

# EL ARTE VIRREYNAL, EXPRESIÓN DE LA GRAN UNIDAD PERDIDA

Ernesto Barreda Fabres

DE LA ACADEMIA CHILENA DE BELLAS ARTES

Hasta el reinado de Carlos III, en que se hace patente el afrancesamiento de la Corte de Madrid, jamás se dio a los territorios hispanoamericanos el nombre de colonia, ni se les consideró como tales. Desde un comienzo fueron estructurados en torno a dos Virreynatos: el de Méjico, llamado de Nueva España, y el del Perú. Fue éste el más importante, no sólo por la vastedad y riqueza de su territorio, el cual comprendía desde el Istmo de Panamá hasta el extremo Sur del continente, sino por cuanto generalmente la carrera administrativa de los funcionarios de la corona tenía como codiciada meta final el cargo de Virrey del Perú.

Durante el siglo XVIII y cuando comienza a parpadear la estrella de España en América, se desmembra administrativamente este último y son creados los Virreynatos del Plata y de Nueva Granada.

Llamamos, en consecuencia, Arte Virreynal a las manifestaciones artísticas de toda índole acaecidas en nuestra América durante la vigencia de los Virreynatos, incluida en ellas, y en sitio de honor, a la arquitectura.

Nuestra aproximación al tema, sin embargo, la haremos con el corazón y la mente puestos en lo que fue nuestro mundo cultural y administrativo: el Virreynato del Perú, siendo las consideraciones que en estas líneas exponemos, válidas para todo el ámbito de la América Hispana de la época.

Fue éste el arte de nuestro auténtico y vital pasado común, el mundo de las formas en medio del cual transcurrió la, generalmente, apacible existencia de nuestros no muy lejanos antepasados.

Este arte fue vigoroso y de gran riqueza y variedad, cualidades éstas que resaltan especialmente si se le compara con el mundo posterior, republicano, el cual, por contraste, aparece como una gran sinfonía en tonos grises y pardos.

El arte del Virreynato es el "estilo" de una cultura: de la cultura de España fecundada en América, la cual se desarrolla y llega a su apogeo en el lapso de trescientos años. En su aspecto artístico, ninguna cultura histórica, incluyendo a la de los seguidores del Profeta, ha alcanzado la extensión geográfica de la lograda por España, tal vez sería más justo decir Castilla, en su época de expansión. Su campo de germinación abarcó todo lo que fue el imperio español de los Austrias y sus sucesores, en cuyos dominios, literalmente, "no se ponía el sol".

En América, de Norte a Sur, éste comprendió todo lo que es el Méjico actual, más los inmensos territorios arrebatados a este país por los Estados Unidos en el siglo pasado y que forman hoy los estados de Texas, Nuevo Méjico, Colorado, Utah, Nevada, Arizona y California. Luego, toda la América Central e Insular, y la totalidad de la América del Sur al Oeste de la línea demarcatoria entre las posesiones españolas y portuguesas, establecida en 1494 por el Papa Borgia, Alejandro VI, la cual corría a 370 leguas al Oeste de las islas del Cabo Verde. Debido a ella, el Brasil está incorporado al ámbito cultural lusitano en lugar del castellano, ambos, sin embargo, ibéricos. En tiempos de Felipe II, y durante 60 años, se logró la unidad de los Imperios bajo el poderoso símbolo del águila bicéfala de los soberanos de España.

Esta españolización de América se asemeja a la romanización del Mundo Antiguo y logra, como aquélla, crear una gran unidad en la pluralidad precolombina, utilizando para ello tres poderosos vínculos de unión: la religión, que da a la tarea de incorporar este mundo al Occidente Europeo un sentido de Misión; la lengua castellana, que vino a ser un fuerte vínculo de unión en medio de la Babel lingüística de los tiempos precolombinos, y la arquitectura y sus artes complementarias, las que mediante un rico lenguaje formal darán al campo visual una gigantesca unidad que otorga características comunes a la tierra americana desde California a Tierra del Fuego.

Esta Gran Unidad a que nos referimos y que constituye el tema

central de nuestras consideraciones, es un tesoro difícil de lograr, consistente en que todo un pueblo se sienta interpretado por las manifestaciones de su entorno artístico y cultural. En el período que analizamos, evidentemente, y como siempre, las condiciones económicas y sociales determinan la posibilidad real de la posesión del objeto artístico y de la vinculación con arquitecturas de interés y valor estilístico, pero la apreciación de éstos es generalizada y no existe entonces el repetido desinterés por el arte, como sucede hoy. Esto se debe a que la arquitectura y el arte están constituidos, entonces, por formas que elabora e interpreta este pueblo de acuerdo con su fantasía y sus gustos, desde la arquitectura, pintura, escultura, platería, muebles, a las artes decorativas que en ese período son realmente populares, anónimas, y que responden a una intención colectiva, a un deseo social estéticamente expresado.

