra muchas veces inexperta, son factores que ayudan a conformar la especificidad de muchas obras coloniales”*. Notemos que los últimos factores aducidos atañen más bien a la ejecución material de los modelos que a la especificación formal de la arquitectura. Habla también Gasparini de toda la arquitectura virreinal hispanoamericana en general, sin establecer distinción alguna entre las diversas regiones que la componen.

Ha leído Gasparini que por la vía de las transmisiones hispánicas y por la de los aportes europeos no ibéricos, conducidos por los religiosos no españoles llegados a Sur América, *“existieron transmisiones”* estilísticas sobre la arquitectura virreinal hispanoamericana; y sin tomarse el trabajo de precisar cuantas y cuales fueron esas transmisiones fehacientemente comprobadas, y sin aquilatar qué repercusión tuvieron para la formación y desarrollo de la arquitectura virreinal hispanoamericana en cada una de sus regiones en particular, deduce que la arquitectura virreinal en cuanto tal, en su conjunto y sin diferenciación alguna, *“consiste sólo”* en las transmisiones recibidas. El clásico Angulo Iniguez, dentro de su concepción hispanista, englobaba las arquitecturas hispanoamericanas como provincias de la arquitectura española; Kubler propuso el proyecto de revisar esta geografía política para vincular las arquitecturas virreinales como provincias de la amplia arquitectura europea; pero Gasparini avanza un paso más adelante pues *“deduce”* por la vía de una inferencia *a priori* que la arquitectura virreinal, en cuanto tal y esencialmente, *“consiste sólo en ser provincia receptora de transmisiones externas”*. Para no pecar de injustos con su pensamiento, consignamos sus palabras. No se trata de una concepción que resuma o compendie amplias experiencias o investigaciones; tampoco se llega a este concepto como recapitulación de los estudios analíticos acerca de las diversas arquitecturas suramericanas; se formula pura y simplemente como una definición *a priori* de la que seguidamente deriva su exégesis historiográfica condicionada por el apriorismo del punto de partida, formulada como válida en general para toda la arquitectura suramericana, sin diferenciar entre las diversas regiones o escuelas. Escribe así Gasparini (1982:389): *“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”. Para el caso latinoamericano la arquitectura se distingue por recibir con retardo los elementos de los centros creativos”*.

Resulta innegable la diversidad de centros arquitectónicos regionales dentro de la arquitectura virreinal de América del Sur. Notemos, sin embargo, que el concepto de la provincialización elimina de plano cualquier otro factor originante de las diferencias regionales que no sea el de las transmisiones retardadas desde los centros creadores europeos. Es tal la rigidez del esquema

exegético propuesto por Gasparini que suprime hasta el menor indicio de la creatividad original en los alarifes virreinales, a no ser el que correspondería al nivel del arte popular. La arquitectura planiforme surperuana denominada por algunos “*estilo mestizo*”, ha sido considerada como una de las manifestaciones más originales de la arquitectura hispanoamericana virreinal. Para Gasparini (1982:355), esta arquitectura planiforme “*no propone ninguna alternativa de cambio en los esquemas arquitectónicos europeos y sólo se refiere a una modalidad decorativa*”. Y puesto que además interpreta esta decoración planiforme como arte popular, no le atribuye otra calificación a su juicio más apropiada que la de “*expresión dialectal*” (1982:355-439). Por contraste con la posición de Gasparini, y sobre la base de un amplio y objetivo análisis directo de la arquitectura del altiplano puneño, escribía Ramón Gutiérrez (1981:385) que ella “*no encuentra paralelo con centros creadores europeos en el siglo XVIII, simplemente porque reitera soluciones anteriores y las adecúa a sus circunstancias*”.

Algún sucedáneo debía encontrar Gasparini para suplir la eliminación de la originalidad creadora en los alarifes y artífices virreinales. A falta de ella introduce el factor mecanicista de la “*reelaboración de las formas recibidas*”. Supone Gasparini (1972:201) que esta dinámica de las transmisiones internas habría dado origen a lo que él denomina expresiones regionales, en lugar de escuelas regionales, para no tener que reconocer la originalidad creadora de los artífices virreinales. Merecen citarse estas palabras reiteradas en varios de sus escritos: “*La descentralización, la distancia y el escaso contacto entre una zona de influencia y otra, facilitan la formación de las expresiones regionales. A 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 aparecen primeramente en centros urbanos de importancia y en monumentos considerados como modelos y por tanto, iniciadores de la serie formal*” (1982:396).

Tanto Angulo como Kubler profesaban, cada uno a su manera, una idea imperial de la arquitectura virreinal hispanoamericana, incorporada como provincia en el imperio español según Angulo, o en el más vasto imperio europeo según Kubler. Sin embargo, ninguna de esas dos ideas imperiales anulaba la espontaneidad creadora de los alarifes virreinales. También profesa Gasparini una idea imperial de la arquitectura virreinal; sólo que esta se afianza y se consolida por la degradación absoluta a que somete la arquitectura virreinal suramericana: el ser constitutivo de la provincia consiste en quedar reducida a la consideración de simple zona receptora; sus producciones arquitectónicas no conforman escuelas propiamente dichas, sino simples expresiones regionales; y mientras que Kubler (1968: 115) reconocía en base a su gran versación histórica que “*el efecto de un modelo que ha tenido éxito en Bruselas repercutía en Lima antes que en Madrid o en Roma*”, Gasparini afirmaba rotundamente, con la seguridad de quien hubiera sido testigo presencial de los hechos, que los artífices virreinales estaban constreñidos por la dominación virreinal, que los sojuzgaba a recibir con retraso los modelos europeos, y que ello no podía ser de otro modo. El estudio directo de centenares de conciertos notariales de obra firmados por los alarifes virreinales limeños durante el siglo XVII, me ha permitido constatar la libérrima creatividad con que esos alarifes ejercieron su arte, según su leal saber y entender, sin sentirse en ningún momento oprimidos por ninguna clase de dominación; pero Gasparini, que no ha leído, estudiado o transcrito ninguno de estos conciertos notariales de obra limeños del siglo XVII, formula su teoría historiográfica según la que



los alarifes virreinales hubieran estado sojuzgados bajo una dominación más opresora y restrictiva que la que en verdad ejerció sobre ellos la administración virreinal. Lo que sucede es que la realidad histórica funcionaba, al menos en el Virreinato de Perú, conforme a normas y comportamientos sociales totalmente distintos de los que propone *a priori* la historiografía de Gasparini.

