

HISTORIA DEL ARTE EN IBEROAMÉRICA Y FILIPINAS.

MATERIALES DIDÁCTICOS II: ARQUITECTURA Y
URBANISMO

HISTORIA DEL ARTE EN IBEROAMÉRICA Y FILIPINAS.

MATERIALES DIDÁCTICOS II: ARQUITECTURA Y
URBANISMO

Director de la serie:
RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN

Coordinación Científica
RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN y GLORIA ESPINOSA SPÍNOLA

Autores
M. L. BELLIDO GANT, G. ESPINOSA SPÍNOLA, R. GUTIÉRREZ VIÑUALES
R. LÓPEZ GUZMÁN, A. RUIZ GUTIÉRREZ y M. A. SORROCHE CUERVA

HISTORIA DEL ARTE EN IBEROAMÉRICA Y FILIPINAS.

MATERIALES DIDÁCTICOS II: ARQUITECTURA Y URBANISMO

GRANADA
2003

Reservados todos los derechos. Está prohibido reproducir o transmitir esta publicación, total o parcialmente, por cualquier medio, sin la autorización expresa de Editorial Universidad de Granada, bajo las sanciones establecidas en las leyes.

© LOS AUTORES.

© UNIVERSIDAD DE GRANADA.

HISTORIA DEL ARTE EN IBEROAMÉRICA Y FILIPINAS. MATERIALES
DIDÁCTICOS II: ARQUITECTURA Y URBANISMO.

© DIRECCIÓN DE LA SERIE: RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN.

COORDINACIÓN TÉCNICA: GUADALUPE ROMERO SÁNCHEZ.

ISBN: 84-338-3044-9. Depósito legal: GR-1.582-2003.

Edita: Editorial Universidad de Granada, Campus Universitario
de Cartuja. Granada.

Fotocomposición: Taller de Diseño Gráfico y Publicaciones, S.L. Granada

Imprime: Imprenta Comercial. Motril. Granada.

Printed in Spain

Impreso en España

PRESENTACIÓN

Este texto forma parte de un proyecto encargado por la Editorial Universitaria de Granada con el objetivo de presentar a los alumnos universitarios una serie de materiales didácticos que les sirvan como esquemas básicos para la comprensión de la Historia del Arte en Iberoamérica y Filipinas.

El manual se estructura mediante capítulos que corresponden a los momentos culturales más sobresalientes de la historia de América, los cuales llevan anexos comentarios de las obras más representativas de cada capítulo y un apéndice documental que puede facilitar comentarios y debates en el aula. A ello se añade una bibliografía básica de obras clásicas y de acceso en las bibliotecas universitarias. Además, se incorpora en la edición un CD que permite seguir el texto impreso, pero con las imágenes en color.

Este proyecto está integrado por tres manuales que corresponden a las materias referidas a América y Filipinas que se imparten dentro de la Licenciatura en Historia del Arte de la Universidad de Granada: “Culturas Prehispánicas”, “Arquitectura y Urbanismo” y “Artes Plásticas”.

INTRODUCCIÓN

El objetivo de este manual no es otro que facilitar la comprensión de los procesos arquitectónicos y urbanos que se suceden en América y Filipinas desde el siglo XVI hasta la actualidad. Para ello hemos tenido en cuenta tanto la diversidad geográfica como cultural, así como el proceso histórico de apropiación del territorio. En este sentido nos parece muy sugerente un libro publicado en 1991 de Bartolomé y Lucile Bennassar con el título «1492 ¿un nuevo mundo?», donde se analizan los procesos contemporáneos a la cifra mágica, señalando con un discurso más de ensayo que científico, la no existencia de la conciencia de América hasta bastantes años después de la paradigmática fecha. Señalan, los autores, muy ocurrentemente, que en la Navidad de 1492 nadie en Europa sabía que existía América. En aquel momento eran más importantes otros acontecimientos como la muerte de Lorenzo el Magnífico y la crisis florentina, la conquista de Granada y la definitiva expulsión de los musulmanes de la Península, la muerte del Papa Inocencio VIII y el ascenso a la tiara pontificia de Alejandro VI, el Papa Borgia, o los proyectos de Hércules de Este en Ferrara que trataba de realizar un ensanche ordenado y racional de su ciudad, ahogada en el entramado medieval. No es el descubrimiento de América lo que preocupa a los europeos en 1492 y así seguirá siendo durante bastantes años.

Es precisamente la década 1520-1530, el momento en que se produce una transformación histórica evidente, tanto por los acontecimientos americanos como europeos. Carlos V y el nuevo imperio, Lutero y su Reforma, de igual forma Juan Sebastián Elcano completa la vuelta al mundo, y Hernán Cortés, se apodera de la zona mesoamericana donde la situación con respecto al Caribe es radicalmente diferente. A grupos culturales que apenas habían salido del estadio de recolección se le contraponen las grandes culturas continentales encabezadas por los aztecas.

Este sí es el momento del cambio, el de la apropiación simbólica de una nueva geografía del mundo y aunque la historia tarde todavía siglos en otorgarle la primacía del descubrimiento a Colón, a partir de los años 20 el problema político y cultural que las nuevas tierras plantean a España y a Europa cambia sustancialmente.

A nivel artístico, es lo que nos interesa, se ha hablado siempre de una transculturación directa en el caso del Caribe al no encontrar culturas desarrolladas pero, igualmente, tampoco había allí ni riquezas extremas ni suficiente población para grandes inversiones edilicias. La pobre aunque pionera catedral de Santo Domingo o la casa de Hernando Colón no son más que monumentos aislados que, en una inmediata segunda fase, cederán su preeminencia a otra tipología bien distinta: la de los ingenieros. Condicionada, como estuvo, la corona española por los ataques de piratas y corsarios se procederá al diseño de un programa de fortificaciones entre el cabo de Hornos y la Florida que tendrá su punto álgido en época de Felipe II.

En México y Perú la situación va a ser distinta. Aquí se trata de establecer una sociedad estable dotada de todos los organismos e instituciones peninsulares. La creación de obispados, audiencias, universidades y, sobre todo, de los virreinos, permite pensar en el diseño de un organigrama social sin los defectos de la vieja Europa. En este lado del Atlántico, es un momento prolífico, precisamente, de literatura utópica, con descripciones de tierras imaginarias y funcionamientos casi paradisiacos. Es importante, igualmente, que las órdenes religiosas entren en América con pretensiones mesiánicas y valorando cuestiones de iglesia primitiva.

Los capítulos que continúan parten de la siguiente hipótesis, o más bien realidad cotejable, y es que los desarrollos de la arquitectura en América son paralelos a los peninsulares en tiempo y forma. No estamos de acuerdo, en absoluto en mantener esa idea de sucesión de estilos, los mismos que en España pero con cuarenta o cincuenta años de retraso. Esta línea historiográfica no lleva más que a la infravaloración del arte americano, cuando no es cierto. Hay arte de calidad y de mala calidad en España y en América y eso al margen de fechas. Pero cuando la moderna historiografía ha superado las tesis de Plateresco, Purismo y Herreriano, ¿qué se pretende manteniéndolas en América?.

Fernando Marías expresa este concepto con enorme claridad al tratar de las relaciones entre las catedrales españolas y de Nueva España. Señala que lo que podríamos llamar taxonomía estilística (gótico, renacimiento, mudéjar, plateresco, manierista, e incluso barroco), habrían sido totalmente ininteligibles para los productores, fueran indígenas o españoles.

Para diferenciar y definir fenómenos arquitectónicos se debía partir en su momento de lo conocido y lo propio, de lo que sería comprensible para los nuevos constructores de edificios, funciones, usos y referencias al mundo moderno, castellano, español, que los conquistadores habían dejado atrás, pero que intentaban lógicamente revivir en América.

De ahí, que con Fernando Marías, postulemos por la recuperación de una terminología histórica, tomada de los documentos y textos contemporáneos, al menos españoles, que la produjeron: como “castellano” (aunque también como “morisco” en otros contextos, como los andaluces) aparece lo que denominamos mudéjar, “moderna” la arquitectura gótica, “a la romana” la renacentista.

Vamos a analizar las tipologías más importantes en la arquitectura americana, viendo cuáles son las innovaciones y las limitaciones para concluir señalando sus valores originales y su dependencia con respecto a modelos españoles o europeos, sin olvidar la supuesta asimilación de propuestas prehispánicas.

Valores que se irán internacionalizando en los siglos XIX y XX, momento presidido por la independencia donde las jóvenes repúblicas americanas primero buscarán otras fuentes culturales en Europa y, mas tarde, reflexionarán sobre sus raíces, retomando sus propios presupuestos históricos. Es más, la vitalidad creativa les llevará, en el siglo XX, al diseño de propuestas arquitectónicas y urbanas vanguardistas con respecto a la globalizada cultura del momento.

CAPÍTULO PRIMERO URBANISMO HISPANOAMERICANO

INTRODUCCIÓN

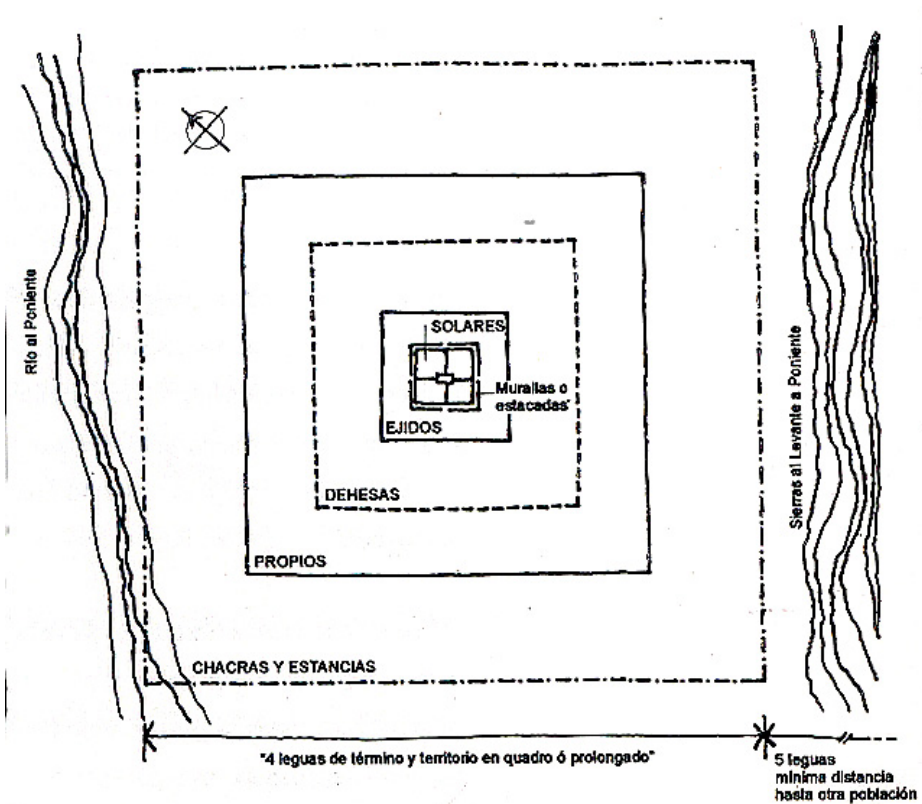
Los estudios sobre la ciudad hispanoamericana realizados en los últimos años han supuesto un avance decisivo para el conocimiento de los sistemas de colonización y apropiación territorial seguidos por los españoles en el Nuevo Mundo. Es más, el análisis urbano se ha revelado como la metodología óptima de acercamiento al resto de fenómenos arquitectónicos. Ni iglesias, ni conventos, ni edificios institucionales o privados encuentran su perfecta significación mas que en su funcionamiento dentro del entramado urbano.

Vamos, por tanto, a reflexionar sobre antecedentes y diseño de la ciudad hispanoamericana. También, abordaremos las significaciones de la plaza mayor que, desde nuestro punto de vista, supone una de las aportaciones americanas de mas trascendencia en la configuración y en la sociología de la ciudad.

La consolidación de la presencia española de América está basada en la fundación, diseño y crecimiento de las ciudades. El proceso de formación de la red de asentamientos urbanos se realiza muy rápidamente, con muy limitados recursos humanos y económicos y sobre un espacio geográfico vastísimo, lo que dio lugar a un esquema de organización territorial con núcleos urbanos muy alejados entre sí.

Estas ciudades son, asimismo, los elementos simbólicos del nuevo poder. Representan la voluntad de tierra conquistada y la posibilidad de expansión; y son los puntos de penetración de la nueva cultura, de la difusión lingüística y de la imposición espiritual. Además, concentra las instituciones de la justicia y el Estado, centraliza los impuestos y tributos, asegura las vías de comunicación y dinamiza el comercio y la producción.

La fundación de nuevas poblaciones tuvo en cuenta los asentamientos indígenas, a excepción de los puertos y de los centros mineros. Sin embargo, los asentamientos fueron, en la mayor parte de los casos, nuevos con una planificación y desarrollo con arreglo a conceptos generalmente ajenos a los de las culturas precolombinas.



SISTEMA DE OCUPACIÓN DEL TERRITORIO (Según Marta Beatriz Silva).

El proceso de concentración urbana sorprende por su rapidez y su volumen. Hacia 1580 existe constancia de la fundación de al menos 230 ciudades permanentes y en 1630 de unas 330.

Ahora bien, a lo sorprendente de esta celeridad edificatoria se une el hecho de que la mayoría de las ciudades responden a un mismo modelo urbanístico con escasas variantes. Trazadas «a cordel y regla», definen una trama geométrica donde calles rectas se cruzan formando una retícula. En el centro quedará abierta la plaza mayor que será el núcleo simbólico y vital de la nueva ciudad.

La poca variedad, a grandes rasgos, de tipologías urbanas y la repetición de modelos con más o menos elementos diferenciadores es una de las cuestiones más debatidas por los historiadores en un intento de buscar un modelo urbano único.

De hecho, cuando en 1573 Felipe II formula las “Ordenanzas de Descubrimiento y Población” ya están funcionando numerosas ciudades, los modelos, por tanto, están establecidos. En un sentido similar tenemos que reseñar las normativas dadas

por la Corona a algunos conquistadores en las que no se aclara nada sobre la forma de las ciudades y solo se reducen a recomendaciones genéricas.

No obstante, hay que señalar que existía una larga historia urbana europea e hispana. Que no hubiera normas escritas concretas no impide que la propia tradición impusiera una serie de formulaciones propias.

En cuanto a la posibilidad de existencia de un urbanismo prehispánico capaz de influir en el diseño de las nuevas ciudades, tenemos que señalar que cuando los españoles conocieron las grandes ciudades aztecas e incas, los modelos ya se habían experimentado en zonas geográficas menos desarrolladas como eran las islas caribeñas y algunas zonas del istmo centroamericano. Que los trazados rectilíneos primarían en Tenochtitlán o Cuzco no son razones si tenemos en cuenta las fechas de conquista y la fundación de Santo Domingo (1502) por citar uno de los ejemplos paradigmáticos.

No obstante, nos parece importante reseñar la existencia de trazados rectilíneos en algunos centros urbanos prehispánicos, con funciones, fundamentalmente, de carácter ceremonial y coyunturalmente de mercado. Esto supone que los nuevos modelos de ciudad no se van a ver como algo totalmente extraño a sus culturas, facilitando, de esta forma, la instalación de naturales en estos centros, bien en barrios segregados inicialmente o en pueblos de indios específicos para la población autóctona.