Esta Unidad se va perdiendo, a medida que avanza el siglo XVIII, bajo el influjo de artes de ascendencia no hispánica y por lo tanto extrañas e incompresibles, que comienzan a identificarse cada vez más con las clases dominantes, las cuales, como parte de este mismo proceso, comienzan a "extranjerizarse", tanto en la realidad como ante los ojos de este pueblo no "iniciado" en las novedades estilísticas.

Las consecuencias de esto son lamentables, por cuanto significan el divorcio entre el pueblo y la cultura, que se hace elitista, grave problema que afecta hoy a muchos de nuestros países.

Una cultura propia fortalece a la sociedad que la engendra y es una base de sustento en los momentos difíciles de su historia, cuando se necesita una acción común, fruto de la unidad de sentimientos y coincidencia en el actuar, es decir, de una cultura única.

Para que esto suceda, esta cultura, no importa su grado de riqueza, debe ser auténtica, vale decir, enraizada en la tradición y verdadero sentir de un pueblo no dividido antojadizamente entre élites extranjerizantes y mayorías desorientadas.

Además, este concepto de unidad entre los pueblos y su cultura debe también considerarse a escala grandiosa, puesto que, en tanto todos ellos son parecidos entre sí y sus formas culturales casi idénticas, salvo, por cierto, diferencias de matices consecuencia de las distancias y de la riqueza local, se forma entonces, en nuestro continente, en el

que todos éramos connacionales de la gran familia hispanoamericana, una cultura única, expresión de una inequívoca identidad, caracterizada por su fuerza y originalidad y que ha pasado a la historia como una de las grandes expresiones culturales de la Humanidad. Sobre esta magnífica infraestructura cultural e histórica común, tras la independencia política se debió construir una o unas pocas grandes naciones, o agruparnos en algún sistema de ilimitada potencia.

En lugar de esto, se resquebrajó la arcillosa geografía americana en innumerables repúblicas, creadoras, en ciertos casos, de artificiales nacionalismos centrados en intereses locales y desdeñosas de su pasado y destino común. Regiones del mundo, hoy poderosas, fueron el fruto de agrupaciones humanas que hubiesen deseado la unidad que en nuestra América se dejó escapar de las manos, obnubilados por orgullos y caciquismos locales.

Pocas veces en la historia se ha visto el caso de un desmembramiento más artificial que el que sufrimos a comienzos del siglo pasado. Una homogénea comunidad secular de historia, cultura, lengua y religión se lanzó por la borda en aras de mal asimilados principios de la Ilustración y de fermentos políticos europeos ajenos a nuestro modo de ser, en lugar de integrarlos en un proceso de madura creación política.

La "Leyenda Negra", urdida por los países del Norte, anglosajones, germánicos, protestantes y opuestos por definición al sentido ecuménico de la cultura hispánica, contribuyó a lo anterior, denigrando todo lo vinculado con nuestro ancestro cultural y logró que, avergonzados de nuestro pasado, solicitáramos, humildes, el ingreso a la estela cultural francesa e inglesa, para quienes, por generaciones, hemos sido los "sauvages d'Amerique" y "the natives".

No puede negarse que la renuncia a nuestra auténtica personalidad cultural, no sólo fue un fenómeno americano sino que contribuyó a ello poderosamente la decadencia interna de la España de entonces que, dudando de sus valores tradicionales, se volcó dinástica y culturalmente a una Francia que afirmaba desdeñosa que: "el Africa comienza en los Pirineos".

Junto con la Independencia política, adoptamos la Dependencia cultural extranjerizante, extraña a nuestras raíces. Sumisos, acepta-

mos ser vasallos culturales de los países “civilizados” de entonces. Esta sumisión penetra en la totalidad de la estructura social de la época. Todo se copia: las constituciones políticas, las costumbres, las modas, el arte, el mobiliario, la arquitectura, los gustos y los ideales de una sociedad “arribista” en lo cultural. Desgraciadamente no se escucha aquella recomendación del sabio profesor que, ante lo inevitable, recomendaba a sus alumnos: “si copian, copien bien”. Se copió, desgraciadamente, mal. Es en el campo de las artes visuales donde, tal vez, se manifiesta de manera más aparente la artificialidad de las soluciones adoptadas al dar la espalda a nuestra secular tradición cultural por lado de padre y madre.