Señalemos todavía algunas diferencias entre la posición de Gasparini y la de Kubler. En la ponencia de 1967 Kubler presentaba datos concretos y objetivos acerca de algunos aportes europeos no ibéricos; de tal manera que se movía en el plano de los "*hechos históricos*"; mientras que Gasparini, que no se ocupa de los hechos objetivos, sólo propone "*conceptos formales*". Perdura en ambos expositores la idea imperial de la arquitectura virreinal suramericana; pero Gasparini la refuerza con los conceptos formales de la provincialización, de la condición de dependencia, y del retraso en la recepción de los aportes europeos, mediante todos los cuales degrada sistemáticamente la arquitectura virreinal hispanoamericana. En la exposición de Kubler no están involucrados los conceptos formales; y tampoco aparecen exigidos por las transmisiones de los aportes europeos no ibéricos mencionados por Kubler. Se trata, pues, en estos conceptos formales, de unos componentes constitutivos de la historiografía peculiar de Gasparini. En consecuencia, se hace preciso investigar cuál es la fundamentación objetiva sobre la que se basa la historiografía de Gasparini acerca de su conceptualización formal, por lo menos en lo que puede hacer referencia a la arquitectura virreinal peruana.

### III.- ANÁLISIS DE LOS APORTES EUROPEOS NO IBÉRICOS PROPUESTOS

El proyecto programático de Kubler abarcaba, al igual que la obra clásica de Angulo-Marco Dorta, el amplio panorama de toda la arquitectura virreinal hispanoamericana. Puesto que dentro de ella, la arquitectura virreinal peruana difiere por su especificidad respecto de las restantes regiones suramericanas, y de la arquitectura de la Nueva España, interesa investigar más en concreto cuales fueron los aportes europeos no ibéricos y los religiosos de esta procedencia que los transmitieron; así como también qué clase de influencia ejercieron unos y otros sobre la conformación y especificación de los modelos de la arquitectura virreinal peruana. El repertorio se limita a los aportes mencionados por Kubler en 1967, ya que Gasparini sólo dedujo de ellos una teoría historiográfica como conceptualización formal, pero no ha añadido a los aportes antes mencionados por Kubler ningún otro complementario. Nos limitamos, pues, a los que hacen referencia a la arquitectura virreinal peruana en particular.

- **Primer aporte:** *Las bóvedas de cate y yeso.*

Escribía Kubler (1968:113-114): "... es claro ahora que el lado tecnológico de la colonización ibérica provenga más del Norte de Europa y de fuentes de Europa Central, que de la misma Península..., y la introducción de la bóveda de caña y yeso en los Andes Centrales por obra del Padre Rehr, un jesuita bohemio de mediados del siglo XVIII".

He publicado en la *Revista Histórica*, tomo XXXIII, un largo estudio acerca de la reconstrucción de la Catedral de Lima después del terremoto de 1687, acompañado de la documentación de archivo antes inédita con los "*pareceres*" de los alarifes consultados (San Cristobal:1981-82a). Me limito pues a señalar, que de la documentación allí publicada se deduce claramente que fueron

reconstruidas entonces en la Catedral de Lima, bajo la dirección del maestro mayor de fábricas reales Fray Diego Maroto, diez bóvedas de crucería en lugar de otras tantas derruidas, para las que se emplearon materiales de madera de cedro y yeso; además de que consta igualmente en esos documentos que el mismo Maroto, había construido en la iglesia de su Convento de Santo Domingo, antes de 1687, otras bóvedas de crucería con los mismos materiales ligeros, que resistieron los efectos destructores del terremoto citado. Esta nueva tecnología fue desarrollada en Lima por el propio dominico Fray Diego Maroto, que había nacido y vivido en el Perú, y que nunca viajó a Europa. Consiguientemente, no llegó a Lima la tecnología de las bóvedas ligeras de madera y yeso, por la vía de alguna transmisión horizontal o externa desde Europa o desde España. Tampoco se recibió esa tecnología en Lima tardíamente a mediados del siglo XVIII, sino que había sido aplicada antes y después del terremoto de 1687. Resulta que el jesuita Rehr se ocupó de reconstruir La Catedral de Lima después de terremoto de 1746; es decir, medio siglo después de que Fray Diego Maroto, dominico y maestro mayor de fábricas reales, hubiera introducido ese mismo tipo de bóvedas de madera y yeso en Santo Domingo y en La Catedral. El jesuita Rehr no fue portador de ningún aporte europeo no ibérico que fuera desconocido en Lima; reactualizó simplemente lo que habla sido aplicado medio siglo antes de su llegada al Perú.

Si aplicamos a este caso la definición dada por Palm, y reiterada por Gasparini, para desvalorizar la arquitectura virreinal, tendremos que reconocer que, al menos en lo que atañe a esta tecnología, la arquitectura virreinal peruana no fue provinciana ni receptora de aportes europeos; sino que marchaba a la cabeza de su tiempo, pues creó la tecnología en el preciso momento en que fue necesario aplicarla. De este modo, el provinciano y receptor resultó ser el jesuita Rehr, según una transmisión interna de sentido inverso, que discurrió desde la arquitectura virreinal limeña hacia el religioso extranjero.