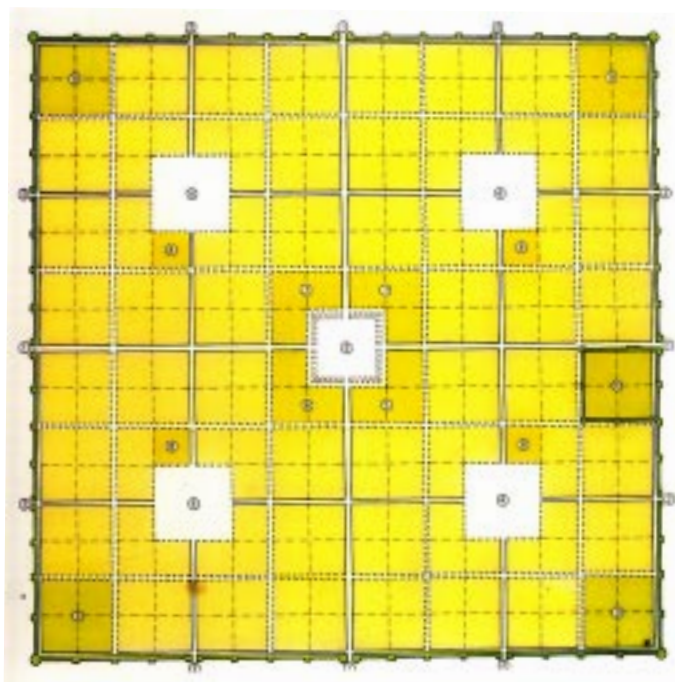
ANTECEDENTES URBANOS EUROPEOS

En lo que respecta a posibles antecedentes europeos la historiografía actual ha descartado definitivamente las ciudades utópicas del Renacimiento italiano, ya que la mayor parte de ellas no responden a un sistema reticular sino estrellado o circular y, además, en raras ocasiones se plasmaron, lo que hace inverosímil que pudieran influir desde el plano exclusivamente teórico.

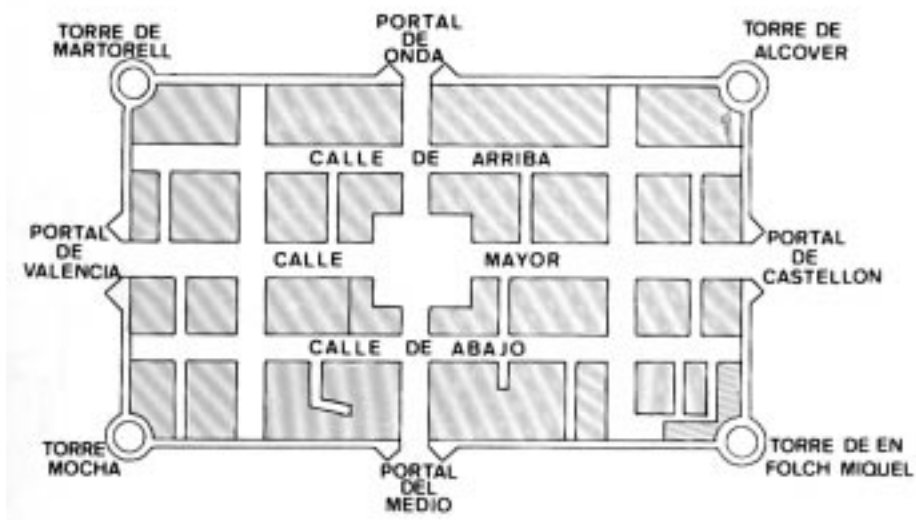
La búsqueda de antecedentes en la tradición clásica es otro de los pensamientos recurrentes. Ahora bien, la influencia hipodámica o del castrum romano solo es posible a través de un mal conocido urbanismo medieval que hinca sus raíces en el mundo antiguo.

Más cerca en el tiempo, sabemos que en el siglo XIV confluyen dos modelos urbanos, uno práctico y otro teórico, enormemente significativos para el tema que tenemos entre manos. En el año 1300 Jaime II redacta las «ordenaciones mallorquinas» en un periodo de auge comercial tras las conquistas expansivas de Jaime I en el siglo anterior. El rey aragonés propone una ciudad con cuadrícula perfecta. El diseño solo prosperó en las poblaciones de Petra y Sa Pobla, pero constituye el más fiel antecedente de las trazas cuadrículas llevadas a cabo en América 150 años después.

A fines del siglo XIV un fraile franciscano, Francisco Eiximenis, redactó una especie de enciclopedia «El Crestiá» donde plantea el ideal de ciudad cristiana. El volumen doce se refiere al gobierno de la “cosa pública”. Posiblemente esté influenciado por la realidad urbana en la que vive, la Valencia de fines del siglo XIV. Ciudad de traza musulmana donde conviven distintas étnias y religiones. Eiximenis deseaba que se convirtiera en una nueva ciudad cristiana dotada de edificios religiosos e iglesias convenientemente ornamentadas.



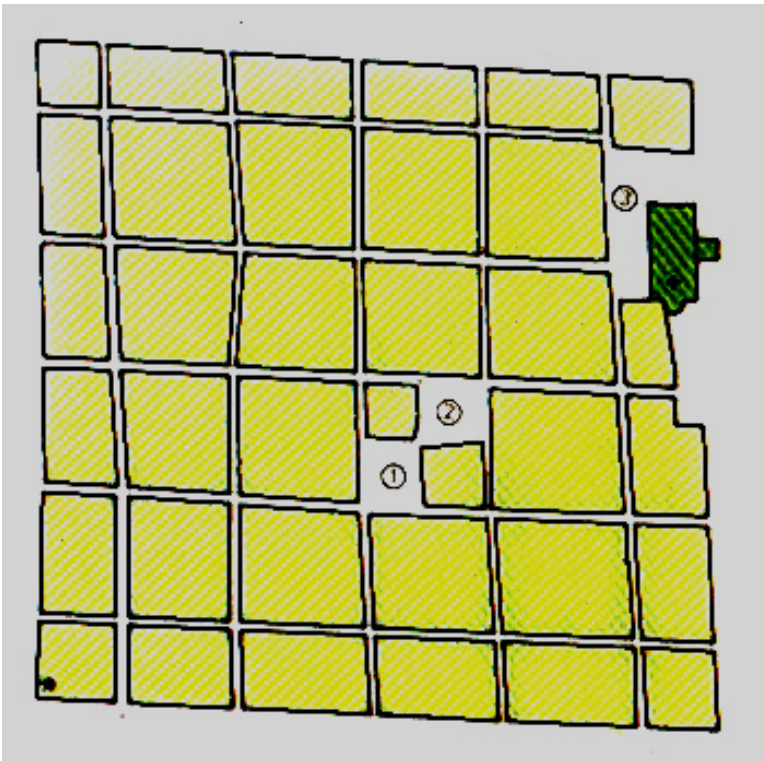
CIUDAD TEÓRICA DE EIXIMENIS. (1.Puertas principales, 2.Puertas secundarias, 3.Plaza principal, 4.Plazas secundarias, 5.Palacio Episcopal, 6.Catedral, 7.Casas Sacerdotes, 8.Parroquial, 9.Conventos Mendicantes y 10.Palacio civil. (interpretación de J.L.García Fernández).



PLANO DE VILLARREAL (CASTELLÓN) (según A.L.Molina Molina).

Su idea de ciudad responde al esquema de cuadrícula. La interpretación gráfica presentaría una urbe dividida en cuatro grandes barrios con plaza principal en el centro y plazas centrales en cada cuartel. Como ciudad religiosa el centro es ocupado por las viviendas de la jerarquía eclesiástica (casas de sacerdotes y palacio episcopal) y la catedral. Cada cuartel tiene su parroquia así como su convento mendicante situado en el ángulo. El palacio del príncipe, jerarquía civil, es trasladado a un extremo de la ciudad, debiendo estar rodeado de fuertes y altas murallas. Idea, esta última, que recuerda las alcazabas y palacios musulmanes situados mas elevados e independientes de la medina. Esta estructuración frecuente en el urbanismo islámico fue excepcional en las ciudades cristianas medievales mas ruralizadas y con menor concentración poblacional.

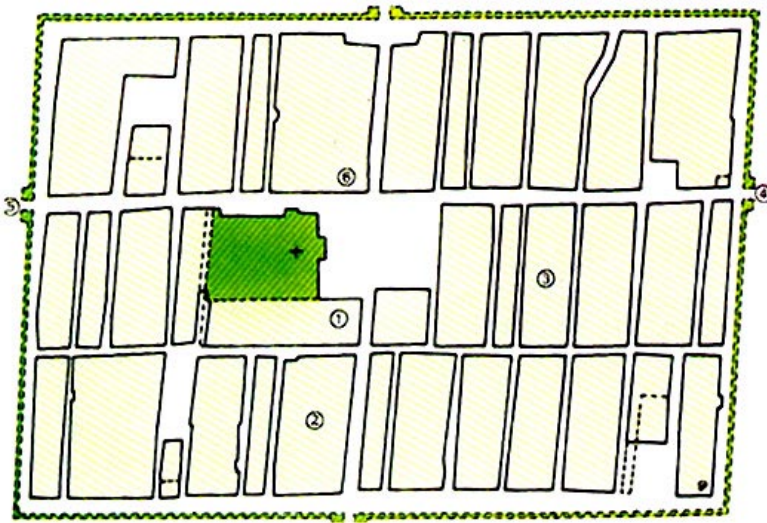
Esta separación del poder civil y eclesiástico aparece también en Petra, aunque invirtiendo la jerarquía en su situación urbana. El conocimiento de las ordenaciones mallorquinas por parte de Eiximenis y hasta de la existencia de Petra y Sa Pobla es bastante probable dadas las relaciones y facilidad de comunicación entre Valencia y Palma de Mallorca donde, además, existía un convento de su orden, a lo que se une su participación en la vida cívica formando parte de una comisión encargada de combatir la piratería en las costas de Levante, lo que implica un conocimiento geográfico y poblacional de la zona.



PLANO DE PETRA (MALLORCA) (1.Plaza de Ramón Llull, 2.Plaza de Junípero Serra, 3.Espacios de la Iglesia) (interpretación de J.L.García Fernández).

Por otro lado, la importancia de la orden franciscana en los primeros momentos de la colonización de América hace fácil establecer la relación con el modelo urbano de la propia orden, la utopía del «reino milenario» como ciudad cristiana.

De forma paralela a las experiencias mallorquinas y teóricas del franciscano, existió a lo largo de la Edad Media peninsular una serie de fundaciones que unían directamente con la tradición del castrum romano y donde las ciudades romanas evolucionadas serían un ejemplo a seguir como Tarragona, Mérida o Braga. Así se fundaron entre los siglos XII al XIV urbes como Puente la Reina (1122), Villarreal (1272) o Briviesca (1313) que ofrecían de forma mas o menos clara un trazado ortogonal con el cardus y decumanus clásicos.

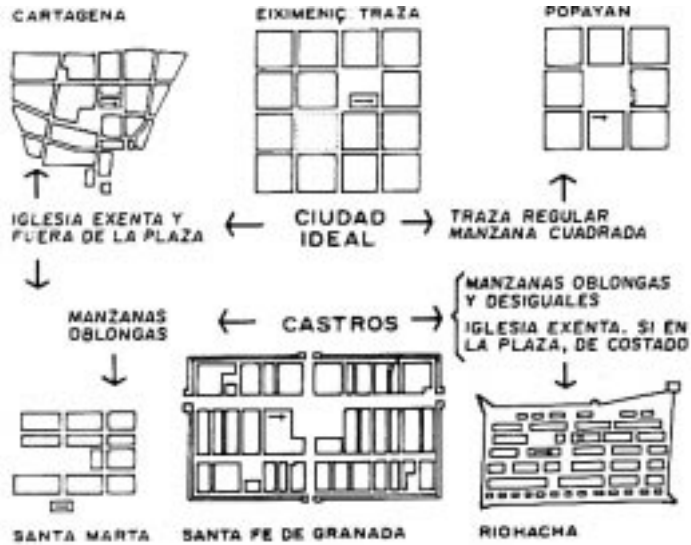


PLANO DE SANTA FE (GRANADA) (1.Casa Real, 2.Hospital, 3.Alhóndiga, 4.Puerta de Granada, 5.Puerta de Loja, 6.Ayuntamiento) (interpretación de J.L. García Fernández).

Esta experiencia concluye en la traza de la ciudad de Santa Fe de Granada. Fundada por los Reyes Católicos en 1491, después del incendio que destruyó su campamento durante la toma de la capital nazarí. El trazado de Santa Fe se aproxima a las formas ortogonales, organizándose a partir de dos calles longitudinales y una transversal en cuyo cruce aparece la plaza.

Estas dos tradiciones medievales, la protagonizada por Jaime II y Eiximenis y, por otro lado, la tradición de campamentos militares son las dos variables que mostrarán los rasgos fundamentales de las ciudades hispanoamericanas.

La traza Jaime II-Eiximenis significa manzanas cuadradas y separación de las instituciones civiles de las eclesiásticas. Mientras la tradición del campamento romano, concretada en Santa Fe de Granada como última experiencia, supone manzanas alargadas y unión de funciones civiles y eclesiásticas en una misma plaza. La intersección de estas características dará las siguientes posibilidades:



SÍNTESIS DE ANTECEDENTES URBANOS AMERICANOS (según Jaime Salcedo).

1. Manzanas rectangulares o irregulares (tradicón castrense) con la iglesia fuera de la plaza (Jaime II-Eiximenis). Ejemplos: Cartagena de Indias y Santa Marta.
2. Manzanas cuadradas (Jaime II-Eiximenis) con iglesia en la plaza mayor (tradicón castrense). Ejemplos: Popayán, Quito, Arequipa y Lima.
3. Manzanas rectangulares con iglesia en la plaza repitiendo las dos características de lo castrense. Ejemplos: Riohacha y Puebla de los Ángeles.

LA SISTEMATIZACIÓN AMERICANA DE LOS MODELOS: SANTO DOMINGO

Esta propuesta teórica se concreta en América a partir de una serie de ciudades emblemáticas que por su importancia política funcionarán como horizonte ideológico de perfección a imitar por el resto de asentamientos. La primera de ellas es, sin lugar a dudas, Santo Domingo.

La fundación de Santo Domingo por Nicolás de Ovando en 1502 aparece como paradigmática en el proceso urbano de América. Las normas dadas por el rey Fernando en 1501 no pueden ser mas imprecisas: «...veréis los lugares e sitios de la dicha isla y conforme a la calidad de la tierra y sitios y gentes allende los pueblos que ahora hay, haréis hacer las poblaciones en el número que vos pareciere».

Nicolás de Ovando estuvo presente en la fundación de Santa Fe de Granada y, por tanto, no es de extrañar que fuera éste el ejemplo seguido por el gobernador en fechas tan cercanas a la fundación granadina en que ésta mantenía su prestigio político como residencia real. Ovando diseña una ciudad castellana con todas sus funciones administrativas y de servicios. Incluso, por cédula real de 1507, sus pobladores tuvieron el privilegio de elegir a los alcaldes.