La “nueva” arquitectura, en particular, con sus soluciones y fachadas copiadas de órdenes y estilos urbanos, concebidos en la “civilizada” Europa para un mundo más refinado y con necesidades ajenas al nuestro, apacible y provinciano, nos ofrece un ejemplo casi simbólico de este fenómeno.

En arquitectura, no importa cuán genial sea el creador, el material, en gran medida, determina las formas. Hay materiales que no permiten, salvo forzándolos y falseándolos, la ejecución de ciertos elementos. Un ejemplo ilustra esto claramente: una columna se puede hacer en madera, en piedra y, hoy, en hormigón armado, pero es obvio que no se puede y, sobre todo, no se debe, hacer en adobe.

Formas arquitectónicas desarrolladas gracias al uso de nobles materiales, como, por ejemplo, la trabajable piedra calcárea de Francia y expresión de sus casi ilimitadas posibilidades como ser: arcos, cornisas, balaustradas, columnas, ornados capiteles, etc., fueron falseadas sin proporción ni escala creando, salvo unas pocas excepciones, una arquitectura urbana de telón de teatro, pobretona y provinciana, hecha de quincha y barro, con vocación natural de desplomarse ante el primer remezón de nuestra sísmica corteza pero, sobre todo, pretenciosa, expresiva de una sociedad, culturalmente, ni siquiera en busca de sí misma.

Los pueblos y ciudades europeos, desconocedores de nuestros terremotos, son particularmente bellos y sugerentes en sus viejos barrios. En ellos, las construcciones son ejecutadas con materiales que corresponden a las formas y envejecen, por lo tanto, con dignidad,

realzando la pátina del tiempo su encanto. Nuestros barrios decimonónicos, en cambio, son hoy tristes hojarascas desconchadas que a través de sus grietas muestran la incongruencia entre los materiales tradicionales, adobe y madera, y las nuevas formas "importadas", más elaboradas y pretendidamente más esbeltas y elegantes.

La artificialidad de esta arquitectura nos deja fríos e indiferentes, y nos hace pensar con nostalgia en sus modelos europeos. Más grave aún, nos hace desinteresarnos de lo nuestro.

El arte de la América española, el de la época de la "Gran Unidad", en cambio, nos impresiona como auténtica expresión de un mundo y una época. Sus formas, materiales y soluciones son coherentes. Parecen brotar de raíces profundamente hincadas en la tierra y la tradición de sus pueblos. En efecto, quien haya observado, con los ojos del sentir, el comportamiento de éstos en medio de su entorno arquitectónico y urbano tradicional, llamando así al que se formó entre los siglos XVI y comienzos del XIX, y que aún subsiste, intocado en la práctica, en las áreas rurales de nuestro continente y con mayor o menor grado de presencia en sus centros urbanos, en muchos de los cuales, como Cuzco, por ejemplo, pareciera que el tiempo se ha detenido, aprisionado, por el maravilloso equilibrio y unidad logrado entre el hombre y su entorno, el cual, siendo perfecto, escapa al tiempo, no puede dejar de asombrarse ante la natural desenvoltura con que el hombre de América vive integrado armoniosamente en ese mundo de adobe, madera, tejas y barro.

Sus cuerpos de color arcilla, parecen fundirse en esa arquitectura de pesadas proporciones. Forman parte de ella y de la tierra que la sustenta, como un friso de fuertes relieves sobre el que descansan, silenciosos, sus muros.

No sucede así, en cambio, cuando sentimos el aparente divorcio entre ellos y su entorno, al verlos actuar frente (y así decimos porque allí no penetran) a las arquitecturas afrancesadas o europeas no hispánicas, que a partir del pasado siglo dan su carácter a nuestros conglomerados urbanos de mayor importancia.

Pretender acercarnos a una posible explicación del "porqué" nuestros pueblos han establecido una mayor empatía con esas formas

arquitectónicas y artísticas en comparación con la de épocas posteriores, es lo que pretenden estas reflexiones.

Esta empatía, fundamento de toda cultura unitaria que exprese auténticamente a su pueblo y su tiempo es, en la época a que nos referimos, el puente que une en forma armoniosa, a los dos fundamentos de este arte: "nuestros pueblos" y "esas formas arquitectónicas y artísticas". Detengámonos en ellos. En relación al primero, debemos comprender y afirmar con acento positivo la realidad de que, con diferentes grados de proporción sanguínea repartida desigualmente en nuestras diferentes regiones y estratos sociales, somos países mestizos.