**- Segundo aporte:** *Los paneles de muro rústico*

Escribía Kubler (1968:114): “*Un ejemplo de ello (de la intervención de los religiosos europeos no ibéricos) es el caso de J. B. Coluccini, un jesuita toscano de Lucca, el cual trabajó en Granada después de 1605. Posiblemente este es el originador suramericano del uso del estilo rústico de paneles colosales, el cual se difundió a través de los Andes desde Bogotá en el siglo XVII, y llegó a formar parte del lenguaje arquitectónico del Perú, en Cuzco y Lima, después de 1650*”.

La participación del italiano Coluccini como constructor de la iglesia y colegio de La Compañía en Bogotá ha sido revisada por Mesa-Gisbert (1985:87). Pero, al margen de ello, nos interesa destacar que esta técnica constructiva de paneles con franjas alternas de ladrillo y piedra fue usada por los alarifes limeños, por lo menos desde comienzos del siglo XVII, y desde luego mucho antes de 1650. El concierto notarial, firmado por los alarifes Alonso de Arenas y Andrés de Espinosa con el Convento de La Merced de Lima, para hacer la obra de la capilla mayor y del crucero de la iglesia <sup>1</sup> describe esta misma técnica de albañilería. Los dos alarifes mencionados estuvieron activos en Lima desde finales del siglo XVI y principios del siglo XVII; es decir, desde antes de que llegara a Nueva Granada el italiano Coluccini; y sin duda empleaban tal tecnología desde

<sup>1</sup> A.G.N., escribano Francisco Hernández, 1613, protocolo 822, folio 102 y siguientes

el comienzo de sus actividades profesionales. Tampoco hay motivo para suponer que la introdujeron en Lima Alonso de Arenas y Andrés de Espinosa. Se trata, pues, de una tecnología antigua que estaba en uso común en la arquitectura virreinal peruana, sin necesidad de recibirla tan tardíamente desde Bogotá; con la única diferencia que en Lima recubrían los paneles de ladrillo y piedra con una mezcla de cal y arena, y parece que en Bogotá los dejaban al descubierto. Consideramos, pues, que no hay fundamento alguno para suponer que se trate de un aporte europeo no ibérico, transmitido a la arquitectura virreinal peruana desde Bogotá a mediados del s. XVII. Por la calidad de las construcciones, y por la jerarquía de los alarifes, la arquitectura virreinal de Lima tenía rango artístico y tecnológico superior a la de Bogotá.

**- Tercer aporte:** *La planta ortogonal de las iglesias.*

El tema atañe a uno de los conceptos formales peyorativos empleados por Gasparini para desvalorizar la arquitectura virreinal: el de la *condición de dependencia* que no dejaba “otra alternativa que aceptar los conceptos espaciales deducidos de formas arquitectónicas preestablecidas, y aceptándolos pasivamente, se impide el surgimiento de procesos críticos y la búsqueda de experiencias directas” (Gasparini: 1972:206).

Por esta vez, la crítica al dogmatismo antivirreinal de Gasparini procede directamente del mismo Kubler. Merece citarse el largo fragmento de Kubler (1967:115) respaldado por su magistral versación histórica: “*Pero entonces surge otra fase del problema de nuestra renuencia en la historia del arte a aceptar la realidad de que una arquitectura barroca de ondulantes formas, fuera limitada en el siglo XVII al norte y centro de Italia. En otras partes, en el Sur de Italia, Francia, Alemania, los Países Bajos, Inglaterra y Escandinavia, las formas del barroco romano fueron aceptadas generalmente hasta el siglo XVIII, y para entonces se hizo solamente bajo la forma de diferentes adaptaciones a las condiciones regionales. En el siglo XVII en Europa, exceptuando a Italia, se prefirieron las construcciones tradicionales de planta rectilínea y de elevación rectangular*”. Y añade todavía Kubler esta sagaz observación: “*Es por lo tanto probable que la semejanza entre las cualidades planas de la arquitectura de la Península y en América Latina sean semejanzas genéricas, compartidas también por Latinoamérica con el resto de Europa*”.

Es cierto que Gasparini, tan acerbo crítico de la arquitectura virreinal a causa de la aceptación generalizada de las plantas ortogonales y de las elevaciones estereométricas, cita las palabras finales de Kubler; pero sin que ellas mellen lo más mínimo sus apasionadas críticas contra la arquitectura virreinal y su condición presunta de dependencia. Podemos preguntarnos ahora, dado que la arquitectura virreinal hispanoamericana en general y la peruana en particular, compartieron con las del resto de Europa el empleo de las plantas ortogonales, ¿implicaría esto que todos los países europeos, excepto el norte y centro de Italia, se encontraban también en situación de dependencia, que impedía en ellos el surgimiento de soluciones críticas de las plantas ondulantes? . Y puesto que cabe suponer que los países europeos no merecían el calificativo de dependientes cuando aceptaban las plantas rectangulares rectilíneas, ¿qué razón habría para atribuir esta condición a las arquitecturas virreinales que aceptaban el mismo diseño, durante el mismo periodo de tiempo que los países europeos?. Deducimos de todo esto que el apasionamiento antivirreinal ha prevalecido sobre los análisis científicos e históricos. Se trata de la “*nuencia a aceptar la realidad*” de que hablaba Kubler; y también de que “*es vano y hasta malicioso insistir en el estatismo espacial*”, como decía el mexicano Tovar de Teresa (1982:173) en el Simposio de Roma sobre el barroco.