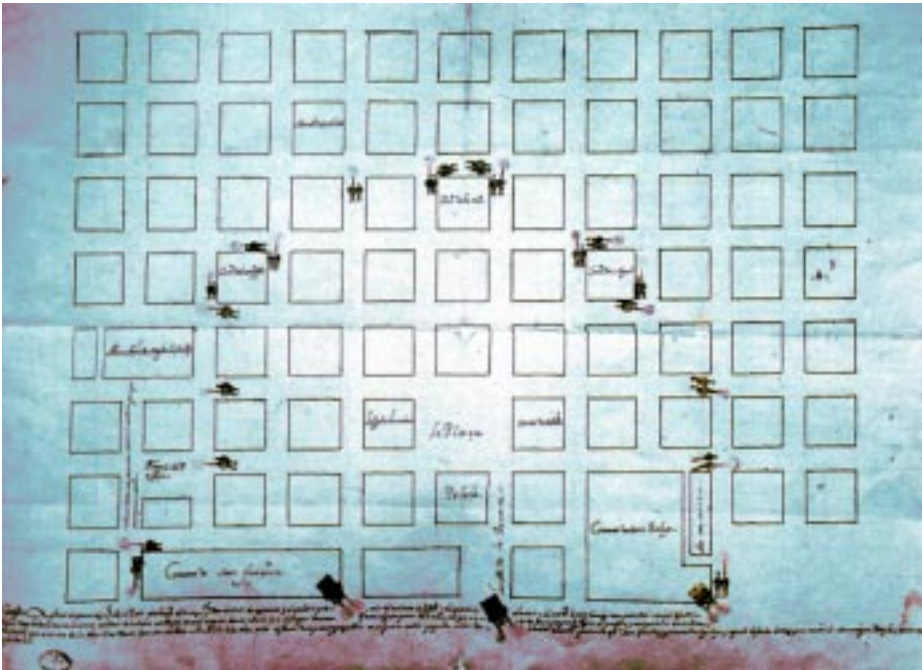
PLANO DE SANTO DOMINGO, 1861.



SANTO DOMINGO. CATEDRAL Y PLAZA MAYOR.

La traza de la ciudad ovandina se caracteriza por la existencia de calles rectas e ininterrumpidas (solo cuatro están cerradas, dos de ellas junto a la catedral), manzanas cuadradas o rectangulares, si bien algunas tienden a formas trapezoidales, plaza mayor en el centro con la iglesia-catedral situada lateralmente y el Ayuntamiento.

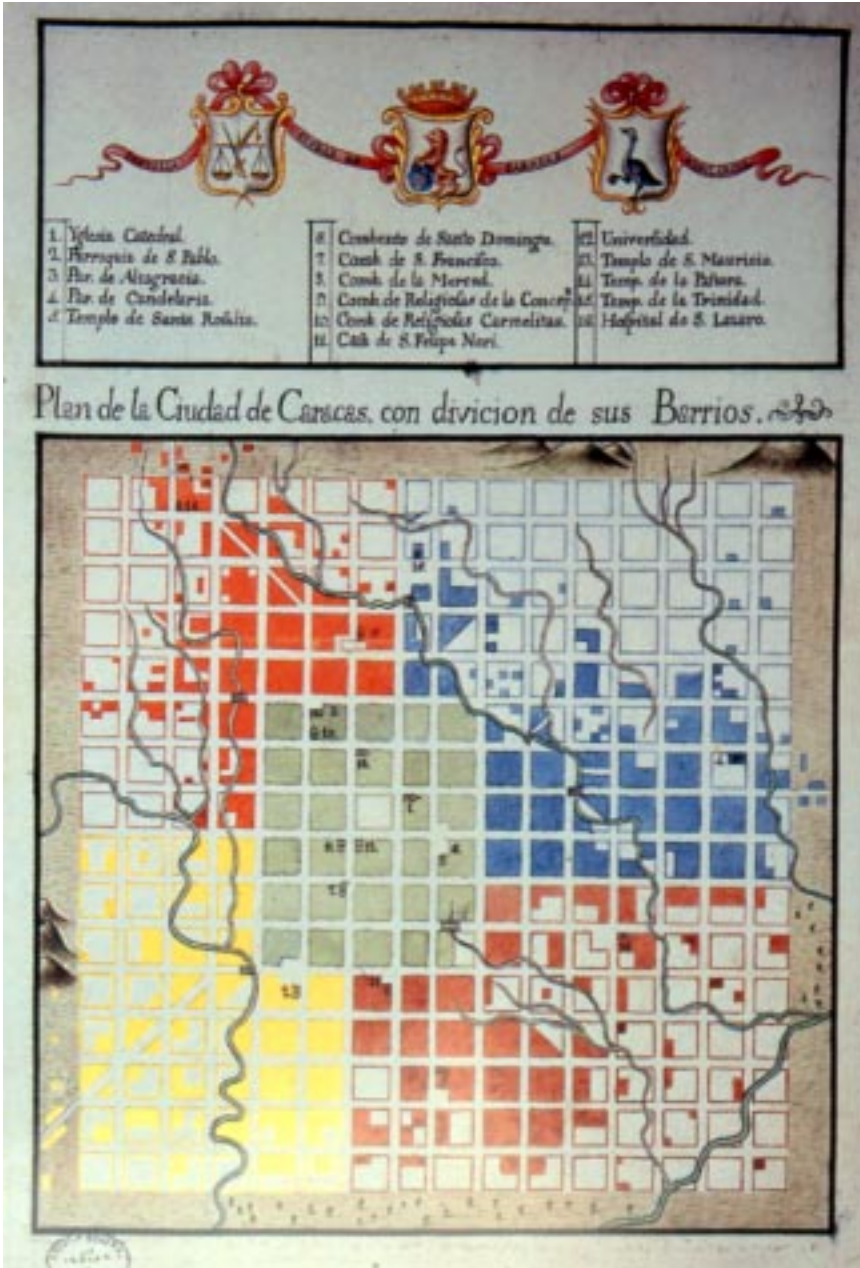
Pese a que la ciudad estaba junto al mar con su puerto en la desembocadura del río Ozama, la plaza mayor ocupó una zona central, aunque desplazada, de la traza original y no se llevó como ocurrirá en otras ciudades portuarias junto al mar; idea presente, posteriormente, en las ordenanzas de Felipe II. Respecto a la catedral de forma lateral a la plaza tenemos que considerar la solución como medieval ya que se intentaba que el recogimiento propio del culto no se viera alterado por el ajetreo natural de la plaza. No obstante, la presencia de la mole arquitectónica sobre la misma recordaba el papel de la iglesia. Posteriormente, las iglesias o catedrales se abrirán con sus fachadas hacia la plaza mayor y en otros casos, como sucede con Santo Domingo, nuevas edificaciones, como los miradores, hacia la plaza primarán estas fachadas secundarias.



LIMA (PERÚ). PROYECTO DE DEFENSA MEDIANTE CAÑONES, 1626.

La idea medieval de separar la iglesia de la plaza mayor para proteger el ritual religioso del tumulto no fue seguida de forma genérica, optándose, en numerosos casos, por la situación de la iglesia de forma lateral a la plaza, abriendo la portada principal a una pequeña plaza o, simplemente, a la calle. La situación de la iglesia con respecto a la plaza, la elección de un lateral u otro, y las modificaciones que se realizarán cuando se produzcan sustituciones buscando una mayor amplitud y monumentalidad han sido objeto de estudio en casos puntuales, llegando, incluso, a

señalar la distribución espacial como la rúbrica de los fundadores que repiten en distintas ciudades el mismo esquema frente a otros que modifican y personalizan de esta forma su diseño.



PLANO DE CARACAS (VENEZUELA), 1775.

No vamos a entrar en profundidad en este tema ya que lo que nos interesa es la unidad religiosa y civil que se produce en este espacio que, una vez los presupuestos humanistas avancen, planteará soluciones de apertura de las fachadas religiosas a la plaza, con la posibilidad de variación y giro en proyectos ya trazados como el caso de México en el siglo XVI o más tardíamente en el siglo XVIII las correspondientes a Santiago de Cuba, Popayán, Santiago o Concepción en Chile.

Es interesante constatar que mientras se acelera el proceso de plasmación en la Plaza Mayor del poder civil y eclesiástico, las Ordenanzas de Felipe II de 1573 sugieren situar el templo distante de la plaza, o al menos interponer otro edificio institucional. Esta defensa del recato y respeto debido a las actividades religiosas no es paralela, como hemos señalado, al sistema de asentamiento generalizado en las ciudades mas importantes. Solo en aquellas con participación de las órdenes mendicantes donde el convento se sitúa como el centro religioso por antonomasia, el atrio funcionará como elemento separador con la plaza civil. Son los casos de Huejotzingo o Cholula en México por citar dos ejemplos significativos.



PLANO DE QUITO (ECUADOR).

Según Leonardo Benévolo, uno de los mas brillantes estudiosos del urbanismo renacentista, «el esquema urbano ideado en América en las primeras décadas del 500 y consolidado por la ley de 1573 es el único modelo de ciudad nueva producido por la cultura renacentista y controlado en todas sus consecuencias ejecutivas. Este modelo continúa funcionando por cuatro siglos ya sea en América como en otros lugares y después de ser generalizado en el cuadro de la cultura neoclásica, servirá como base para la mayor transformación territorial de la época moderna: la colonización y urbanización de los Estados Unidos de América».

Añadir, en este sentido, que cuando en el siglo XVIII los borbones españoles intenten asegurar las fronteras americanas ante el expansionismo de otras potencias europeas (Francia, Inglaterra, Portugal) se realizarán un número elevado de ciudades por iniciativa real que vuelven a repetir la normativa y las tipologías vigentes desde el siglo XVI.

LA PLAZA MAYOR

La plaza mayor como espacio urbano aparece en cualquier fundación española en América, al margen del número de habitantes o de la importancia jurídica de la ciudad trazada. Su estructura es el resultado de dejar uno o varios cuadros de la retícula libre por lo que sus dimensiones equivalen a las de las manzanas correspondientes sumándole el ancho de las calles. Pero, en el momento de la traza inicial, la plaza es el elemento generador del diseño, desde ésta se tiran las calles, independientemente que al final del proceso la plaza ocupe geoméricamente el centro o quede desplazada. No obstante, siempre será el centro vital de la nueva ciudad.



PLAZA MAYOR DE MÉXICO. (CRISTOBAL DE VILLALPANDO, 1695).

A lo largo de la historia moderna e, incluso, actualmente, la plaza mayor concentra la vida ciudadana y conserva parte de las funciones originarias incrementadas con las de convivencia y representación renovadas hoy día. Se convierte en el símbolo de la ciudad al comprender en su perímetro los edificios institucionales mas representativos (catedral o iglesia mayor, palacio episcopal o casa parroquial, Ayuntamiento, Cárcel, galerías o soportales comerciales, casas de principales, palacio del gobernador y palacio virreinal en las capitales). Centra en el gran espacio abierto las diversas actividades cambiantes (comercio, ferias, ajusticiamientos, corridas de toros, festividades, procesiones, recepciones de personajes importantes, conmemoraciones, paseos, etc.), sin olvidar la presencia de, generalmente, una fuente de uso público y la picota o rolo cuyo significado del poder estatal es evidente. En algunos casos aparecen edificios específicos en relación con la categoría de la ciudad como el Palacio de la Inquisición o la Universidad.



MADRID. PLAZA MAYOR. VISTA AÉREA.

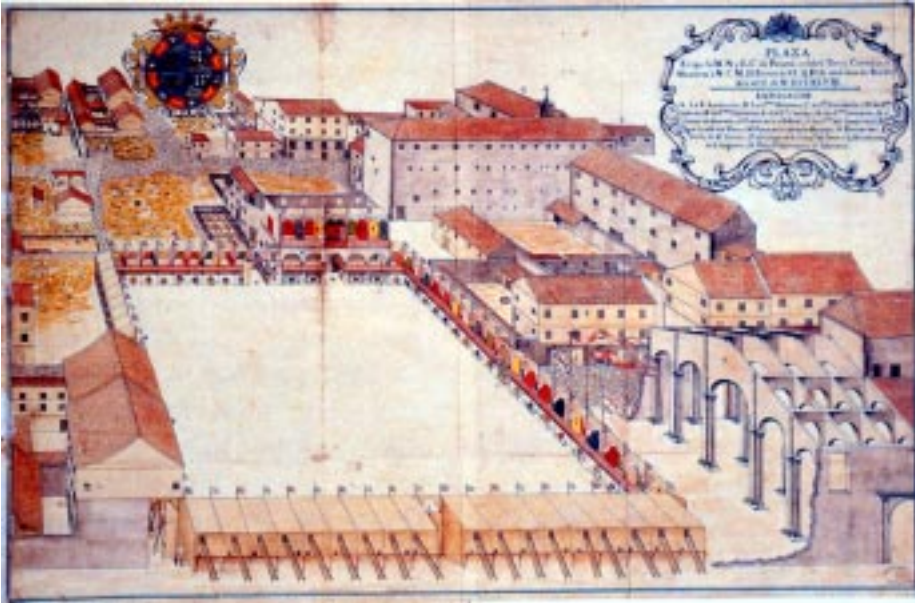
Tan importante es la Plaza Mayor como identificativa de la población que en las representaciones parciales de las ciudades a lo largo de la Edad Moderna en cualquier soporte o técnica (grabados, pinturas, biombos, relieves) nos muestran la plaza mayor como la imagen mas cualificada y su arquitectura como la representación de la magnitud y categoría de la misma. Es más, los cambios de infraestructuras y mobiliario urbano (delimitación de vías de circulación, ajardinamiento, esculturas monumentales, kioscos de música, fuentes ornamentales, etc.) en las plazas ha sido la característica histórica más expresiva de los cambios y de la presencia de otras influencias culturales durante los siglos XIX y XX.



LIMA (PERÚ). PLAZA DE ARMAS, 1680.

Aunque la plaza mayor se teorizará en los inicios del Renacimiento como espacio de representación del Estado donde se unían los distintos poderes (civiles y eclesiásticos), lo cierto es que la vieja Europa con sus ciudades medievales o antiguas evolucionadas, con un conglomerado construido importante, era incapaz de resolver la realización de un espacio céntrico y amplio que posibilitara la presencia de estas instituciones y, a su vez, generara la comunicación y la coordinación viaria de la ciudad. Estas limitaciones harán que solo en América se llegue a la concepción monumental de la Plaza Mayor.

De hecho las plazas mayores que se diseñan en las grandes urbes peninsulares a fines del siglo XVI o durante el siglo XVII (Madrid, Salamanca, Valladolid) tendrán un carácter cerrado, casi claustral, inmersas, además, en la trama urbana preexistente. Una solución alternativa, también ensayada en la Península Ibérica, será la creación de una Plaza Mayor con las mismas características pero “por delegación”. Es el caso de la ciudad de Granada de origen musulmán que aún dificulta más por su urbanismo islámico la posibilidad de una plaza. Por esta razón, la Plaza de Bibarrambla, como plaza mayor granadina, presenta diversos balcones institucionales que no albergan el edificio de las mismas sino solo su representación. Incluso, como en el caso del Ayuntamiento, será el arquitecto Diego de Siloe quien conciba un monumental edificio de tres alturas con balconadas desde donde el Cabildo preside los actos que se celebran en la Plaza, pero no hay arquitectura detrás; la sede del Ayuntamiento estaba alojada en la antigua universidad árabe. Lo mismo sucede con la Chancillería o el Tribunal de la Inquisición.



PANAMÁ. PLAZA MAYOR, 1748.

También señalar que cuando en el Renacimiento se construyan nuevas ciudades en la Península Ibérica (Santa Fe de Granada (1491), Vera (1520) –Almería, Puerto Real (1483) –Cádiz o Los Villares, Mancha Real (1537), Valdepeñas y Cabra de Santo Cristo en Jaén) la plaza no se dibuja como generadora única de retícula y, además, siempre carece de las grandes proporciones de las plazas americanas; independientemente de la categoría de la fundación.

CIUDADES IRREGULARES

En este apartado nos referiremos a ciudades que tuvieron un origen al margen de los procesos de colonización, marcado, fundamentalmente por una ocupación productiva concreta. Me estoy refiriendo, por ejemplo, a las ciudades mineras donde la proximidad de los filones y la movilidad rotativa de la mano de obra indígena forjaban una imagen cercana al campamento con un desarrollo urbano imprevisible y adaptado, generalmente, a la irregularidad del terreno.