Los Conquistadores, salvo muy raras excepciones, no trajeron consigo sus mujeres a América, las que tomaron entre los aborígenes. Lo mismo hicieron los encomenderos y todos cuantos llegaron luego del descubrimiento y la conquista.

Los jefes casaron con princesas y los otros con otras. Un ejemplo sirve para ilustrar y comprender esto en su real dimensión: Martín García Oñez de Loyola, sobrino de San Ignacio, casa con doña Beatriz Ñusta, hija del Inca Sairi Tupac, quien recibe de la corona el título de Marqués de Oropesa. Ella es, por lo tanto, por lado de padre, hermana de Tupac Amarú, el de la gran rebelión, el cual, hecho prisionero por su futuro cuñado, Oñez de Loyola, es llevado prisionero al Cuzco y descuartizado por orden del Virrey Toledo. Los hijos de este matrimonio, como el de tantos otros, casan a su vez con nobles de España, como en este caso, la hija, Lorenza Ñusta de Loyola, quien lo hace con el excelentísimo señor don Juan de Borja, hijo de San Francisco de Borja. Un hermano, don Beltrán García de Loyola, casa con una señorita de noble familia española. Este ejemplo, "en la cumbre", por así decirlo, es uno de los muchos en ese nivel y uno de los miles y miles que se suceden a través de las generaciones.

"Estas uniones dieron origen a una raza de mestizos nacidos en América, los que, por ser hijos de españoles, recibieron educación preferente en los conventos donde, aunque sin conocer España, se instruyen en el idioma, ciencias y artes europeos. Los españoles de origen y con humos de nobleza, no seguían sino la carrera de las armas. Los mestizos tomaron a su cargo todos los oficios y empleos,

haciendo sentir su influencia en la cultura colonial en la segunda mitad del siglo XVI, siendo ella la que dio origen y vida a los estilos sudamericanos desarrollados durante los siglos XVII y XVIII”<sup>1</sup>.

En el campo de las artes, este mestizaje es un cruce fecundo que va creando formas y ambientes que podemos igualmente llamar mestizos y que son familiares a la nueva raza, por cuanto sus componentes originales están incorporados en forma de memorias ancestrales al inconsciente colectivo de ambos progenitores.

Recibe este producto cruzado diversos nombres: Arte Mestizo, Hispano Indígena, Barroco Andino, Colonial, etc., pero la definición más acertada y de sugerencias más ricas, es la de Arte Virreynal.

Veamos brevemente cuales son las “memorias ancestrales” más determinantes en cada uno de estos progenitores: Por el lado de España, podemos en primer lugar señalar “cierta afinidad de temperamento artístico, proveniente del parecido entre las condiciones climáticas, pues los españoles se establecieron, de preferencia, en regiones en que el clima templado resultaba parecido al de la Península Ibérica; de que la raza española, mezcla de godos y musulmanes, estaba en aptitud de sentir tanto la belleza de los sobrios muros de sillería de piedra, que debían recordarles los del Escorial y las demás obras de Juan Herrera, como la riqueza, fantasía y colorido de los tejidos, alfarería y demás artes industriales aborígenes; el empleo del adobe y adobón como material económico y popular, tanto en América como en España, reservándose la piedra para los edificios públicos y palacios, y, por último, hasta en la planificación de los edificios parece haber existido cierta semejanza, pues un ancho zaguán, en los palacios incásicos, daba acceso a un patio alrededor del cual se agrupaban las dependencias”<sup>2</sup>. El arte que ella aporta a nuestras “Indias” es una expresión madura, decantada, propia en todo el sentido de la palabra, que interpreta entrañablemente la tierra y sus pueblos.

Es una especial y única combinación cristiano-árabe, gótico tardío y barroco-mudéjar, que en su encuentro con las culturas aborígenes

<sup>1</sup> ALFREDO BENAVIDES, LA ARQUITECTURA EN EL VIRREYNATO DEL PERÚ Y LA CAPITANÍA GENERAL DE CHILE.

<sup>2</sup> ALFREDO BENAVIDES. Obra citada.



producirá un mestizaje estético lleno de matices diferentes y ricas creaciones. Son, sin embargo, las formas barrocas que invaden la península ibérica en la primera mitad del siglo XVII, despertando en ella tendencias artísticas latentes, las que alcanzarán en América un florecimiento irresistible.