- **Cuarto aporte:** *La cornisa abierta en arcos*

Escribía Kubler (1967:110): “Por lo que respecta a los primeros ejemplos de la característica de la composición del frontón de Lima, roto o disuelto, no se hace mención (por Marco Dorta) de los diseños ornamentales del Norte de Europa similares a los de Wendel Dietterlin y tampoco se examina la influencia continua del Serlio”. Por su parte, Gasparini<sup>2</sup> ha desarrollado el mismo tema y ha tratado de corregir en parte a Kubler, para intentar demostrar el origen flamenco de éste ornamento aparecido en el barroco de Cuzco posterior al terremoto de 1650. Debemos recordar que desde el punto de vista de la idea imperial hispanista de la arquitectura virreinal, el historiador Jorge Bernales (1982) aduce los antecedentes del frontón curvo roto, en los retablos sevillanos derivados de una tradición manierista.

Creemos, sin embargo, que antes de buscar antecedentes europeos, españoles o no ibéricos, de los que pudiera haber derivado presuntamente una transmisión externa hacia las portadas barrocas cuzqueñas, es necesario seguir la secuencia retrospectiva de ese motivo desde las mismas portadas hasta sus antecedentes ciertos en la arquitectura virreinal peruana. Los partidarios, en sus dos versiones, del origen europeo del motivo peruano han cortado abruptamente la tradición histórica, haciéndola comenzar en la portada de la Catedral de Cuzco posterior a 1650.

Es necesario ante todo hacer una clara definición del motivo peruano. Por lo pronto anotamos que no se trata de un frontón curvo roto abierto, como se suele caracterizar al motivo; ya que los brazos de un frontón propiamente dicho se superponen a la cornisa del entablamento en los extremos de ella, y además, son distintos de la misma cornisa: pudieran muy bien desaparecer esos brazos del frontón sin que la cornisa sufriera menoscabo alguno. Pero el motivo peruano consiste en la misma cornisa del entablamento que, en lugar de proseguir su trayectoria horizontal, se abre en arcos verticales por el centro de la entre calle. No se trata, pues, de un frontón superpuesto a la cornisa y distinto de ella, sino de la trayectoria en arcos verticales seguida por la misma cornisa. Baste esta aclaración para descartar radicalmente la portada inglesa de *Sta. Mary the Virgin* de Oxford propuesta por Gasparini como antecedente flamenco del motivo peruano en La Catedral de Cuzco. La portada inglesa de 1637 tiene un frontón distinto de la cornisa, no una cornisa abierta en arcos. A ello se añade que los arcos abiertos de la cornisa forman parte integrante de un esquema estructural más amplio, conformado por un vano o recuadro inferior de mayor tamaño, albergado entre las columnas que soportan la cornisa comenzada a abrirse en arcos sobre ellas, y también una cartela o recuadro o vano menor apuntalado por los arcos de cornisa.

La conformación hasta ahora más antigua, según documentos históricos del motivo peruano completo aparece en los respaldares de la sillería del coro de la Catedral de Lima, que fueron diseñados por el ensamblador-escultor Martín Alonso de Mesa, uno de los postores que a causa de su muerte no pudo participar en la ejecución de la sillería (San Cristóbal: 1981-82b). Ni que decir tiene que el diseño trazado por Martín Alonso de Mesa es anterior a la portada inglesa de Oxford aducida por Gasparini; pero de la que seguramente no se tenía la menor noticia en el Perú durante el siglo XVII.

<sup>2</sup> Ver el capítulo sexto “Ecos flamencos e italianos de los Andes al Caribe” en *América...* de G. Gasparini, pág. 227 y siguientes, ver págs. 441-447

A partir de esta primera aparición fehacientemente documentada del motivo peruano, podemos seguir un doble desarrollo en la arquitectura en madera y en la de portadas: el de la escuela de Lima y el de la escuela del Cuzco. En Lima, el motivo pasó desde la sillería a la portada del Perdón en la misma Catedral, a la portada de Ntra. Sra. de Copacabana encargada al ensamblador Asensio de Salas, y a algunos retablos de la primera mitad del siglo XVII, como el retablo-sepulcro del arzobispo limeño Don Fernando Arias de Ugarte, obra del ensamblador Tomás de Aguilar nacido en el Perú, no en España como supone Harth-Terré<sup>3</sup>. La trayectoria cuzqueña del motivo se originó con la llegada a Cuzco del ensamblador Pedro de Mesa, hijo de Martín Alonso de Mesa y formado junto a su padre, que lo talló en la sillería del coro del Convento de San Francisco del Cuzco; y antes de aparecer en la portada de la Catedral, había sido incorporado en los recuadros laterales de algunos retablos del ensamblador Martín de Torres. Cuando en 1654 fue tallado el motivo en la calle central y en las hornacinas laterales del primer cuerpo de la portada cuzqueña catedralicia, tenía una larga vigencia en la arquitectura en madera de retablos y sillerías en la misma ciudad de Cuzco. Esta doble evolución de la cornisa abierta en arcos en la arquitectura virreinal peruana desde la década de 1620, descarta cualquier arte europeo, español o no ibérico, con el que se pretenda fundamentar su aparición.