Incluso, este tipo de ciudades alcanzaron su nominación jurídica cuando ya estaba bien avanzado el proceso productivo por lo que no hubo ni una fundación inicial, ni una normativa básica. A ello se une, en la mayor parte de los casos, la topografía quebrada del terreno. Además, muchos de estos centros se agotaron y desaparecieron.

Estos factores se resuelven en la realidad con una traza orgánica y diversa, de calles estrechas o anchas, espacios abiertos o plazas regularizadas, calles rectas o quebradas, topografía plana o en escala manifiesta.



GUANAJUATO (MÉXICO), SIGLO XVIII.

El caso más significativo es el de Potosí. Su población superó los 150.000 habitantes en el siglo XVII y sus legendarias riquezas argentíferas atrajeron a aventureros, conquistadores, comerciantes e ingenieros que organizaron a 4.000 metros de altura una increíble ciudad que descansaba sobre el empuje de los miles de mitayos indígenas transportados para las duras faenas de la mina.

Posteriormente, Potosí intentó ordenarse perdiendo la espontaneidad del primer asentamiento pero ello corrió parejo a su decadencia, dejando la hegemonía productiva de América a las minas de Nueva España.

En México volvemos a encontrar esta vitalidad orgánica en la traza de sus ciudades mineras. Taxco, Guanajuato (1554) y Zacatecas (1548) son sus mejores ejemplos. En ellas la irregularidad planimétrica contrasta con la riqueza de algunas de sus construcciones que muestran a nivel estético los puntos álgidos en su desarrollo económico.

Una última referencia a una tipología de ciudad con una función exclusiva y subsidiaria de otra, lo que obliga igualmente a un diseño irregular. Me refiero a la Guaira (Venezuela). En realidad no es otra cosa que el puerto de Caracas. Su situación de defensa de la costa y lo escarpado del territorio obligaron a un urbanismo irregular siguiendo las diversas alturas del terreno y las fortificaciones estratégicamente situadas que protegían tanto el puerto como el acceso a los territorios del interior y la inmediata ciudad de Caracas.



POTOSÍ (BOLIVIA). GASPAR MIGUEL DE BERRIO, 1758.

SELECCIÓN DE IMÁGENES

LA CIUDAD DE CHOLULA (MÉXICO)

La ciudad de Cholula constituye uno de los centros religiosos prehispánicos más importantes de Mesoamérica produciéndose sobre la misma uno de los cambios más traumáticos en cuanto a la concepción de la ciudad precortesiana y su integración como un importante centro poblacional y económico en el virreinato.



CHOLULA (MÉXICO), 1581.

La existencia de buena y extensa tierra de cultivo, así como de mano de obra supuso la llegada de numerosos españoles a esta zona. Para 1542 la población indígena había sido removida de su asentamiento original para reformar la traza de la ciudad prehispánica (radial y confluyendo en la gran pirámide y el centro ceremonial en su conjunto), dándole un ordenamiento cuadrangular con amplio espacio abierto en el centro.

Para fines del siglo XVI, los edificios españoles que se habían construido en el corazón de la antigua planta precortesiana hacían que Cholula pareciera más una ciudad ibérica trasplantada a suelo mesoamericano que una urbe indígena del altiplano.

A mediados del siglo se habían levantado un hospital, el edificio del cabildo, el palacio del corregimiento, un mesón, y ocupando un lugar preferente el instrumento que denotaba mayor opresión: la picota. En un plano conservado de 1581 se consigna la fuerza urbana del convento franciscano y de la imponente Capilla de los Naturales. La cuantiosa población indígena que atendía y la rivalidad que tenía que entablar con la fama de los suntuosos templos y palacios precortesianos, hicieron que los

franciscanos construyeran uno de los más bellos y espaciosos conventos de la Nueva España. En el plano se observa, además, la existencia de una hermosa fuente de piedra en el centro de la plaza.

La ciudad llegó a ser una expresión muy acabada del sometimiento disciplinado, eficaz, pacífico y civilizado de la población indígena, siendo motivo de celebración y paso obligado de la alta burocracia virreinal en el camino entre el puerto de Veracruz y la capital del Virreinato. A modo de ejemplo significativo decir que en esta ciudad tuvo lugar el encuentro y cesión de poderes, en 1550, entre el virrey saliente Don Antonio de Mendoza y el entrante Don Luis de Velasco.

LA CIUDAD DE MÉXICO-TENOCHTITLÁN

México-Tenochtitlán tuvo su origen con la llegada de los mexicas (hacia 1325), edificándose de forma progresiva un gran centro ceremonial que llevaría en la segunda mitad del siglo XV a cerrar el espacio abierto central con un coatepantli o muro de serpientes que definía la zona sagrada del resto de la ciudad.

Al margen de los edificios religiosos, que alcanzaron el número de setenta y ocho, se situaba la plaza de Tlatelolco donde se realizaba el mercado, lugar de intercambio



MÉXICO. JUAN GÓMEZ DE TRASMONTA, 1628.

y contratación, verdadero centro económico del imperio azteca. En torno al centro ceremonial los palacios de la clase dirigente y los del propio Moctezuma. Desde este centro salían las cuatro calzadas que, a partir del coatepantli, conformaban cuatro barrios en que se dividía la ciudad.

La llegada de Cortés va a significar su destrucción parcial debido, principalmente, a incendios e inundaciones. Las sangrientas batallas libradas redujeron las condiciones higiénicas conjuntamente con la falta de agua potable, lo que obligó al ejército español a asentarse en Coyoacán.

No obstante, Hernán Cortés fue consciente desde el primer momento de la importancia ideológica de Tenochtitlán para la cultura Tenochca, de ahí su interés por recuperar la ciudad. La decisión de conservar el sitio de la urbe indígena para construir la española (por más complicaciones prácticas que presentara, dada su ubicación en medio de las aguas, en contraposición a todos los esquemas del urbanismo ideal) tomada por el conquistador, desoyendo el parecer de sus capitanes y de las autoridades municipales que representaban la todavía inexistente ciudad, y que habían mencionado otras poblaciones en torno a la laguna como idóneas para la fundación, era la más acertada desde el punto de vista político y simbólico.

Respecto a la nueva traza de México tendríamos que reflexionar sobre su realización teniendo siempre presente el trazado geométrico de la gran urbe indígena. García Bravo, su primer tracista, acepta los ejes principales de la ciudad azteca, coloca la plaza mayor en el lugar del área sagrada y los nuevos edificios del poder religioso y político.

La traza española señaló el núcleo del asentamiento peninsular en la isla, delimitando una zona rectangular en el centro de la misma, donde prevalecía un riguroso control municipal. Esta zona central se diferenciaba del resto de la isla donde no existía ningún plan urbano. Las parroquias indígenas no eran sino densas aglomeraciones de chozas. Para 1541 los sectores indígenas de la ciudad habían crecido tan desordenadamente que era difícil circular. En un principio, la única solución que se encontró fue la compra de terreno a los indígenas para extender los dominios europeos. Mas tarde, en 1571 y por orden del virrey, se elaboró una traza especial para el sector indígena. Esta se limitó a la reorganización del artesanado para clarificar los accesos a la ciudad.

El caso de redefinición de la capital mexicana nos pone de manifiesto la importancia que tuvo la existencia de una traza previa que adaptara el sistema reticular. La intersección de la teoría con la práctica dan nueva fuerza al modelo permitiendo su empleo a partir de este momento atendiendo a lo que sería el prestigio político que brinda el ejemplo de la capital del virreinato.

Una ciudad regularizada en su parte central pero que se expresa a nivel literario si seguimos la descripción de Cervantes de Salazar al describir la calle Tacuba: «¡Como se regocija el ánimo y recrea la vista con el aspecto de esta calle! ¡Cuán larga y ancha! ¡que recta! ¡que plana! y toda empedrada, para que en tiempo de aguas no se hagan lodos y este sucia...» , o la Plaza Mayor:...

Zuazo: Estamos ya en la plaza. Examina bien si has visto otra que le iguale en grandeza y Magestad.

Alfaro: Ciertamente que no recuerdo ninguna, ni creo que en ambos mundos pueda encontrarse igual. ¡Dios mío!, ¡cuán plana y extensa!, ¡que alegre!, ¡que ador-

nada de altos y soberbios edificios, por todos cuatro vientos!, ¡que regularidad!, ¡que belleza!, ¡que disposición y asiento!...».

Esta idea literaria se concreta visualmente en el plano de Juan Gómez de Trasmonte (1628). Una ciudad reticulada con manzanas de diversos tamaños pero con trazado ortogonal apenas interrumpido por acequias que no inciden en la forma de las manzanas y un difuminado caserío junto al lago poco perceptible e, incluso, reticulado con probables trazados de acequias y caminos que aseguran un proceso de ampliación regulado.

EL MODELO DE PUEBLA DE LOS ÁNGELES

La imagen que se daba de la ciudad de México no coincidía con la realidad pero, en cambio, los ideales urbanísticos de sus constructores se van a plasmar perfectamente en la ciudad de Puebla de los Ángeles.

Se funda en 1531 a instancia de los misioneros franciscanos que quieren actuar libremente sobre los indígenas en las zonas densamente pobladas de Cholula, Tlaxcala y Tepeaca. La decisión de esta fundación proviene de la Audiencia de México con trazas precisas para uso exclusivo, en principio, de españoles.

El lugar escogido se encontraba lejos del camino entre México y Veracruz aunque más tarde fue necesario desviar la ruta para que pasara por la nueva población. Aproximadamente cuarenta civiles habían sido atraídos por el proyecto y las primeras casas se levanta-



PUEBLA DE LOS ÁNGELES (MÉXICO), 1717.

taron en la margen este del río San Francisco. Unos meses más tarde los colonos se mudaron a la margen opuesta, definiéndose así lo que es actualmente el centro de la ciudad. Las primeras construcciones fueron hechas con mano de obra indígena, y emplazadas de acuerdo con la traza concebida por Alonso Martín Pérez, quien se encargó también de la distribución de los lotes a los pobladores. La primera fase de urbanización fue de carácter provisional, levantándose solo cabañas rudimentarias.

La población se duplicó rápidamente y prometía seguir creciendo a tal velocidad que se hizo necesario elaborar una nueva traza en 1532 bajo la dirección de un enviado de la Audiencia y de los franciscanos de varias misiones de la provincia. La construcción, de acuerdo con este nuevo plan, progresó entre 1533 y 1534. A este segundo proyecto se debe la actual imagen de la ciudad. Se trata de una parrilla rectangular de manzanas separadas por calles de más de 13 metros de anchura, con un eje principal que se cruza en ángulo recto con otro secundario. Manzanas de 180 por 90 metros descansando el lado mayor sobre el eje principal, es decir de este a oeste. Había ocho lotes en cada manzana de dos mil metros cuadrados con 45 metros de frente cada uno. Cada lado de la ciudad tenía 21 manzanas, lo que daba una dimensión total de 4'5 x 2'6 kilómetros, es decir una superficie de 11'25 kilómetros cuadrados. Las esquinas de la ciudad daban a los cuatro puntos cardinales y estaban orientadas de tal manera que los vientos no pudieran correr a lo largo de la ciudad. La plaza central medía 220 x 118 metros, y estuvo durante el siglo XVI enmarcada por un pórtico de columnas de madera. En 1557 se colocó una fuente monumental al este de la plaza, dejando el resto libre para las corridas de toros y otros espectáculos. Los puentes necesarios para conectar las dos mitades de la ciudad se construyeron en 1555. El asentamiento estaba rodeado por fértiles ejidos y contaba con varias huertas situadas en terrenos no poblados dentro de la ciudad.

El ejemplo de Puebla es paradigmático sobre las ideas urbanas que estaban en vigor en la década de 1530 y que permitían la traza de una ciudad totalmente nueva siguiendo la retícula ortogonal. Lo que nos habla, sin lugar a dudas, de la existencia de una precisa teoría de la ciudad en el estamento dirigente mexicano.

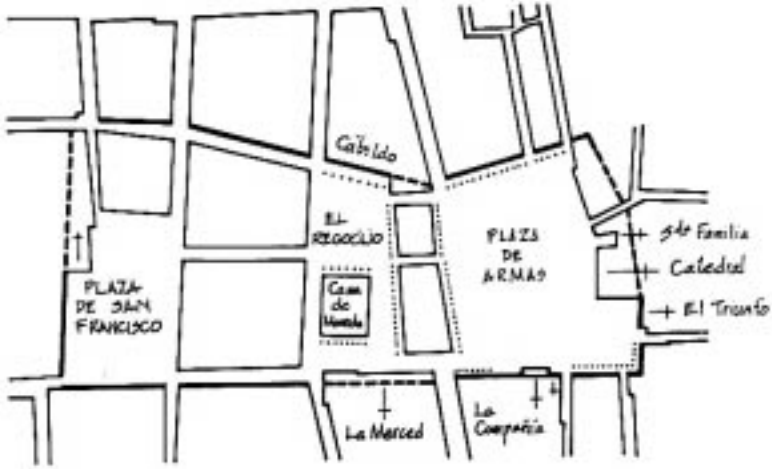
EL CASO DE CUZCO: UN MODELO DE SUPERPOSICIÓN

El caso de Cuzco es significativo en lo que se refiere a ocupación de una ciudad prehispánica, sustituyendo y adaptando los espacios y edificios significativos de la cultura inca. Se variará la escala de la plaza incaica (Huacaypata) colocando casas con pórticos y dividiéndola en tres nuevas zonas abiertas, la plaza de Armas, la del Regocijo (Tianguéz) y la de San Francisco, a la vez que cubre parcialmente el curso del río Guatanay. De igual forma, la construcción de puentes en distintas zonas intentará integrar las barriadas preexistentes.

La ciudad crece desmontando andenes y los edificios se construyen utilizando las piedras de los antiguos monumentos incaicos. En el caso del convento de Santo Domingo, se situará el presbiterio sobre un muro curvo incaico, señalando el dominio simbólico de la nueva religión.

CUZCO

INCAICO Y ESPAÑOL



CUZCO (PERÚ). Distribución de plazas (según Jaime Salcedo).



CUZCO (PERÚ). REPRESENTACIÓN DE GUAMÁN POMA DE AYALA.