Aquí, el modelo ibérico permite al genio de la raza conciliar la imitación de los maestros europeos dando, al mismo tiempo, y sin limitaciones, rienda suelta a su propia expresión, produciendo un arte de una riqueza y personalidad incomparables, para luego, poco a poco, diluirse en la estéril imitación de fórmulas ajenas. Este arte barroco, llamado también "el arte de la contrarreforma", en su versión cuzqueña y boliviana, produce el curioso fenómeno llamado "barroco mestizo" o "barroco andino", cuya exuberante talla se hace en piedra, en contraposición a la española, especialmente la andaluza, que se hace en ladrillo y yeso.

Es apropiado señalar aquí, que ésta es una de las características del arte mestizo de América, es decir, la de crear formas que no corresponden a la dinámica natural del material empleado. Ejemplos claros son las fachadas-retablos, sobre cuyo significado litúrgico volveremos, las cuales corresponden a una gigantesca labor de carpintería, y no de piedra, tal como se ejecutan aquí. Para el alarife, indio o mestizo, que a su manera interpreta los modelos que pueden estar a su alcance como ser: uno que otro tratado de arquitectura publicado en Europa en quién sabe cuál idioma, o las escasas muestras ejecutadas por los alarifes españoles llegados en los primeros tiempos, no existe diferencia entre obra de ensamblador y de cantero. En su sentir indígena, no hay lugar para la relación lógica entre material y forma, cuando de interpretar estilos extranjeros se trata.

Finalmente, y siempre en cuanto al aporte de España, creo que lo más importante, desde el punto de vista de su fusión en el alma indígena, es que éste está fuertemente impregnado del espíritu árabe, cuya expresión es el arte mudéjar.

Este arte es producto de las circunstancias sociales de aquel tiempo. El avance de la Reconquista iba haciendo súbditos de los reyes cristianos a los moriscos, muchos de los cuales eran consumados alarifes. Era lógico que se aprovecharan sus conocimientos y aptitudes

en la construcción de edificios religiosos o civiles, pues los cristianos no podían menos que envidiar y admirar la suntuosidad decorativa y el refinamiento de sus enemigos musulmanes, poseedores de la cultura más avanzada de la época. Esta decoración morisca era considerada como manifestación de refinamiento, por lo que halla su lugar en la arquitectura, mezclada y confundida con ella, o coexistiendo independientemente, sin que ningún prejuicio de carácter purista se lo impida.

Recordemos al paso que mozárabe fue el cristiano que quedó sometido al musulmán cuando éstos invaden la Península.

Tratemos ahora de explicar en forma breve cuáles son los rasgos esenciales que dan su característica a este arte árabe-español traído por los conquistadores y que tiene una trascendencia tan significativa en la cultura mestiza hispanoamericana.

Podemos, en primer lugar, afirmar que es un arte en que parece resumirse toda la herencia del Oriente próximo, en lo que tiene de más opuesto a la tradición grecolatina occidental.

Aunque el Corán, debemos recordarlo, no proscribe las imágenes, la representación de seres animados, hombres o bestias, debido a la textual interpretación de las palabras de Mahoma en el sentido de que los pintores son acreedores a los más crueles castigos por intentar imitar e igualar el acto creador de Dios, la doctrina musulmana, elaborada por sus intransigentes doctores, llega a ser absolutamente iconoclasta. Esta prohibición influyó en el espíritu de sus artistas y determinó precisas tendencias: se evita la imitación de la naturaleza, con lo que se llega a la exageración de lo geométrico, concebido con una imaginación desbordante. No considerar el modelo vivo es un desafío que conduce a encerrarse en sí mismo para crear su obra de arte y no mirar en torno a él. Es éste un arte de visionarios, no de observadores. Es un arte de ensueño.

Para apreciar esta fórmula artística, debemos despojarnos de una parte de nuestros conceptos estéticos tradicionales. Debemos comprender que el artista musulmán, a diferencia del occidental, nos cuenta en su obra lo que pasa *en* él y no lo que sucede *ante* él.

En esta búsqueda llega a motivos cada vez más complicados y, sobre todo, más misteriosos. Sus complejos entrelazados geométricos

son puramente intelectuales, diríamos, cerebrales. Repeticiones obsesivas, en que el pensar empieza a ser inútil para comprender las formas y sólo el sentir nos acerca a su esencia mágica.

Agreguemos dos características de su arte vinculadas al nuestro: Una es la exuberancia indiscreta en la decoración y la suntuosidad de los materiales, lo cual adquieren del mundo Bizantino.