La portada de La Compañía de Cuzco es posterior a la de La Catedral de la misma ciudad, y ha constituido una especie de aporía artificiosa para algunos historiadores de la arquitectura virreinal peruana. El problema, no ofrece la menor dificultad si no hubieran involucrado en su génesis al jesuita flamenco Egidiano, a quien el Padre Vargas Ugarte, llevado del prestigio institucional de La Compañía, transformó de eficiente obrero mayor como entonces se decía, o administrador económico de las obras, en arquitecto; con lo que vino a convertirse automáticamente en el autor del diseño de la portada. Todavía Mesa y Gisbert (1985) acogían la versión de la paternidad de Egidiano sobre la iglesia y la portada, mientras que Bernales Ballesteros (1982) hace precisiones que considero definitivas y acertadas, descartando tal suposición. El ensamblador Diego Martínez de Oviedo, hijo del artífice Sebastián Martínez, y no nacido en el Perú, firmó el concierto notarial de obra, publicado por Cornejo Bouroncle, para tallar la portada de La Compañía cuzqueña; el diseño que él presentó a los jesuitas expresaba la transición arquitectónica y retablista del Cuzco, a partir de la sillería coral de San Francisco. Creemos, pues, que el famoso “*sello flamenco*” atribuido a esta portada no refleja otra cosa que la creencia infundada de que el jesuita Egidiano había sido el autor de su traza-diseño. Si Vargas Ugarte no hubiera confundido las cosas atribuyendo condición de arquitecto al flamenco Egidiano, nadie hubiera parado mientes en ese sello flamenco de la portada.

Aduce Gasparini algunos motivos de la obra de Dietterlin, como que hubieran sido incorporados en la fachada de la nueva iglesia limeña de San Francisco. Antes que nada deseo advertir que no figura la obra de Dietterlin en el registro de los libros que quedaron por bienes de Manuel de Escobar, alarife constructor de San Francisco, que aparece en el *Inventario de Bienes* que he descubierto en el Archivo General la Nación de Lima. A pesar de todo, podríamos aceptar la transferencia de estos motivos europeos no ibéricos. A modo de aclaración, distinguimos dos clases de

<sup>3</sup> En el Seminario de 1990 sobre el arte y los archivos, organizado por el Museo Pedro de Osma y el Instituto Riva-Agüero, presenté un estudio con documentación inédita acerca de este retablo sepulcro.

ses de aportes externos sobre la arquitectura virreinal peruana: lo que denominaremos aportes primarios, que confieren carácter estilístico a las obras que los hubieran recibido, como los que llevó a Quito el jesuita Marcos Guerra; y los aportes ornamentales secundarios que no influyen sobre el estilo del edificio, ni determinan su conformación, sino que lo adornan con ciertos detalles individuales no transmitidos de unos momentos a otros, como son las ventanas en los cuerpos bajos de las torres de San Francisco de Lima. El problema de la especialidad de la arquitectura virreinal peruana no radica en la presencia de algunos aportes europeos no ibéricos secundarios y ornamentales; sino en si existieron verdaderamente aportes europeos no ibéricos primarios y determinantes de la especificidad de esta arquitectura. Mientras que no se demuestre la existencia e influencia de estos aportes primarios, no podrá ser considerada la arquitectura virreinal peruana como una provincia estilística subordinada a los centros europeos creadores de modelos.

Pues bien, es manifiesto que los aportes externos presuntamente tomados de Dieterlin aducidos por Gasparini sólo ponen un ligero toque erudito en la fachada de San Francisco de Lima, en cuanto que constituyen simples componentes decorativos incidentales y de detalle, que además permanecen enclaustrados en esta fachada franciscana, pero no se propagaron como una característica específica de la arquitectura virreinal limeña. Se puede prescindir por completo de estos adornos en la portada y fachada de San Francisco para explicar la escuela barroca limeña de los siglos XVII y XVIII. Es innegable igualmente, que el artesanado de la portería del Convento de Santo Domingo en Lima, está basado en dibujos de Serlio. A nadie se le ocurriría, sin embargo, deducir de este hecho que toda la arquitectura barroca limeña es serliana, o que los aportes de Serlio hayan definido la especificidad de la arquitectura barroca de Lima. Al menos, el conocido estudio de Santiago Sebastián ha dejado las cosas en su lugar exacto.

Resumimos estos análisis en las siguientes conclusiones. Los aportes europeos no ibéricos presentados como presuntamente recibidos por la arquitectura virreinal peruana son pocos en número, además de que a partir de 1967 no se han añadido otros adicionales a los propuestos por Kubler. Lo fundamental es que esos presuntos aportes para la arquitectura virreinal peruana no fueron tales en realidad, pues cada uno de ellos se justifica plenamente en base a la propia arquitectura virreinal peruana desde tiempo antes del arribo al Perú, de quienes se suponía que fueron sus portadores religiosos.

No prejuzgamos en nada lo que pudieron haber aportado los religiosos europeos no ibéricos, para el desarrollo de otras arquitecturas virreinales hispanoamericanas distintas de la peruana; lo cierto es que en el Perú virreinal fue nula la presencia y actividad arquitectónica de religiosos europeos no ibéricos. El jesuita Rehr apareció después de 1746, y la técnica que se le atribuye, como aportación suya europea, había sido creada y aplicada en Lima medio siglo antes de su llegada al Perú.

La influencia de los tratados clásicos de arquitectura se limitó a aportar ornamentaciones secundarias de detalle en momentos particulares, y bajo ningún aspecto fueron suficientes para determinar la especificidad de las escuelas arquitectónicas regionales peruanas.

En definitiva, las fronteras de la geografía artística en el Perú virreinal, en relación a los países europeos no ibéricos, sólo deberán ser corregidas para incorporar, dentro de esas variacio-

nes, algunos aportes secundarios de detalle muy particulares y accesorios, que en ningún momento determinan la especificidad de la arquitectura peruana. No transitaron a través de esas fronteras artísticas, religiosos europeos no ibéricos que fueran artesanos de la arquitectura o ensambladores, teniendo en cuenta que el flamenco Egidiano no fue maestro mayor de obras, sino simple obrero mayor que es cosa muy distinta; pues colmaban el campo con prestancia los alarifes locales.