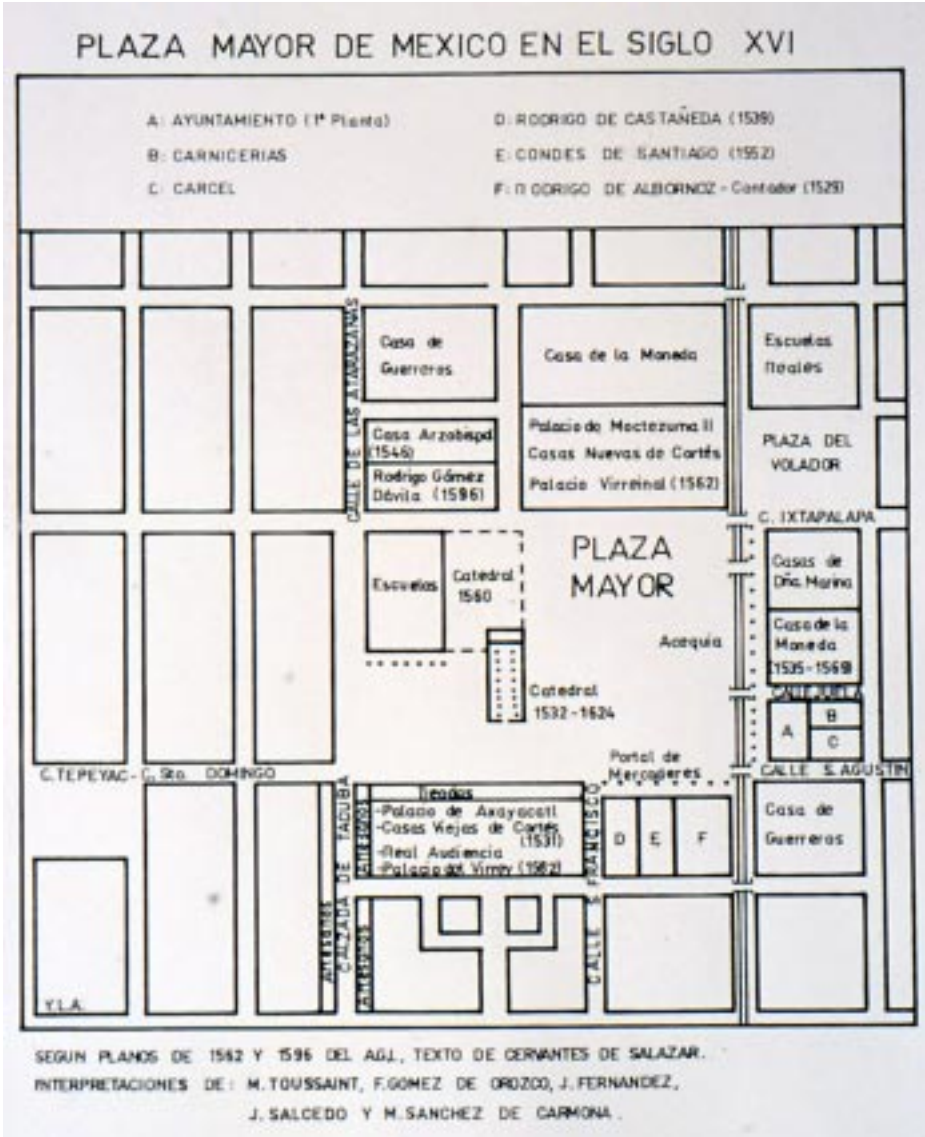
CUZCO (PERÚ). CENTRO HISTÓRICO.

En la arquitectura doméstica, los vanos trapezoidales y los muros ciclópeos de las antiguas canchas se mantuvieron en uso, aunque la zona central de la ciudad será ocupada por la nueva población española expulsando a los autóctonos hacia las zonas periféricas.

Los terremotos, frecuentes en esta zona, marcarán los puntos álgidos de sustitución amparándose las instituciones en las edificaciones caídas por desastre natural. No obstante, la presencia de muros incaicos unidos a diseños tipológicos renacentistas o barrocos definirán el aspecto del Cuzco a lo largo del periodo virreinal.

LA PLAZA MAYOR DE MÉXICO

En el caso mexicano tenemos relaciones y planos del siglo XVI que nos explican muy bien el funcionamiento y configuración de la Plaza Mayor. El nuevo centro ciudadano que conformaba la plaza mayor o Zócalo quedó reconstruido mediante la apropiación por parte de Hernán Cortés de los palacios de Moctezuma. De esta forma, en la parte occidental se encontraban las denominadas Casas Viejas, fundadas sobre el antiguo palacio de Axayácatl que había sido la sede tradicional del gobierno azteca hasta la realización del nuevo palacio de Moctezuma II. Aquí se estableció el primer órgano de gobierno de la ciudad, uniendo la representación que el conquistador tenía de la corona española (gobernador y capitán general) con la representación ciudadana (Ayuntamiento), mientras se construía un edificio para esta función. Más



MÉXICO. PLAZA MAYOR EN EL SIGLO XVI.

tarde las Casas Viejas albergarían a los dos primeros virreyes hasta que en 1562 se compraron al marqués del Valle, descendiente de Cortés, las Casas Nuevas para establecer definitivamente el palacio de gobierno.

Separados mediante la calle Tacuba, este lateral oeste se completaba con una serie de tiendas y talleres de diversos oficios, reservando el piso alto para la Real Audiencia. Por último, una zona denominada Portal de Mercaderes estructuraba tiendas en la planta baja y residencias en la superior.



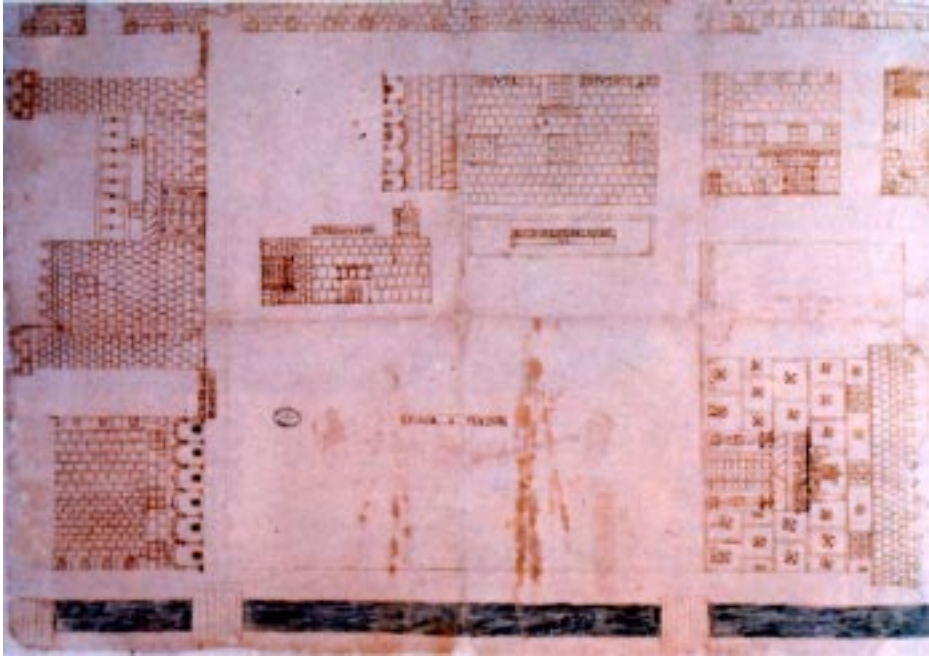
MÉXICO. PLAZA MAYOR.

La calle de la Acequia delimitaba la plaza por el Sur, suponiendo una importante vía de comunicación con el centro de la ciudad posibilitando los abastecimientos. Junto al canal, en el lateral Sur de la plaza se construirá el Cabildo de la ciudad. La sala de reuniones se encontraba en la parte superior del frente que daba a la plaza y a sus espaldas quedaba la cárcel y las carnicerías. El arquitecto fue Alonso García que comenzó las obras en 1525 continuándose hasta 1530. Las Casas de Cabildo fueron destruidas en su práctica totalidad por un incendio en 1692.

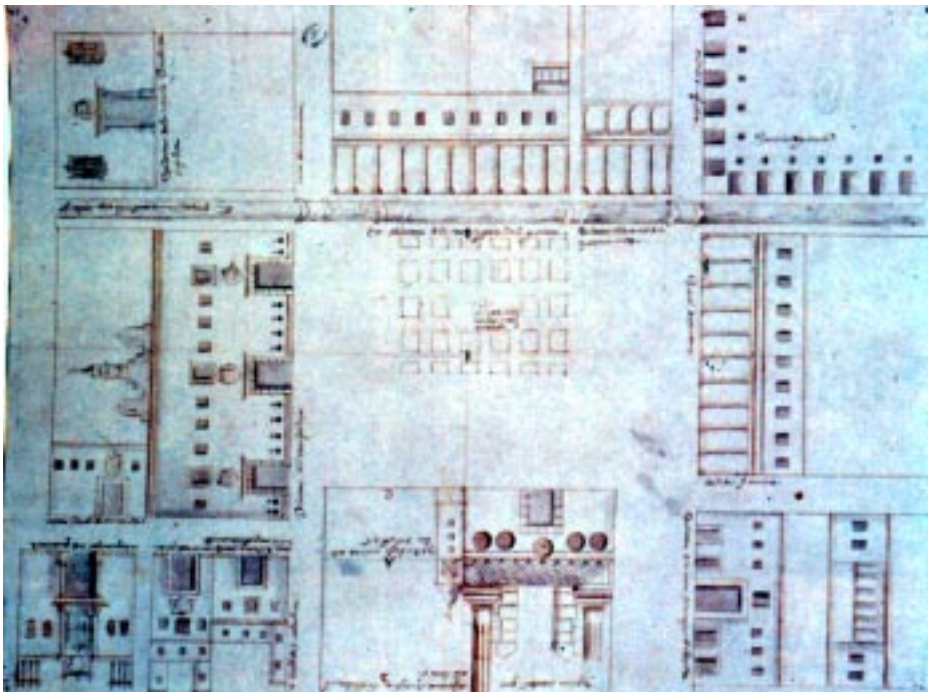
En el mismo lateral se encontraba la casa de la Fundición o de la Moneda, instalada por el virrey Mendoza en 1535, que fue trasladada al interior del palacio de gobierno cuando se instaló en las casas nuevas de Cortés. A continuación, cerrando el lateral, aparecían lo que Cervantes de Salazar llama portales de doña Marina con tiendas en el bajo y viviendas en el piso alto.

El lateral este lo conformaban las Casas Nuevas de Cortés edificadas en terrenos de lo que había sido el palacio de Moctezuma II. Este espacio presentaba un enorme rectángulo dividido en dos por la Acequia. Las Casas Nuevas comprendían únicamente la parte Norte mientras que la Sur, enteramente desocupada, formaba una plaza conocida posteriormente como del Volador y que actualmente es ocupada por la Corte de Justicia. Fueron habitadas por Cortés desde 1531 en que la Chancillería y la institución virreinal ocuparon sus Casas Viejas. En 1562 la Corona las compró al marqués don Martín Cortés para establecer el palacio del virrey. Como sede del gobierno el edificio se amplió y sufrió múltiples transformaciones. Fue destruido por un incendio en 1692.

En el ángulo con el lateral norte estaba el palacio arzobispal, de pequeñas dimensiones, habiéndose construido sobre parte de la pirámide de Tezcatlipoca. Frente a éste y tras los cimientos de la nueva catedral aparecen en el plano de 1570 del Archivo de Indias unas edificaciones con la leyenda «Estas son las escuelas», lo que hace suponer que fuera el emplazamiento inicial de la Universidad. Fue fundada en 1551 comenzando a funcionar en 1553. En 1584 se construyó, tras un largo pleito



MÉXICO. PLAZA MAYOR, 1562.



MÉXICO. PLAZA MAYOR, 1596.

con el marqués del Valle propietario de los terrenos, un nuevo edificio en la plaza del Volador apareciendo su imagen en el plano de 1596.

El límite norte fue ocupado por viviendas privadas que, en realidad, serían ocultadas por la construcción de la primitiva catedral, que situaba la entrada hacia poniente, y las obras de la nueva comenzada junto a la primera, constituyéndose en el verdadero telón de fondo de este lateral. La primera iglesia se construye entre 1525 y 1532 siendo bastante modesta en cuanto a materiales y espacio. La idea de provisionalidad de este edificio existía desde un principio. En 1552 el virrey don Luis de Velasco recibió una cédula de Carlos V ordenándole construir otro templo digno de una gran ciudad aunque esta orden, reiterada por Felipe II, no se cumpliría hasta 1563 con trazas del arquitecto Claudio de Arciniega.

Sobre la arquitectura civil de la Plaza no sabemos apenas nada si exceptuamos que el palacio de Cortés tenía dos torres almenadas mientras que el de los virreyes estaría completamente almenado y con una portada flanqueada por columnas. Es de suponer que las tipologías empleadas podrían ser similares al palacio que se conserva de Hernán Cortés en Cuernavaca (1533), con doble arquería central enmarcada por macizos volúmenes almenados. Esta tipología tiene carácter mixto entre lo público y lo privado, de ahí la suposición de que este modelo se empleara como edificio nobiliario en las plazas mayores; además el esquema estaría relacionado con el palacio construido por Diego Colón en la Española.

La plaza mexicana se completaba con elementos significativos: una fuente abastecida por agua de Chapultepec realizada en 1533, la picota y la horca, como símbolos de la justicia que podían ejercer las autoridades de la ciudad.

APÉNDICE DOCUMENTAL

I. RECOPIACIÓN DE LEYES DE LOS REYNOS DE LAS INDIAS. LIBRO IV. TITULO VII. DE LA POBLACIÓN DE LAS CIUDADES, VILLAS, Y PUEBLOS.*

“Ley primera. Que las nuevas poblaciones se funden con las calidades de esta ley.

Haviéndose hecho el descubrimiento por Mar, ó por Tierra, conforme á las leyes y órdenes que de él tratan, y elegida la Provincia y Comarca, que se huviere de poblar, y el sitio de los lugares donde se han de hazer las nuevas poblaciones, y tomando asiento sobre ello, los que fueren á su cumplimiento guarden la forma siguiente. En la costa del Mar sea el sitio levantado, sano, y fuerte, teniendo consideración al abrigo, fondo y defensa del Puerto, y si fuere posible no tenga el Mar al Mediodía, ni Poniente: y en estas, y las demás poblaciones la Tierra adentro, elijan el sitio de los que estuvieren vacantes, y por disposición nuestra se pueda ocupar, sin perjuicio de los Indios, y naturales, ó con su libre consentimiento: y quando hagan la planta del Lugar, repártanlo por sus plaças, calles y solares á cordel y regla, començando desde la plaça mayor, y sacando desde ella las calles á las puertas y caminos principales, y dexando tanto compás abierto, que aunque la población vaya en gran crecimiento, se pueda siempre proseguir y dilatar en la misma forma. Procuren tener el agua cerca, y que se pueda conducir al Pueblo y heredades, derivándolas, si fuere posible, para mejor aprovecharse de ella, y los materiales necesarios para edificios, tierras de labor, cultura y pasto, con que escusarán el mucho trabajo y costas, que se siguen de la distancia. No elijan sitios para poblar en lugares muy altos, por la molestia de los vientos, y dificultad del servicio y acarreto, ni en lugares muy baxos, porque suelen ser enfermos, fúndense en los medianamente levantados, que gozen descubiertos los vientos del Norte y Mediodía: y si huvieren de tener sierras, ó cuestras, sean por la parte de Levante y Poniente: y si no se pudiesen escusar de los lugares altos, funden en parte en donde no estén sujetos á nieblas, haciendo observación de lo que mas convenga á la salud, y accidentes, que se pueden ofrecer: y en caso de edificar á la ribera de algún Río, dispongan la población de forma que saliendo el Sol, dé primero en el Pueblo, que en el agua.

Ley II. Que haviendo elegido sitio, el Governador declare si ha de ser Ciudad, Villa, ó Lugar, y así forme la República.

Elegida la Tierra, Provincia y Lugar en que se ha de hazer nueva población, y averiguada la comodidad y aprovechamientos, que pueda haver, el Governador en

* *Recopilación de Leyes de los Reynos de las Indias*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1973. Tomo segundo, Fol. 90v-93v.

cuyo distrito estuviere, ó confinare, declare el Pueblo, que se ha de poblar, si ha de ser Ciudad, Villa, ó Lugar, y conforme á lo que declarare se forme el Concejo, República y Oficiales della, de forma, que si huviere de ser Ciudad Metropolitana, tenga un Juez, con título de Adelantado, ó Alcalde mayor, ó Corregidor, ó Alcalde ordinario, que exerça la jurisdicción in solidum, y juntamente con el Regimiento tenga la administración de la República: dos, ó tres Oficiales de la hacienda Real: doze Regidores: dos Fieles executores: dos Jurados de cada Parroquia: un Procurador general: un Mayordomo: un Escrivano de Concejo; dos Escrivanos públicos, uno de Minas y Registros: un Pregonero mayor: un Corredor de lonja: dos Porteros; y si Diocesana, ó sufragánea, ocho Regidores, y los demás Oficiales perpetuos: para las Villas y Lugares, Alcalde ordinario: quatro Regidores: un Alguazil: un Escrivano de Concejo, y público: y un Mayordomo.