La otra, que, en general, y aunque contrastando con paños de muro limpios y austeros, la decoración tapiza todas las superficies.

Digamos, entonces, que todo lo anterior, mezclado con el intenso sentimiento religioso que aportan los españoles y elaborado por la emotividad aborígen, produce resultados sorprendentes de original y rica fantasía. Agreguemos que esto se logra sin el concurso de arquitectos de importancia, los cuales no vinieron a América, especialmente a la del Sur. A lo sumo, enviaron algunos planos que se interpretaron localmente. Sabemos, sí, de trabajadores especializados, inclusive obreros mudéjares, venidos de España con los Conquistadores. Al llegar a estas tierras aumentaba su "Status" de tal modo que quien en España había sido cantero o ensamblador, se transformaba aquí en escultor o arquitecto.

Consideremos ahora el aporte americano a este mestizaje que origina nuestra raza y cultura y, en particular, nuestro arte Virreynal.

Nuestros pueblos, hablando en términos amplios, son imaginativos, pero improvisadores e ilógicos. Usan su razón, de una manera diferente a como nosotros usamos la nuestra, demasiado aristotélica y escolástica. Llegan al conocimiento de sus verdades en forma intuitiva y directa, estableciendo una empatía, que tiene algo de mágico, con el objeto o la experiencia. Su explicación posterior es tangencial y actúa por aproximaciones sucesivas. Un Descartes no ha existido en el mundo de ellos, no puede existir, ni les es necesario. No es casualidad tampoco el que no hayan inventado la rueda, expresión pura de la lógica aplicada a las necesidades de la vida, habiendo, en cambio, desarrollado una cultura riquísima en logros diferentes a los nuestros, de incomprensible profundidad y fina riqueza. Estas características, a veces, impacientan a nuestro razonar lógico "a lo" occidental, puerilmente orgulloso en su posesión de La Verdad, e inconscientemente nos desvían de nuestro deseo de comprensión de su alma y su mundo.

El arte de estos pueblos refleja las concepciones cosmogónicas de quienes lo ejecutaron. Su arte, en trazos muy gruesos, sigue, desde el punto de vista de nuestras concepciones occidentales, dos tendencias, independientemente de épocas y ubicación geográfica: una que establece un permanente contacto con la naturaleza y que podríamos llamar "realismo americano" y la otra, más profunda y de mayor trascendencia y significado anímico, que estiliza, interpreta e incluso rompe la ordenación de la naturaleza para reconstituirla de otro modo. Esta actitud, en la época de gestación que estamos considerando, los hace particularmente permeables al sentido alucinante de los componentes árabes del aporte español, ya señalados.

El fruto más ostensible e importante en lo artístico de esta cultura mestiza, es la arquitectura. La razón es simple: Los "modelos originales", por así decirlo, en lo que a pintura, imaginería, mobiliario, platería, etc. se refiere, fueron frecuentemente traídos al Virreynato desde Europa, y España en particular, por lo que la labor interpretativa local es, en consecuencia, menor. Demás está, en cambio, decir que la arquitectura no puede trasladarse de un continente a otro, por lo que tuvo que ser, necesariamente, concebida y desarrollada aquí. De este modo, la arquitectura adquiere personalidad propia, diferenciándose de la peninsular, mientras la pintura y escultura seguirán durante mucho tiempo sometidas a su influencia.

El urbanista y estudioso, autor de interesantes trabajos sobre la materia, Fernando Chueca Goitía, con profunda intuición, describe el efecto que esta arquitectura americana causa: "para comprender esta arquitectura, irracional y violenta, es preciso que el contemplador se despoje de su segunda naturaleza, racional e intelectual, para entregarse a la primera, instintiva y emocional".

Si de citas se trata, creo fundamental agregar aquí la del destacado diplomático e intelectual ecuatoriano José R. Chiriboga quien, aunque desde la perspectiva de su admirable ciudad de Quito, hace estas acertadísimas reflexiones válidas para toda nuestra cultura americana andina: "Sin embargo, el análisis de la arquitectura colonial ha llevado a concluir a varios estudiosos, que en la conquista española no hubo victoria ni derrota. Hubo una superposición en la que lo hispano fue dominante sobre lo aborígen, pero no de modo tan absoluto que el

conquistador no sufriera merma en su integridad moral y psicológica. El español se ligó a la tierra aplastado por el influjo telúrico de los Andes y hundió sus raíces afectivas en el ambiente. Acomodó su sentido plástico a la realidad existente, plantó su casa sobre los cimientos incaicos y enraizó su arquitectura en el ambiente hosco y ceñudo de la montaña andina. La piedra tallada de los Andes soportó el palacio del genio conquistador. Abajo, la piedra acariciada por la mano experta del incario; arriba, el ladrillo y el muro encalado de sabor andaluz. Un verdadero proceso de mestización, de imbricación arquitectónica en que lo indígena fue adentrándose en lo español hasta lograr su culminación en monumentos que hacen de Quito la capital del arte en el Nuevo Mundo”.