Las atingencias críticas ahora expuestas atañen a la validez de los aportes europeos no ibéricos, que presuntamente habrían influido sobre la arquitectura virreinal peruana en particular. Permanece en pie la constatación objetiva de que esta arquitectura virreinal del Perú en sus diversas escuelas regionales, difiere específicamente de la arquitectura española. Este es el punto fundamental que Kubler y sus seguidores trataban de explicar en base a tales aportes. Y puesto que no aparece justificación posible y valedera de la especificidad de la arquitectura virreinal peruana desde tales presupuestos, habrá que buscar la fundamentación de esa especificidad existencial desde otros fundamentos, que no sean el de la historiografía conceptual apriorista formulada por Gasparini, sin contenido objetivo valedero para la arquitectura virreinal peruana y sus escuelas regionales.

#### **IV. FORMACIÓN DE LAS ESCUELAS REGIONALES PERUANAS**

El concepto de la arquitectura virreinal, como provincia receptora con retraso de los aportes europeos no ibéricos, presupone para ser acatado que se logre presentar aportes arquitectónicos de esta naturaleza suficientemente comprobados, y que sean aptos además para fundamentar la especificidad de esta arquitectura. Descartados los aportes propuestos hasta ahora, según consta por los análisis precedentes, resulta que la sistematización historiográfica de Gasparini, en lo que atañe a su referencia con la arquitectura virreinal peruana en concreto, queda reducida a una simple formulación meramente conceptual, formal, ideológica y apriorista que ni expresa una realidad objetiva constatable, ni se basa en fundamento alguno objetivo de la vida social virreinal, en el análisis de los monumentos existenciales, o en documentación histórica de archivo. No cuestionamos la aplicabilidad de la historiografía conceptual de Gasparini a otras arquitecturas hispanoamericanas distintas de la peruana; no entramos ahora a discernir sus valores de verdad o falsedad; sólo afirmamos que la historiografía de Gasparini es una conceptualización formal apriorista desconectada por completo de toda la arquitectura virreinal peruana objetiva, y, por consiguiente, es esencialmente inepta para definir esta arquitectura y sus escuelas regionales específicas.

Debemos aclarar que la carencia de aportes europeos no ibéricos debidamente comprobados como tales, no mengua en nada la especificidad de la arquitectura virreinal peruana, como venimos repitiendo insistentemente, y su diferenciación respecto de la arquitectura española, pues esto constituye un hecho objetivo que Kubler y sus seguidores han tratado de fundamentar. Esa carencia deja únicamente vacío de todo contenido objetivo a la historiografía formal y apriorista de Gasparini. Por lo tanto, necesitamos otra fundamentación de esta especificidad basada en razones derivadas de los hechos objetivos.

Si ahora prescindimos de esta historiografía apriorista presuntamente europeísta, no es para retroceder a la teoría clásica de los invariantes hispánicos. Se abre ante nosotros un camino

trazado por los alarifes virreinales tan mal comprendidos. La arquitectura virreinal peruana comenzó a desarrollar creativamente sus propios modelos a partir del segundo tercio del siglo XVII. Fue una labor lenta pero constante, posibilitada por la madurez de los alarifes y por la necesidad de bastarse a sí mismos para realizar sus obras. Confluyeron en esta acción creadora los esfuerzos de los ensambladores de retablos en la arquitectura en madera, y la de los alarifes de obra firme; entre unos y otros se estableció una constante comunicación de modelos. El último alarife, todavía con formación manierista, que llegó al Perú virreinal fue el portugués Alonso de las Nieves, para trabajar en Trujillo al final del primer tercio del siglo XVII; su obra quedó tan profundamente arraigada en esta ciudad, que al imponerse frustró el desarrollo de un barroco pleno semejante al de los otros centros virreinales peruanos.

Tampoco en el Virreinato del Perú la geografía política condicionó la geografía arquitectónica. La labor creadora de los alarifes virreinales se desarrolló con autonomía en centros regionales, en cada uno de los cuales surgieron progresivamente modelos diferenciados de portadas y también de fachadas. Contra lo que han sostenido algunos historiógrafos, la especificidad de las portadas virreinales peruanas no consistía fundamentalmente en la simple decoración; pues cada centro regional formó con originalidad específica un diseño estructural de portada con una organización peculiar, y al mismo tiempo lo plasmó en una conformación volumétrica característica de cada región. Venimos sosteniendo insistentemente que la estructura del diseño y la expansión volumétrica de las portadas virreinales peruanas, constituyen aspectos arquitectónicos propiamente dichos; de tal modo que no tiene sentido atribuir a esta arquitectura del Perú la desconexión entre los valores estructurales del espacio y del volumen de un lado, y los de la decoración del otro, como si habiendo descuidado los primeros, se hubiera concentrado exclusivamente en el cultivo de los segundos. Los centros arquitectónicos regionales del Perú constituyeron escuelas propiamente dichas, no simples expresiones regionales de menor jerarquía. Reunen todos los requisitos de autonomía y de originalidad para constituir escuelas con no menor derecho que los centros europeos. Tampoco se limitaron los alarifes en estas escuelas regionales peruanas a cumplir un proceso mecanicista, y en cierto modo atomista, de recombinación de los elementos recibidos por las transmisiones internas de diversos orígenes. Cada escuela creó propiamente modelos inéditos, no simples recombinaciones de elementos dados desde fuera, como supone *a priori* Gasparini. Cada escuela es el resultado de un proceso creador original de plegado, a partir de los elementos arquitectónicos autogenerados en el Perú desde el segundo tercio del siglo XVII. Los logros arquitectónicos conseguidos en cada escuela avalan la autenticidad de la creación original desplegada por los alarifes virreinales.

La primera escuela regional que logró diferenciarse como tal en el Perú fue la del barroco cuzqueño, de la segunda mitad del siglo XVII. El diseño arquitectónico estructural y la expansión volumétrica de la portada de la Catedral, generaron el modelo que se propagó en las ciudades por las portadas de La Compañía, Belén, San Pedro y San Sebastián.