Ley III. Que el terreno y cercanía sea abundante y sano.

Ordenamos, que el terreno y cercanía, que se ha de poblar, se elija en todo lo posible el mas fértil, abundante de pastos, leña, madera, materiales, aguas dulces, gente natural, acarreos, entrada y salida, y que no tengan cerca lagunas, ni pantanos, en que se crien animales venenosos, ni haya corrupción de ayres, ni aguas.

Ley IIII. Que no se pueblen Puertos, que no sean buenos y necesarios para el comercio y defensa.

No se elijan sitios para Pueblos abiertos en lugares marítimos, por el peligro que en ellos hay de Cosarios, y no ser tan sanos, y porque no se da la gente á labrar y cultivar la tierra, ni se forman en ellos tan bien las costumbres, si no fuere donde hay algunos buenos y principales Puertos, y de estos solamente se pueblen los que fueren necesarios para la entrada, comercio y defensa de la tierra.

Ley V. Que se procure fundar cerca de los Ríos, y allí los oficios que causan inmundicias.

Porque será de mucha conveniencia, que se funden los Pueblos cerca de Ríos navegables, para que tengan mejor tragín y comercio, como los marítimos. Ordenamos, que así se funden, si el sitio lo permitiere, y que los solares para Carnicerías, Pescaderías, Tenerías, y otras Oficinas, que causan inmundicias, y mal olor, se procuren poner hacia el Rio, ó Mar, para que con mas limpieza y sanidad se conserven las poblaciones.

Ley VI. Que el territorio no se tome en Puerto de Mar, ni en parte, que perjudique.

Territorio y término para nueva población no se pueda conceder, ni tomar por asiento en Puertos de Mar, ni en parte, que en algún tiempo pueda redundar en perjuicio de nuestra Corona Real, ni de la República, porque nuestra voluntad es, que queden reservados para Nos.

Ley VII. Que el territorio se divida entre el que hiziere la capitulación, y los pobladores, como se ordena.

El Término y territorio, que se diere á poblador por capitulación, se reparta en la forma siguiente. Sáquese primero lo que fuere menester para los solares del Pueblo y exido competente, y dehesa en que pueda pastar abundantemente el ganado, que han de tener los vecinos, y mas otro tanto para los propios del lugar: el resto de el territorio y término se haga quatro partes: la una de ellas, que escogiere, sea para el que está obligado á hazer el Pueblo: y las otras tres se repartan en suertes iguales para los pobladores.

Ley VIII. Que se fabriquen el Templo principal en el sitio, y disposición, que se ordena, y otras Iglesias, y Monasterios.

En Lugares Mediterráneos no se fabrique el Templo en la plaça, sino algo distante de ella, donde esté separado de otro qualquier edificio, que no pertenezca á su comodidad y ornato, y porque de todas partes sea visto, y mejor venerado, esté algo levantado de suelo, de forma, que se haya de entrar por gradas, y entre la plaça mayor, y Templo se edifiquen las Casas Reales, Cabildo, ó Concejo, Aduana, y Atarazana, en tal distancia, que autorizen al Templo, y no le embaracen, y en caso de necesidad se puedan socorrer, y si la población fuere en Costa, dispóngase de forma, que en saliendo del Mar sea visto, y su fábrica como defensa del Puerto, señalando solares cerca de él, y no á su continuación, en que se fabriquen Casas Reales, y tiendas en la plaça para propios, imponiendo algún moderado tributo en las mercaderías: y asimismo sitios en otras plaças menores para Iglesias Parroquiales, y Monasterios, donde sean convenientes.

Ley IX. Que el sitio, tamaño, y disposición de la plaça sea como se ordena.

La Plaça mayor donde se ha de comenzar la población, siendo en Costa de Mar, se deve hazer al desembarcadero de el Puerto, y si fuere lugar Mediterráneo, en medio de la población: su forma en quadro prolongada, que por lo menos tenga de largo una vez y media de su ancho, porque será mas á propósito para las fiestas de á cavallo, y otras: su grandeza proporcionada al número de vezinos, y teniendo consideración á que las poblaciones pueden ir en aumento, no sea menos, que de doscientos pies en ancho, y trescientos de largo, ni mayor de ochocientos pies de largo, y quinientos y treinta y dos de ancho, y quedará de mediana, y buena proporción, si fuere de seiscientos pies de largo, y quatrocientos de ancho: de la plaça salgan quatro calles principales, una por medio de cada costado: y demás destas, dos por cada esquina: las quatro esquinas miren á los quatro vientos principales, porque saliendo así las calles de la plaça, no estarán expuestas á los quatro vientos, que será de mucho inconveniente: toda en contorno y las quatro calles principales, que de ella han de salir, tengan portales para comodidad de los tratantes, que suelen concurrir: y las ocho calles que saldrán por las quatro esquinas, salgan libres, sin encontrarse en los portales, de forma que hagan la azera derecha con la plaça y calle.

Ley X. Forma de las calles.

En lugares fríos sean las calles anchas, y en los calientes angostas, y donde huviere cavallos convendrá, que para defenderse en las ocasiones, sean anchas, y se dilaten en la forma susodicha, procurando que no lleguen á dar en algún inconveniente, que sea causa de afear lo reedificado, y perjudique á su defensa y comodidad.

Ley XI. Que los solares se repartan por suertes.

Repártanse los solares por suertes á los pobladores, continuando desde los que corresponden á la plaça mayor, y los demás queden para Nos hazer merced de ellos á los que de nuevo fueren á poblar, ó lo que fuere nuestra voluntad. Y ordenamos, que siempre se lleve hecha la planta del Lugar, que se ha de fundar.

Ley XII. Que no se edifiquen casas trescientos pasos al rededor de las murallas.

Ordenamos, Que cerca de las murallas, ó estacadas de las nuevas poblaciones, en distancia de trescientos pasos no se edifiquen casas, que así conviene á nuestro servicio, seguridad y defensa de las poblaciones, como está proveído en Castillos y Fortalezas.

Ley XIII. Que se señale exido competente para el Pueblo.

Los Exidos sean en tan competente distancia, que si creciere la población, siempre quede bastante espacio, para que la gente se pueda recrear, y salir los ganados sin hazer daño.

Ley XIII. Que se señalen dehesas, y tierras para propios.

Habiendo Señalado competente cantidad de tierra para exido de la población, y su crecimiento, en conformidad de lo proveido, señalen los que tuvieren facultad para hazer el descubrimiento y nueva población, dehesas, que confinen con los exidos, en que pastar los bueyes de labor, cavallos, y ganados de la carnicería, y para el número ordinario de los otros ganados, que los pobladores por ordenança han de tener, y alguna buena cantidad mas, que sean propios del Concejo, y lo restante en tierras de labor, de que hagan suertes, y sean tantas como los solares, que puede haver en la población; y si huviere tierras de regadío, asimismo se hagan suertes, y repartan en la misma proporción a los primeros pobladores, y las demás queden valdías, para que Nos hagamos merced á los que de nuevo fueren á poblar: y de estas Tierras hagan los Virreyes separar las que parecieren convenientes para propios de los Pueblos, que no los tuvieren, de que se ayude á la paga de salarios de los Corregidores, dexando exidos, dehesas, y pastos bastantes, como está proveido, y así lo executen.

Ley XV. Que habiendo sembrado, los pobladores, comiencen á edificar.

Luego Que sea hecha la sementera, y acomodado el ganado en tanta cantidad, y buena prevención, que con la gracia de Dios nuestro Señor puedan esperar abundancia de bastimentos, comiencen con mucho cuidado y diligencia á fundar y edificar sus casas de buenos cimientos y paredes, y vayan apercevidos de tapias, tablas, y todas las otras herramientas, é instrumentos que convienen para edificar con brevedad, y á poca costa.

Ley XVI. Que hecha la planta, cada uno arme todo en su solar, y se hagan palizadas en la plaça.

Hecha La planta y repartimiento de solares, cada uno de los pobladores procure armar su toldo, y los Capitanes les persuadan á que los lleven con las demás prevençiones: ó hagan ranchos con maderas y ramadas, donde se puedan recoger, y todos con la mayor diligencia y presteza hagan palizadas y trincheras en cerco de la plaça, porque no recivan daño de los Indios.

Ley XVII. Que las casas se dispongan conforme á esta ley.

Los Pobladores dispongan, que los solares, edificios y casas sean de una forma, por el ornato de la población, y puedan gozar de los vientos Norte y Mediodía, uniéndolos para que sirvan de defensa y fuerça contra los que la quisieren estorvar, ó infestar, y procuren, que en todas las casas puedan tener sus cavallos y bestias de servicio, con patios y corrales, y la mayor anchura, que fuere posible, con que gozarán de salud y limpieza.

Ley XVIII. Que declara, qué personas irán por pobladores de nueva Colonia, y como se han de describir.

Ordenamos, Que cuando se sacare Colonia de alguna Ciudad, tenga obligación la Justicia y Regimiento de hazer describir ante el Escribano del Concejo las personas, que quisieren ir á hazer nueva población, admitiendo á todos los casados, hijos y descendientes de pobladores de donde huviere de salir, que no tengan solares, ni tierras de pasto y labor, y excluyendo á los que las tuvieren, porque no se despueble lo que ya está poblado.

Ley XIX. Que de los pobladores se elijan Justicia y Regimiento, y se registren los caudales.

Cumplido El número de los que han de ir á poblar, se elijan de los mas hábiles Justicia y Regimiento, y cada uno registre el caudal que tiene para ir á emplear en la nueva población.

Ley XX. Que se procure la ejecución de los asientos hechos para poblar.

Haviéndose Tomado asiento para nueva población, por vía de Colonia, Adelantamiento, Alcaldía mayor, Corregimiento, Villa, ó Lugar, el Consejo, y los que lo huvieren ajustado en las Indias, no se satisfagan con haver tomado, y hecho el asiento, y siempre lo vayan gobernando, y ordenen como se ponga en ejecución, y tomen en cuenta de lo que se fuere obrando.

Ley XXI. Que el Gobernador, y Justicia hagan cumplir los asientos de los pobladores.

Mandamos, Que el Gobernador y Justicia del Pueblo, que de nuevo se poblare, de oficio, ó á pedimento de parte, hagan cumplir los asientos por todos los que estuvieren obligados por nuevas poblaciones con mucha diligencia y cuidado, y los Regidores y Procuradores de Concejo pidan con instancia contra los pobladores, que á los plaços en que están obligados no huvieren cumplido, que sean apremiados por todo rigor de derecho á que efectuen lo capitulado, y que los Jueces procedan contra los ausentes, y sean presos, y traídos á las poblaciones, despachando requisitorias contra los que estuvieren en otras jurisdicciones, y todas las justicias las cumplan, pena de la nuestra merced.

Ley XXII. Que declara, que personas han de solicitar la obra de la población.

Los Fieles executores, y Alarifes, y las personas, que diputare el Gobernador, tengan cuidado de ver como se cumple lo ordenado, y de que todos se den prisa en la labor y edificio, para que se acabe con brevedad la población.

Ley XXIII. Que si los naturales impidieren la población, se les persuada á la paz, y los pobladores prosigan.

Si los naturales quisieren defender la nueva población, se les dé á entender, que la intención de poblar allí, es de enseñarlos á conocer á Dios, y su Santa Ley, por la qual se salven, y tener amistad con ellos, y enseñarlos á vivir políticamente y no para hazerles ningún mal, ni quitarles sus haziendas, y así se les persuada por medios suaves, con intervención de Religiosos y Clérigos, y otras personas, que diputare el Gobernador, valiéndose de intérpretes, y procurando por todos los buenos medios posibles, que la población se haga con su paz y consentimiento; y si todavía no lo consintieren, haviéndoles requerido, conforme la ley 9. titul.4. libro 3. los pobladores hagan su población, sin tomar de lo que fuere particular de los Indios, y sin hazerles mas perjuizio de el que fuere inexcusable para defensa de los pobladores, y que no se ponga estorvo en la población.

Ley XXIII. Que durante la obra se escuse la comunicación con los naturales.

Entre Tanto que la nueva población se acaba procuren los pobladores todo lo posible evitar la comunicación y trato con los Indios: no vayan á sus Pueblos, ni se

dividan, ó diviertan por la tierra, ni permitan que los Indios entren en el circuito de la población, hasta que esté hecha y puesta en defensa, y las casas de forma, que quando los Indios las vean, les cause admiración, y entiendan, que los Españoles pueblan allí de asiento, y los teman y respeten, para desear su amistad, y no los ofender.

Ley XXV. Que no se acabando la población dentro del término por caso fortuito, se pueda prorrogar.

Si por haber sobrevenido caso fortuito, los pobladores no huvieren acabado de cumplir la población en el término contenido en el asiento, no hayan perdido, ni pierdan lo huvieren gastado, ni edificado, ni incurran en la pena, y el que governare la Tierra lo pueda prorrogar, según el caso se ofreciere.

Ley XXVI. Que los pobladores siembren luego, y echen sus ganados en las dehesas, donde no hagan daño a los Indios.

Luego, Y sin dilación, que las tierras de labor sean repartidas, siembren los pobladores todas las semillas, que llevaren, y pudieren haver, de que conviene, que vayan muy proveidos: y para mayor facilidad el Governador dipute una persona, que se ocupe en sembrar, y cultivar la tierra de pan, y legumbres, de que luego se puedan socorrer: y en la dehesa echen todo el ganado, que llevaren, y pudieren juntar, con sus marcas y señales, para que luego comience á criar y multiplicar, en partes donde esté seguro, y no haga daño en las heredades, sementeras, ni otras cosas de los Indios.

CAPÍTULO SEGUNDO LA CARRERA DE INDIAS Y LAS FORTIFICACIONES

LAS FLOTAS DE INDIAS

Tras la primera fase de conquista del Nuevo Mundo donde el botín de guerra basado en las riquezas acumuladas por las distintas culturas americanas fue agotándose, España inició una segunda fase tendente a la organización y puesta en funcionamiento de la administración de su imperio.

Una de las bases administrativas del sistema fue la ordenación de las comunicaciones y el intercambio, sobre todo, con los dos grandes virreinos de Nueva España y del Perú, ricos, ambos, en mano de obra aborigen y en minas de plata.



ESTRUCTURA DE LA CARRERA DE INDIAS (según Rodolfo Segovia).

Las riquezas existentes provocaron, desde el principio, el interés tanto de piratas como de otras potencias europeas. Ya en 1522 el corsario italiano Juan Florín se apoderó de las tres naves que Hernán Cortés enviaba a España con los tesoros de Moctezuma. Fue Felipe II, después de diversos intentos, quien decidió la realización de un plan integral de defensa que fue llevado a cabo, en una primera fase, por Tiburcio Spanoqui y Bautista Antonelli. Se trataba de un sistema defensivo basado por una parte, en un recorrido preestablecido de las Flotas de Indias, fuertemente custodiadas, y por otra, en la fortificación de los principales puertos de América, desde el Estrecho de Magallanes a la Península de Florida.

A partir de 1566, y después de varios años de ensayos, el tráfico marítimo quedó definitivamente organizado por convoyes, rutas y fechas preestablecidas que, partiendo de Sevilla, se dirigían anualmente a América. No siempre se mantuvo esta periodicidad que dependía, además de problemas externos como guerras o climatología, de la fuerza de los comerciantes que controlaban las mercancías y desabastecieron con frecuencia el mercado americano para que no cayeran los precios. Cada una de estas flotas estaba al mando de un Capitán General (al mando de la nave Capitana que encabezaba la travesía) y un Almirante (al mando de la nave Almiranta que cerraba la Flota). Además de los buques de guerra, en número variable según las circunstancias, cada mercante (barcos de entre 300 y 400 toneladas) tenía que estar provisto de armamento. El coste de este sistema se cargaba a las mercancías que se transportaban mediante un impuesto denominado de avería. Cuando ya estaba prevista la salida de estas Flotas se adelantaba un navío de aviso (menos de 60 toneladas), sin carga ni pasajeros, para movilizar y poner a punto las Ferias que solían durar entre dos semanas y mes y medio.