Un factor fundamental, nunca suficientemente destacado, que influye decisivamente en las formas arquitectónicas desarrolladas localmente, alterando las proporciones y, a veces, el sentido de los lejanos modelos europeos, es la intensidad y frecuencia de nuestros terremotos en esta zona andina, geológicamente hablando, joven aún.

En América, entre los trópicos de Cáncer y de Capricornio, se estima, setenta mil iglesias de todo tipo, de adobe y piedra, de ciudad y de campo, ricas y pobres, pero todas de la misma estirpe, con sus centenas de miles de Cristos, Vírgenes, Santos, Obispos, Mártires y sus enmarañados follajes de talladas maderas, dan testimonio de la fuerza y pujanza de este arte mestizo que a todos interpreta y que simboliza la empresa que inicia España en estas tierras, hace cerca de cinco siglos.

Creo oportuno describir aquí, someramente, algunas de las características que más se asocian con esta arquitectura americana y que contribuyen a darle su carácter tan particular. La principal de ellas, tal vez sea el desarrollo y riqueza de los retablos, interiores y exteriores.

La evolución iniciada en España por el arquitecto José Churriguera, de agrandar desmesuradamente los retablos, esa obra de madera o piedra, completa con columnas, arcos, hornacinas y en general, ricamente decorada situada detrás del altar (del latín retro, detrás y tábula, mesa), llega en América al gigantismo de éstos y a la apoteosis de la fachada-retablo.

En la penumbra silenciosa de la iglesia americana, particularmente

de la andina, una fascinante sensación de misterio nos envuelve. En ella, el retablo, característica creación del genio hispánico que alcanza aquí un desarrollo exuberante, es el rey de la arquitectura. Es un monumento a la Gloria Divina, una cascada de formas y brillos que como un kaleidoscopio diluye nuestra conciencia, para luego acercarnos al misterio, no ya con nuestra mente, sino que con todos nuestros sentidos y emociones. La vivencia de lo sagrado está entonces cargada de una realidad existencial. Sus valores no se conciben. Se viven, palpan, huelen. Aquí, el hombre no se siente aplastado por la fría altivez de la iglesia europea, sino que, por el contrario, siente que en cada uno de los infinitos y polvorientos rincones de esta arquitectura de brillo y sombras, de tallas doradas y rojos profundos, de pinturas oscuras e imágenes dolorosas, puede encontrar el refugio que necesita para huir de un mundo que no comprende.

Esta arquitectura, adaptándose a la necesidad de demostrar a los indígenas la superioridad de la religión de los conquistadores, intenta provocar por los sentidos la apreciación de lo sagrado, utilizando para ello el adorno en profusión, el oro, las flores, las imágenes, el incienso, el misterio.

En cuanto a la fachada-retablo, se ha interpretado ésta como la necesidad consciente o inconsciente de hacer transparente la fachada y anunciar desde lejos la visión del retablo y el altar.

Al proyectarse hacia afuera el interior de la iglesia, el camino que conduce a ella y el espacio que la antecede se convierten en una nave ideal en que la presencia de lo sagrado se hace más ostensible en el monumento arquitectónico.

Esto es de especial importancia, por cuanto los pueblos aborígenes de América sentían un particular horror al encierro, una literal claustrofobia.

El culto cristiano, entonces, al adaptarse a la tradición precolombina de las ceremonias religiosas al aire libre, exterioriza la liturgia, dando especial importancia a la fachada y al entorno urbanístico de sus iglesias, grandes y pequeñas.

Otra característica relevante es la marcada presencia de la influencia árabe en esta arquitectura. Ésta se reconoce, aparte de la transposición de técnicas del estuco y yeso a la piedra, ya mencionadas, por el

frecuente empleo de los azulejos, por el marcado contraste entre grandes paños de muros, lisos y austeros, con áreas de una decoración obsesiva, por un cierto "horror al vacío", en los interiores, característica ésta en que admirablemente se hermanan el barroco y lo árabe y, sobre todo, por el gran desarrollo alcanzado por las obras de carpintería y la manera de ejecutarlas, como ser: retablos y sillerías de coro de madera tallada y dorada, los elaborados aleros y artesonados, las puertas de pequeños tableros, y las celosías y rejas de madera calada con balaustros torneados, generalmente dorados.