En Arequipa, la portada lateral de Santo Domingo y la principal de La Compañía generaron otro modelo arquitectónico de diseño estructural de portadas, acompañado de una expansión volumétrica específica y diferente de la cuzqueña. Es necesario aclarar que la escuela de Arequipa no consiste sólo en la decoración planiforme y textilográfica que recubre los espacios libres, sino principalmente en los valores arquitectónicos del diseño y del volumen de sus portadas; ellos difieren específicamente de los de las portadas cuzqueña, collavinas, limeñas y cajamarquinas.



Por su parte, Lima desarrolló durante el último tercio del siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII un modelo peculiar de portadas no-retablo, con segundo cuerpo delimitado por pilastras con modillones en lo alto a modo de capitel, y plasmado en una robusta expansión volumétrica de planos quebrados menudos a los lados del bloque saliente de la portada. Tampoco este modelo arquitectónico de Lima trascendió a los núcleos de Cuzco, Arequipa, Collao o Cajamarca.

La escuela cajamarquina de las grandes portadas-retablo y de las portadas menores difiere, por la estructura de su diseño y por el planismo volumétrico con que se expresa, respecto de los restantes centros regionales peruanos. Debemos manifestar nuestra discrepancia radical contra la posición apriorista de Gasparini que calificaba como arquitectura popular la de la escuela de Cajamarca a mediados del siglo XVIII. Más objetiva es la interpretación propuesta por Wethey (1949) que diferenciaba la escultura planiforme del Sur del Perú como "*mestiza*" y consideraba la cajamarquina como "*hispanica*", de acuerdo siempre con la teoría imperial de Angulo. Desde luego la decoración cajamarquina no es planiforme sino tridimensional; y el diseño y volumetría de sus portadas, difieren de los de las restantes escuelas regionales peruanas, y también por supuesto de la arquitectura española.

Conforman ciertamente estas escuelas virreinales del Perú unos núcleos de poca extensión geográfica. Pero su autonomía se acentúa aún más por el desarrollo asincrónico de cada uno de los modelos específicos de diseño estructurales y de volumetría en cada escuela. Cuando había terminado el ciclo arquitectónico de la escuela cuzqueña, comenzó el de la de Arequipa; y al declinar esta última escuela comenzó el desarrollo del modelo de portada-retablo del Colla, o con diseño de cuadrícula regular completa o incompleta, como la de la lateral de Zepita. El corto ciclo de la escuela de Cajamarca desplegó el diseño de portada-retablo de tres calles y tres cuerpos en completa asincronía con las escuelas regionales del Cuzco, Arequipa y el Collao, y casi al término del gran barroco limeño de la primera mitad del siglo XVIII.

Los límites geográficos de la arquitectura virreinal de América del Sur dentro de los que todavía se movían Kubler y Gasparini, se han fragmentado no sólo en las escuelas de diversos virreinos, como la escuela de Quito o la de Bogotá, sino también por lo que atañe a la peruana en las escuelas arquitectónicas regionales mencionadas. La autonomía de estas escuelas regionales peruanas se afirma tanto en relación con la arquitectura española como en relación a las europeas, cuyos presuntos aportes no han sido confirmados para las escuelas peruanas.

La afirmación creciente de la originalidad creadora ejercida por los alarifes virreinales peruanos produjo un doble efecto: primeramente hizo surgir en las escuelas regionales, nuevos modelos estructurales de diseño y de volumetría, específicos y diferenciados de los que habían sido transmitidos durante el siglo XVI y hasta el primer tercio del siglo XVII. De este modo, el renacimiento y el manierismo fueron superados en el Perú por las nuevas especificidades barrocas desarrolladas en los núcleos regionales virreinales. Se trata de un barroco peculiar derivado de la tradición esmaltada por las creaciones de los alarifes peruanos. En segundo lugar, cuando las escuelas regionales peruanas adquirieron su plena especificidad, se había llegado a una diferenciación no buscada sino espontáneamente producida respecto de la arquitectura española, y por supuesto también respecto de las europeas, que no habían contribuido con aportes primarios para ello. Sólo por la inercia de las teorías imperiales de uno u otro signo puede seguir marginándose este proce-

so de diferenciación divergente, que condujo a la formación y consolidación de la especificidad autónoma en las escuelas regionales peruanas, con relación a todas las restantes arquitecturas europeas. Desde la segunda mitad del siglo XVII la arquitectura virreinal peruana comenzó a dejar de ser provincia arquitectónica y se transformó, gradualmente, en sede de escuelas regionales específicas autogeneradas.

Reafirmamos una vez más que la diferenciación progresiva de la arquitectura virreinal peruana, respecto de la arquitectura española, no deriva de la aceptación de unos presuntos e inexistentes aportes europeos no ibéricos. Procede de la dinámica creadora que produjo modelos específicos. Esta capacidad creadora de los alarifes virreinales peruanos fue suficiente para alcanzar la autoafirmación y la autonomía diferenciada de sus modelos de portadas. Desde el lado opuesto, la inexistencia comprobada de aportes europeos no ibéricos sobre las escuelas regionales peruanas torna en mero proceso formal, vacío de contenido objetivo, el de la diferenciación de esta arquitectura por las transmisiones externas europeas. La provincia arquitectónica dejó de ser tal provincia por el simple hecho de no existir vínculo de conexión con centro del imperio arquitectónico. El problema no consiste, pues, en revisar las fronteras artísticas entre Europa y la arquitectura virreinal peruana; sino en aceptar el simple hecho de que en determinado momento histórico se habían disuelto espontáneamente los vínculos imperiales que religaban a la antigua provincia con las arquitecturas europeas: la madurez de los alarifes virreinales peruanos los hizo innecesarios.