El primer convoy, denominado la Flota o Armada de la Nueva España, zarpaba aproximadamente en abril y navegaba con escalas intermedias en San Juan de Puerto Rico, Santo Domingo, Santiago (Cuba), rumbo a Veracruz. Aquí esperaba las riquezas provenientes del interior del virreinato de Nueva España y aquellas que provenían de Filipinas y que atravesaban el Pacífico hasta Acapulco en el denominado Galeón de Manila. Desde allí, por vía terrestre, pasando por la capital virreinal se llegaba a Veracruz donde se embarcaban los productos.

El segundo de los convoyes conocido como la Flota o Armada de Galeones, se hacía a la mar en agosto con destino a Tierra Firme, primero Cartagena de Indias y, posteriormente, como destino final, Nombre de Dios (sustituida desde principios del siglo XVII por Portobelo) en el istmo de Panamá. Allí en una gran feria se comerciaba e intercambiaba con los productos que la Escuadra Peruana traía desde Lima, poniendo en contacto la metrópoli con el virreinato del Perú. Este era el único punto de intercambio ya que la ruta por el Estrecho de Magallanes estaba vedada.

Ya de regreso, los dos convoyes se encontraban en La Habana para iniciar juntos, bien pertrechados y defendidos, la travesía atlántica. Si en el viaje de ida desde Sevilla se bajaba hacia las Islas Canarias para aprovechar a continuación los vientos alisios que empujaban los navíos hacia América, al regreso por el canal de las Bahamas se enfilaba hacia Europa pasando por las Azores, bordeando Portugal, llegando a la desembocadura del río Guadalquivir y subiendo hacia Sevilla. El viaje de vuelta no era advertido por ningún navío de aviso para no prevenir a los piratas y demás enemigos.



VERACRUZ (MÉXICO). LLEGADA DE LA FLOTA EN 1623.

Esta situación favorecía a varias ciudades. En primer lugar a Cartagena de Indias. Allí se estabilizaba la Flota de Galeones y esperaba noticias de la Escuadra Peruana para desplazarse hacia Portobelo, regresando a la ciudad antes de iniciar su travesía hasta La Habana. Aunque el istmo era el embudo por donde pasaba todo lo que España llevaba y traía del antiguo Imperio Inca, en el fondo, el verdadero puerto terminal de los galeones era Cartagena. En ocasiones, permanecían a veces durante muchos meses, se les reparaba con las maderas de los bosques del entorno, se reponía el armamento y se avituallaban de provisiones y agua. La ciudad era, por tanto, un verdadero centro comercial y militar y, además, se controlaba la ruta terrestre que allí se iniciaba hacia Quito.

Lo que ofrecía Cartagena, en definitiva, era su segurísimo puerto, su topografía defensiva y sus tierras del interior. Con nada de esto podía competir Portobelo. La costa atlántica del istmo era malsana y la selva llegaba hasta el borde de la playa. En Portobelo era imposible contar con los recursos que aseguraran el suministro de la Flota. Por ello la Feria duraba apenas dos semanas y se regresaba a Cartagena. Es más, los grandes comerciantes de esta Feria tenían sus viviendas permanentes en Panamá, en la costa del Pacífico, cerrando sus establecimientos en Portobelo cuando terminaban sus negocios.

El valor de Cartagena se demuestra si tenemos en cuenta las diversas expediciones que de allí partieron para controlar levantamientos indígenas, para desalojar a otros europeos (escoceses, ingleses o franceses) que se habían apoderado de alguna isla o parte de tierra firme. Se controlaba, igualmente, las costas centroamericanas

como la Mosquitia, así como el contrabando que se pudiera realizar. Quizás lo que mejor subraya su papel en el organigrama defensivo será el subsidio que la ciudad recibía para el mantenimiento de sus tropas y defensas de Lima. Esto pone de manifiesto la importancia que tenía para el Virreinato del Perú y su desarrollo comercial.

El caso de Veracruz es similar a Cartagena. Fundada por Hernán Cortés, aunque trasladada de su primer asentamiento, constituye el lugar de entrada en el Virreinato de Nueva España. Desde allí se partía hacia la capital del Virreinato, México, y allí se recibían tanto las mercancías propias del espacio mesoamericano como las provenientes de las Islas Filipinas, ya que desde Acapulco pasando por la capital, acababan recalando en Veracruz. Allí se concentraba la plata extraída de las minas de Pachuca, Taxco, Guanajuato y Zacatecas.

Por fin, La Habana servirá de término americano de las dos Flotas. Su situación en el norte de la isla de Cuba, lugar óptimo de salida para aprovechar la corriente del Golfo supusieron un gran desarrollo comercial atento a cubrir las necesidades de los barcos antes de su travesía atlántica, incluso se crearan astilleros. Su importancia mermó el desarrollo de otros asentamientos como Santo Domingo, San Juan de Puerto Rico o Santiago de Cuba.

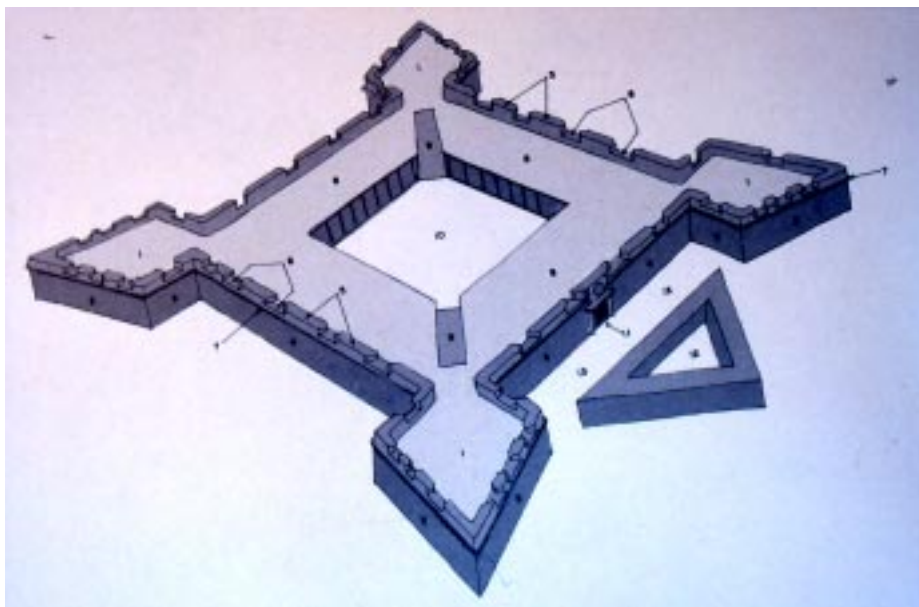
Por último, Sevilla fue la auténtica capital comercial de todo el sistema. Allí estaba la Casa de la Contratación asesorada por el Consulado de Sevilla y los comerciantes, aunque las decisiones últimas dependían siempre del Consejo de Indias. Un ejemplo de su importancia queda de manifiesto si entendemos que la ciudad no pasaba de los 45.000 habitantes en el siglo XV y llegaba a 130.000 a principios del siglo XVII. No obstante, el aumento de tonelaje de los galeones hicieron que fuera difícil el acceso por el Guadalquivir y, en 1680, se decidió que partieran de Cádiz y en 1717 se trasladaba también la Casa de la Contratación.

La Carrera de Indias y el sistema de Flotas debido a su burocratización era demasiado lento y, con el tiempo, atendiendo a las necesidades de los habitantes crecientes y diversidad del Nuevo Mundo, comenzaron a ser insuficientes e innecesarias. Aunque a comienzos del siglo XVIII se intentó resucitar el sistema, desde 1740 no hubo mas Flotas a Tierra Firme y solo se hicieron algunas a Nueva España. En 1778 se firmó el Reglamento de Libre Comercio poniendo fin a un sistema que había durado más de dos siglos. En realidad era una concesión limitada ya que seguía el monopolio de comerciar solo con España y lo que se ampliaban eran los puertos, perdiendo Sevilla-Cádiz la exclusividad.

NOCIONES DE POLIORCÉTICA

Antes de analizar las principales fortificaciones americanas, señalemos las características generales de las mismas en relación a las necesidades defensivas de la época.

Hacia finales del siglo XV, en paralelo a los grandes descubrimientos se consolida la artillería y uso de la pólvora como arma ofensiva, trastocando radicalmente todos los conceptos imperantes sobre el arte de la guerra y dejando obsoletos, en el curso de unas pocas décadas, el armamento, el arte de la fortificación y los tratados antiguos sobre poliorcética.



ESQUEMA DE FORTIFICACIÓN.

1. Baluarte- 2. Caras de baluarte- 3. Flancos- 4. Cortinas- 5. Merlones- 6. Troneras-
7. Cordón- 8. Plataforma (explanada)- 9. Rampas- 10. Patio de armas-
11. Puerta principal- 12. Revellín- 13. Camino cubierto.

Los muros de las fortalezas medievales que estaban concebidos para resistir flechas, ballestas, piedras e impedir su escalo ya no cumplen su cometido. Son delgados, de poca resistencia a la artillería, con paredes altas y verticales. Se imponen, por tanto, una serie de modificaciones que podemos concretar en los siguientes puntos:

- 1.-Pierden altura para ofrecer el menor blanco posible.
- 2.-Ganan en espesor y resistencia para dificultar la apertura de brechas.
- 3.-La zona interior de los muros se rellena con un terraplén para darle mayor consistencia y utilizarlo como lugar de emplazamiento de las piezas de artillería.
- 4.-Las antiguas almenas pierden altura, dando lugar a los merlones que amparan las bocas de fuego.
- 5.-Se inclina el talud exterior para ganar estabilidad y ofrecer un blanco oblicuo a los impactos de la artillería enemiga.
- 6.-Se quiebra el trazado perimetral formando baluartes para crear zonas resguardadas que pueden proteger las zonas más expuestas.

La torre circular o cuadrada que se había utilizado durante el medioevo, con misión de vigía y observación en sentido radial, y con poca capacidad de fuego en

una dirección, desaparece. La defensa artillera requiere un gran volumen de fuego en una dirección determinada. La respuesta es el baluarte con alineaciones rectas que permite emplazar un gran número de cañones con direcciones de tiro sensiblemente paralelas y que pueden batir frontalmente el objetivo enemigo con una considerable potencia que, a pesar de todo, casi siempre es inferior al de las fuerzas atacantes que están concentradas y que, por el mero hecho de ir a la ofensiva, se supone que se han reforzado y están lo suficientemente armadas como para derrotar al enemigo que está a la espera del asedio.



CARTAGENA DE INDIAS (COLOMBIA). PLANO, 1594.

El contendiente que ataca es, lógicamente, superior en potencia ofensiva y acabará abriendo brechas en los muros-cortinas. Para proteger esta contingencia se adosan baluartes que con los flancos bien protegidos pueden proteger las brechas abiertas. Cuando la traza de la fortificación tiene los baluartes bien situados y con correctos ángulos entre sus muros se hace prácticamente inexpugnable, teniendo que destruirse completamente la fortaleza para poder tomarla el enemigo. Además, la conquista de cualquiera de las partes no significa su utilización por el atacante sino la pérdida parcial del defensor.

La filosofía de la fortificación abaluartada puede resumirse diciendo que consiste en que las partes mas expuestas son flanqueadas por otras mas protegidas y, a su vez, estas partes flanqueantes deben ser flanqueadas por otras partes menos expuestas, y así sucesivamente.

El baluarte, denominado bastión en los textos franceses, surge como solución para resolver un problema de poliorcética entre los tratadistas renacentistas. Las primeras aplicaciones hay que buscarlas en el ámbito mediterráneo, mas concretamente en la ciudad de Rodas para defenderse de los turcos, en los últimos años del siglo XV, perfeccionándose en las fortalezas de Mazalquivir y Orán, bajo dominio español, durante el siglo XVI. Desde aquí será la familia Antonelli quien exporte el sistema y lo generalice en América.

Bajo el auspicio de la Corona española se crean desde el siglo XVI las primeras academias del Arte de la Fortificación. Se inicia el proceso con la fundada por Juan de Herrera en Madrid en 1583 con la denominación de Academia de Arquitectura Civil y Militar, teniendo como objetivo incorporar la teoría al desarrollo predominantemente empírico que habían tenido las fortificaciones hasta ese momento. En ella se incluían Tiburcio Spanoqui y Cristóbal de Rojas. El primero, experto en fortificaciones y de destacada actuación en la guerra contra los turcos, fue cedido al Rey de España por Marco Aurelio Colonna después de diseñar las plazas de Agrigento, Tarento y Brindisi. Como superintendente de fortificaciones de España e ingeniero mayor de los Reales Ejércitos, Spanoqui atenderá los diseños necesarios para la defensa continental americana, entre ellos sus conocidos proyectos para fortificar el estrecho de Magallanes.

La directa vinculación entre los problemas urbanos, arquitectónicos y sus fortificaciones pueden rastrearse en la trayectoria de Cristóbal de Rojas quien colaboró con Juan de Herrera en las obras del Escorial, fortificó la plaza de Cádiz, realizó diseños para América, estuvo destinado (sin llegar) al fuerte de Buenos Aires y editó el primer tratado de arquitectura militar en castellano en 1598.



CARTAGENA DE INDIAS (COLOMBIA). VISTA URBANA.

A este primer intento de conformar una Academia por parte de Juan de Herrera le siguieron otras iniciativas que culminan en la Academia Real y Militar del Ejército de los Países Bajos, creada por el General de ingenieros D. Sebastián Fernández Medrano en 1675, que se constituyó en poco tiempo en la mas avanzada de su época, imprimiendo un sello de gran personalidad a toda la teoría de la Fortificación Permanente Abaluartada, y pasando sus enseñanzas a París donde surgirán los grandes maestros Vauban, Pagan y Montalenbert, los cuales originarán la Escuela Francesa que en los años posteriores influirá en la formación de los fortificadores hispanos. En Barcelona el ingeniero general Jorge Próspero de Verboon funda la Real y Militar Academia de Matemáticas en 1710 de donde saldrán la mayoría de los constructores que pasarán a América.

Pocos años mas tarde, en 1725, el ingeniero director de fortificaciones de Cartagena de Indias, Juan de Herrera y Sotomayor, crea en esta ciudad la Escuela de Matemáticas y Práctica de Fortificación, que puede considerarse como la primera Escuela de Ingeniería de América.

SELECCION DE IMAGENES

PUERTO RICO

Tras la primera fundación en Caparra y su traslado definitivo de la capital de la isla al actual enclave de San Juan, pronto se iniciaron los primeros trabajos de fortificación. Estos tuvieron como actividad primigenia la fortificación de alguna casa que sirviera de refugio en caso de acciones de los belicosos indios caribes. No obstante, pronto vieron que el enemigo vendría de fuera y se comenzaron los trabajos de protección de la bahía.



SAN JUAN DE PUERTO RICO. PLANO, SIGLO XVIII.

Así se iniciaron las obras defensivas en 1532 con un modesto fuerte llamado de Santa Catalina y más conocido como la Fortaleza. Su planta inicial de cuatro muros en torno a un patio, sigue la norma de los castillos medievales. Al terminarse su construcción en 1540 tenía una sola torre circular, siendo su misión principal proteger el puerto. Pronto quedaría obsoleta. Se reformó en el siglo XIX adquiriendo una fisonomía palaciega que ocultó el carácter militar de sus inicios.