Antes de terminar, digamos algo sobre el mobiliario, las artes decorativas y utilitarias, litúrgicas, etc., que complementaron lo que hemos llamado, al comenzar este trabajo, "el mundo de las formas", en medio del cual transcurrió la existencia de nuestros antepasados.

La riqueza de estos territorios, entonces aparentemente inagotable, fue el soporte principal de la sociedad Virreynal y del consecuente desarrollo de las Bellas Artes. "Al amparo auspiciante de la paz conventual y bajo la inspiración de una fe sincera, los artistas de la colonia inician su labor fecunda, historiando los claustros, ornamentando los templos, llenando las hornacinas de los altares o engarzando los oratorios privados y las estancias de la casa solariega".<sup>3</sup>

De los talleres de pintores, ensambladores o talladores, fundidores, plateros y canteros, que funcionaban en los claustros o al amparo de las corporaciones gremiales, salen artistas notables: pintores, escultores, plateros y arquitectos, la mayor parte criollos, mestizos o indígenas puros, que abastecen la enorme demanda de obras de arte provocada por las necesidades del culto y el boato coloniales. Los más famosos de estos centros de cultura y producción artística fueron, en la América del Sur, Quito, el Cuzco y Lima, sin que por eso dejaran de existir centros importantes en otras ciudades como Santiago de Chile, Arequipa y La Paz. El interés por las obras de arte se demuestra por las importaciones de algunas de gran mérito, que se traían de Europa, y por el comercio de que eran objeto dentro de la misma América<sup>4</sup>.

La ostentación, la magnificencia y la legendaria vida cortesana,

<sup>3</sup> ALFREDO BENAVIDES. Obra citada.

<sup>4</sup> ALFREDO BENAVIDES. Obra citada.

dieron la nota característica a la capital del Virreynato. Desde ella, ésta se irradiaba como por un sistema circulatorio afectado por la arteriosclerosis de la distancia, a los más lejanos confines, a los cuales llegaban débiles pulsaciones que, sin embargo, eran modelos de cultura y de conducta.

Junto con esto, la apacible y somnolienta vida virreynal, era activada por cualquier medio. Las fiestas religiosas o civiles provocaban la algarabía popular, la competencia de los barrios, los derroches de las cofradías y la presencia entusiasta de los gremios. Además de las celebraciones tradicionales, como la de Corpus Christi, en la que tomaba parte la sociedad entera, las artes teatrales se desarrollaron con la presentación de actos religiosos y comedias; se tomaba cualquier pretexto para el jolgorio popular. Pero nada producía más entusiasmo y consternada admiración que la "entrada" de los Virreyes, uno de los cuales llega, en un fantástico despliegue de riqueza que a todos asombrará, a incrustar docenas de perlas en las crines de su caballo, premunido éste de herraduras de oro, para hacerlo desfilarse por las calles previamente adoquinadas con barras de plata.

El rito religioso y el fasto civil implicaba la utilización de muebles y una serie de objetos, de toda índole, los cuales tenían que estar embellecidos por la riqueza de los materiales y el talento de los artistas. Éstos se organizaron en gremios y llegaron a ser una verdadera casta, rica e importante, que llegó a tener destacada intervención en la sociedad de la época.

En medio de este Universo de formas, el hombre andino vivió la expresión de sus memorias ancestrales. Acostumbrado a ver los templos del Sol revestidos de placas de oro, encontró, tal vez, un mundo familiar en esta arquitectura y arte en que este mismo oro, redimido por el fuego del crisol, es usado en profusión para honrar a un nuevo dios y realzar un nuevo sistema de vida, cuyas formas él contribuyó a crear y en las cuales se sintió interpretado e identificado.

Para terminar, debo confesar que el análisis de este arte es una labor ingente, que escapa al limitado ámbito de estas reflexiones. Me atrevería a decir que es, además, un tema que los más destacados estudiosos sólo han abordado desde el ángulo formal, analizando y describiendo sus originales manifestaciones, pero que han soslayado



el desafío que significa desentrañar la génesis de esta desbocada fantasía de sus formas, concreción del anhelo de expresión de un pueblo poco comprendido, que no cabe en los estrechos casilleros de las clasificaciones occidentales.

Santiago, Octubre de 1982