Si ha quedado desprovisto de fundamento el intento de hacer depender la arquitectura virreinal cuzqueña respecto de los aportes europeos flamencos, debemos anotar aún más claramente que todavía no han propuesto los historiógrafos alguna clase de aportes europeos no ibéricos para tratar de explicar la formación de las arquitecturas regionales de Lima, Cajamarca, Arequipa y el Collao. Nos referimos a la fundamentación de los diseños y volumetría de las portadas. El intento de buscar antecedentes europeos para los motivos decorativos escultóricos de la arquitectura planiforme surperuana promovido por Luks (1973) y Gasparini choca con algo tan simple como lo que anotaba Ramón Gutiérrez (1982:377) *“en las bibliotecas andinas del siglo XVIII no existían los libros rarísimos de los que se supone habían sido copiados los motivos escultóricos.”*

El mismo Kubler (1968:114) anticipaba la dificultad de la tarea de establecer fronteras imperiales confiables cuando escribía: *“No es posible estudiar estas conexiones europeas solamente destacando las apariciones de diseñadores del Norte de Europa o de Italia, y tampoco se puede efectuar comparando los estilos de fachadas y puertas americanas con las europeas”*. La dificultad de esta comparación es porque no existe fundamento objetivo de una y otra parte para realizarla. Reiteramos de nuevo que la especificidad de las escuelas regionales peruanas no deriva sólo de la decoración que recubre sus portadas, sino principalmente también de la estructura del diseño y de la volumetría de ellas; es decir, de los aspectos arquitectónicos del espacio y del volumen. Debió reconocer Gasparini (1972:246) que *“a pesar de las relaciones con la portada de San Miguel de Los Reyes, señalada por Kubler, no hay en España para 1650 una portada como la de La Catedral del Cuzco, ni en Europa un fachada como la de La Compañía”*. La misma inexistencia de antecedentes europeos, hispánicos o no ibéricos, se cumple con la portada de La Compañía y la lateral de Santo Domingo en Arequipa; con la lateral de Santiago de Pómata y la lateral de Zepita en el Collao; con la de Belén y la de La Catedral en Cajamarca; con la de Las Trinitarias y

las posteriores de la Catedral en Lima; con las de La Catedral y Julcamarca en Huancavelica. Todos estos modelos estructurales y volumétricos, peculiares de cada una de las escuelas regionales peruanas, constituyen algo mucho más radical que unas simples re combinaciones dependientes; son la expresión de la originalidad creadora alcanzada por los alarifes virreinales peruanos compe-  
netrados con el desarrollo autónomo de cada región desde el segundo tercio del siglo XVII.

Los alarifes virreinales peruanos bebieron el agua que manaba de los puquios u hon-  
tanares que ellos mismos habían alumbrado. No hay que temer que al afirmar la autonomía de las  
escuelas regionales peruanas, regrese una multiplicidad de interpretaciones de la arquitectura vir-  
reinal, fundamentada en la unidad de una historia nacional americana, como la que había ejem-  
plarizado Palm al describir las versiones historiográficas propuestas hasta 1967. Pero tampoco  
podemos seguir indefinidamente renuentes a aceptar la realidad de estas escuelas regionales, por el  
sólo hecho de que las diversas arquitecturas europeas sean celosas guardianas de la supremacía de  
sus creaciones, y mantengan la idea imperial de la arquitectura, amparadas en un presunto privili-  
gio de haber ejercido la paternidad permanente sobre las arquitecturas hispanoamericanas, conside-  
radas como periféricas y dependientes de ellas.

## BIBLIOGRAFÍA.

- BERNALES BALLESTEROS, J. (1982): "Portadas y retablos en Lima durante los siglos XVII y XVIII", en *Simp. Int. sul Barocco Lat.*, Roma.
- GAPARINI, G. (1972): *América barroco y arquitectura*, E. Armitano editor, Caracas
- (1982): "La arquitectura barroca latinoamericana una persuasiva retórica provincial", en *Simp. Inter. Sul Barocco Lat.*, t. I, Roma
- GUTIÉRREZ, R. (1982): "Reflexiones para una metodología de análisis del barroco americano" en *Imp. Int. Sul Barocco Lat.* T.I, Roma
- KUBLER, G. (1968): "El problema de los aportes auropeos no ibéricos en la arquitectura colonial latinoamericana" en *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, nº 9, Caracas.
- LVKS, I. ( 1973): "Tipología de la escultura decorativa hispánica en la arquitectura del siglo XVIII", en *Boletín de.I.H.E.*, nº 17, Caracas.
- MESA J. De y GISBERT, T. (1985): "La iglesia de San Ignacio en Bogotá", en *Arquitectura Andina, Historia y Análisis*, La
- MESA de J. y GISBERT T. (1985): "La iglesia jesuítica en el Virreinato peruano", en *Arquitectura Andina, História y Análisis*, La Paz
- PALM W. E. (1968): "Perspectivas de una historia de la arquitectura colonial hispanoamericana" en *Bol. del Centro de I.H.E.*, nº- 9, págs. 21-37, Caracas
- SAN CRISTOBAL, A. (1981-82 a): "Las dos reedificaciones de La Catedral de Lima. Entre 1688-1697", en *Revista Histórica*, Academia Nac. de la Historia, tomo XXXIII, Lima
- (1981-82 b): "Nueva versión histórica de la sillería de la Catedral de Lima" en *Revista Histórica*, t. XXXIII, Lima.
- TOVAR DE TERESA, G. (1982): "Algunas consideraciones sobre el arte barroco en Latinoamérica", en *Simp. Int. sul Barocco Lat.*, Roma.
- WETHEY, H. E. (1949): *Colonial architecture and sculpture in Peru*, Harvard Un. Press.