San Juan entra en la poliorcética moderna con el diseño de la fortaleza del Morro. Aunque existió alguna traza anterior, el proyecto del Morro se debe a Bautista Antonelli que realizaría los planos en 1589. Poco a poco el proyecto inicial se iría modificando hasta quedar convertido, en el último tercio del siglo XVIII, en una ciudadela capaz de dar refugio a vecinos y soldados que ofrecerían allí la última resistencia en caso de que la plaza fuera tomada. Frente a él se extendía un amplio campo dejado sin edificar para que no se interrumpieran los fuegos hacia la parte de tierra, minado con galerías subterráneas que llevaban a los lugares hipotéticos donde podría el enemigo montar sus baterías.

El siglo XVI se cierra para San Juan con dos asedios importantes. El primero de ellos, en 1595, fue dirigido por Sir Francis Drake y John Hawkins. Aunque la plaza no llegó a tomarse fue una seria advertencia sobre las deficiencias defensivas de la ciudad. El aviso no previno a las autoridades y en 1598 se presentaba Lord George Clifford, conde Cumberland. Este tomó la ciudad de la que había huido la mayor parte de la población o se había refugiado en el Morro. La ciudad quedó a merced de los piratas que, finalmente, obligaron al gobernador Antonio de la Mosquera a capitular. Durante dos meses asolaron la ciudad hasta que una epidemia forzó al abandono de la isla.



SAN JUAN DE PUERTO RICO. FORTALEZA DEL MORRO.

Apenas recuperada la ciudad de los ataques ingleses, sufrió una nueva devastación, esta vez a manos de las tropas holandesas dirigidas por Balduino Enrico entre el 25 de septiembre y el 2 de noviembre de 1625. La etapa danesa de la guerra de los 30 años había convertido a Puerto Rico en el objetivo central del plan comercial holandés en el Caribe. Por su posición geográfica, la Isla serviría de base para las

actividades de las compañías mercantiles en las Antillas, Centroamérica y Brasil. Los holandeses entraron en la bahía, se apoderaron de la ciudad y pusieron sitio al castillo de San Felipe del Morro constituido ya en baluarte inexpugnable. Pese a la heroica defensa de la fortaleza y ante la imposibilidad de su rendición, el ejército holandés quemó y saqueó la ciudad perdiéndose el valioso patrimonio puertorriqueño del siglo XVI.

El ataque demostró la imposibilidad de defensa de la ciudad pese a la resistencia de fortificaciones aisladas. Ante la persistente amenaza de ingleses, franceses y holandeses y la que suponían los piratas, corsarios y aventureros, se inicia el extenso programa de fortificación y amurallamiento que culminando en el último tercio del siglo XVIII dejaría convertida a San Juan en una ciudad inaccesible.

Motivó este vasto plan defensivo el propósito de utilizar a Puerto Rico como peón de vanguardia para la protección del Caribe. El escasísimo interés económico que despertaba la isla no justificaba en modo alguno el sacrificio de costear tales obras.

Las murallas de San Juan comienzan a levantarse en 1634 bajo la dirección del ingeniero Juan Bautista Antonelli. En 1638 la obra estaba prácticamente terminada. Las obras de fortificación permitieron un largo periodo de paz en la isla. Desde el ataque holandés de 1625 no volverán a proyectarse sobre la isla las rivalidades y guerras europeas hasta 1797, disfrutando Puerto Rico de una tranquilidad que permitirá el aumento demográfico y el auge económico que adquirió un importante desarrollo a partir de la introducción del cultivo de café.

En la segunda mitad del siglo XVIII se van a revisar las fortificaciones ante inminentes amenazas, convirtiendo a San Juan en la segunda plaza fuerte de América después de Cartagena de Indias.

Los hechos que condicionaron esta renovación fueron la toma de La Habana por los ingleses en 1762, uno de los hechos que debió tener en cuenta Carlos III al emitir su decreto de 25 de septiembre de 1765 reviviendo el interés en Puerto Rico como abrigo y surgidero de las escuadras que defendían los dominios hispánicos. La reanudación de las guerras con Gran Bretaña como resultado del Tratado de San Ildefonso (1796) y la pérdida de Trinidad (1797) hacían previsible un próximo ataque a la isla. Cuando se terminaron las obras en la última década del siglo, San Juan estaba totalmente rodeada de castillos, fortines, baterías, baluartes, semibaluartes, revellines, polvorines, parapetos, fosos y terrenos minados que reforzaban el cerco de murallas terminado ya para 1782.

La eficacia de la previsión en las defensas pudo ser probada de inmediato. El 17 de abril de 1797 la escuadra inglesa se presentaba en la plaza y el 1 de mayo se alejaba sin haber conseguido su objetivo.

LA HABANA

El sistema de comunicaciones impuesto por la Carrera de Indias concedió a La Habana un papel relevante al concentrar allí durante algún tiempo todos los productos procedentes de América y Filipinas, a la vez que organizaba las Armadas para asegurar el regreso a España.



LA HABANA (CUBA). VISTA URBANA, SIGLO XIX.

Las funciones de puerto, almacén, residencia de comerciantes y marinos transitorios habrían de signar la vida de la ciudad y las inversiones en obras de arquitectura. La Habana se constituyó, por tanto, en atractivo fundamental para los piratas y corsarios obligando a estructurar un complejo sistema de defensas y fortificaciones.

El proceso de síntesis entre la tradición medieval (aprovechamiento de las condiciones topográficas) y las teorías renacentistas de fortificación abaluartada está perfectamente resuelto en el caso cubano.

El Castillo de la Fuerza de trazado renacentista data de 1558. No obstante, por su escala reducida y su función estática esta fortificación respondía, a pesar de su traza, más a la mentalidad medieval del sistema de defensa de plazas que al criterio flexible de los complejos fortificados modernos.

En 1587, Bautista Antonelli propone la construcción de las fortalezas de San Salvador de la Punta y de los Tres Reyes del Morro que se concluirán en 1630 por Cristóbal de Roda. El programa se completa entre 1674 y 1797 con el amurallamiento de la ciudad. Antonelli también señaló la conveniencia de defender la altura de la Cabaña para proteger el frente de tierra aunque, en este caso, no fue oído. El Morro se adapta perfectamente a los condicionantes topográficos permitiendo un diseño de baterías en terrazas superpuestas. En el interior, en una pequeña traza urbana ortogonal de seis manzanas con una calle longitudinal y dos transversales se distribuyeron las casas de los soldados, la del alcaide y la iglesia.

En el lado contrario de la bahía se construye el castillo de San Salvador de la Punta que se concluye en 1609. Se estructura con diversos baluartes y su imagen responde a intervenciones que se escalonan hasta el siglo XIX, pero originalmente



LA HABANA (CUBA). PLANO, 1567.

servió para completar el sistema defensivo de entrada a la bahía que, además, Antonelli propuso como hiciera en el Estrecho de Magallanes cerrarla con una cadena y dos o tres plataformas con materiales inflamables en las zonas centrales asegurando la inexpugnabilidad de la entrada.

No obstante, La Habana sería tomada por los ingleses en 1762 teniendo que cambiarla España por la Península de la Florida, negociación que pone de manifiesto la importancia que aún mantenía la ciudad en el sistema de comunicaciones español. Es el momento en que se decide la construcción del fuerte de San Carlos de la Cabaña, propuesto siglos antes por Antonelli. Será realizado entre 1763 y 1774 por Silvestre Abarca, constituyendo la fortaleza mas grande de América y que tardíamente convertía a La Habana en una ciudad inexpugnable. De hecho esta fortificación nunca se enfrentó a ningún enemigo.

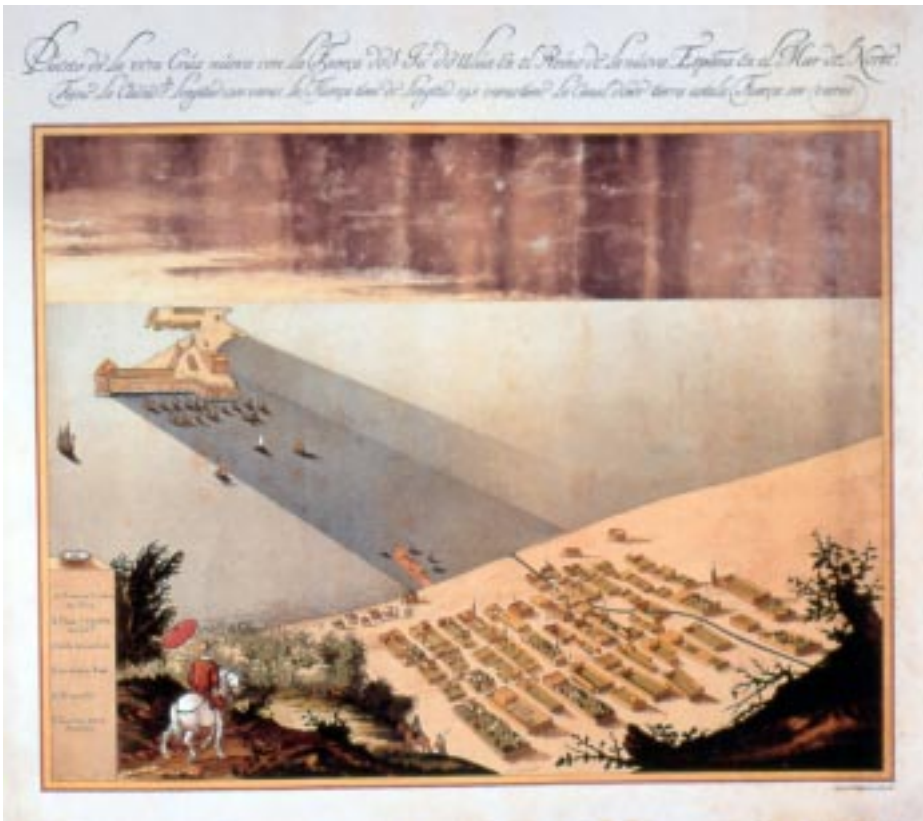


LA HABANA (CUBA). FORTALEZA DEL MORRO, 1612.

VERACRUZ

La ciudad que había fundado Hernán Cortés fue trasladada a fines del siglo XVI a la denominadas Ventas de Buitrón frente al islote de San Juan de Ulúa. Pronto se dotó de un recinto fortificado que de nada servía e, incluso, demostró su inutilidad con el asalto de Lorenzo Jacome (Lorencillo) en 1683. Los responsables de la defensa consideraban que unas murallas bien guarnecidas podrían servir también como refugio de los conquistadores y sería más difícil conseguir vencerlos desde el exterior.

Las defensas de Veracruz se concentrarán en el islote de San Juan de Ulúa, donde ya existía una torre fortificada desde los primeros virreyes que sería tomada por John Hawkins en 1568 y liberada dos días después por la armada que conducía al virrey don Martín Enríquez a Nueva España. Antonelli, unirá a la primitiva torre una cortina con embarcadero y un baluarte en el otro extremo. Será en 1690 cuando el ingeniero alemán Jaime Frank cierre la fortaleza en un paralelogramo. En 1742 se le anexan las baterías de San Miguel y Guadalupe. Otros revellines, baterías y bóvedas serán añadidas mas adelante entre 1762 y 1763. Y, por último, entre las reformas mas destacadas, citar el revellín de la isla de la Gallega realizado en 1765 por Manuel de Santisteban.



VERACRUZ (MÉXICO). VISTA URBANA DE ADRIAN BOOT, 1615.



VERACRUZ (MÉXICO). FUERTE DE SAN JUAN DE ULÚA, 1590.

La imagen final del conjunto semeja una fortaleza flotante. La independencia de cada una de sus partes amparada en diferentes islotes comunicados por puentes convirtieron a San Juan de Ulúa en una de las obras más singulares de la correcta poliorcética de la Edad Moderna.

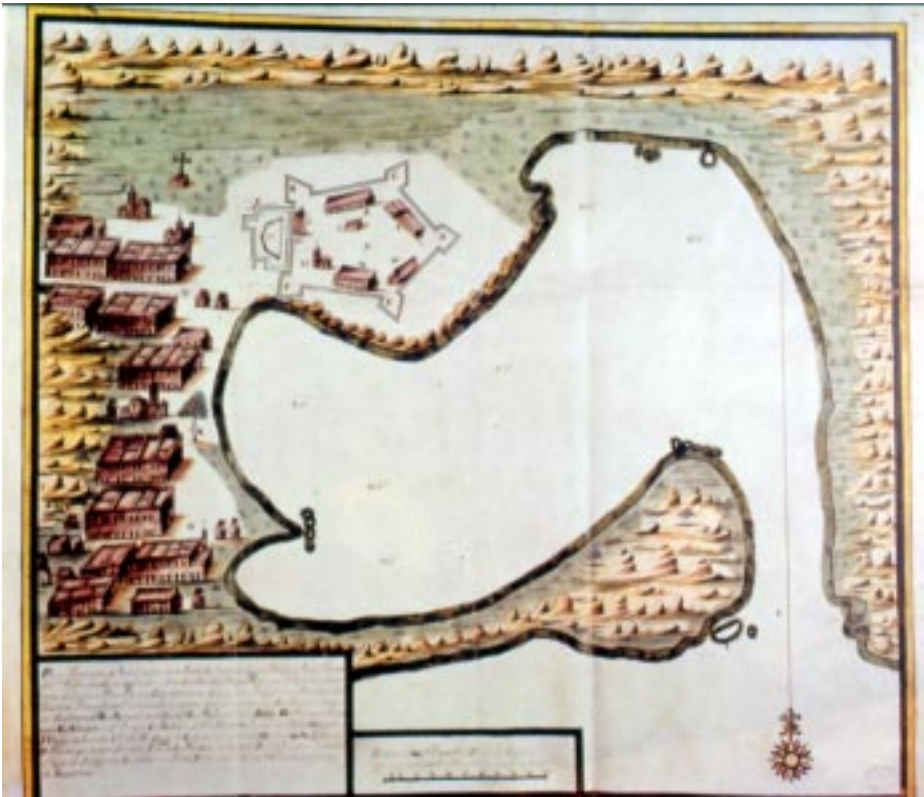
Además, es ahora, durante el reinado de Carlos III cuando se piense en la necesidad de crear un frente de tierra que impida el avance de una fuerza de ocupación situando el fuerte de San Carlos de Perote (1770-1775) a unas tres jornadas en el interior, sirviendo de almacén y guarnición militar. Diseñado por Manuel de Santisteban durante la época del virrey marqués de Croix (quien elegiría el lugar en 1766), será finalizado bajo el mandato del virrey Bucarelli. Su planta responde a un sencillo esquema cuadrangular con baluartes en los ángulos.



VERACRUZ (MÉXICO). FUERTE DE SAN JUAN DE ULÚA. VISTA GENERAL.

ACAPULCO

El puerto de Acapulco será clave en las comunicaciones con Filipinas a través del denominado Galeón de Manila. El sistema defensivo se centrará en la construcción del castillo de San Diego cuyo emplazamiento, enfrenteado al codo de acceso de la Bahía, protegía adecuadamente la ciudad que carecía de murallas.



ACAPULCO (MÉXICO). PLANO, 1730.

Consolidado en los primeros años del siglo XVII sobre el proyecto del ingeniero holandés Adrián Boot (1616) constaba de un diseño pentagonal con cinco baluartes unidos por cortinas cuyas denominaciones estaban derivadas de su función (astilleros, bandera) o localización (camino, playa). Esta fortificación quedó destruida en el terremoto de 1776 y el ingeniero Miguel de Costanzó hizo un nuevo diseño sobre la base de un pentágono regular que fue aprobado en Madrid por el comandante de ingenieros Silvestre Abarca con pequeñas modificaciones que luego ejecutaría el ingeniero Ramón Pavón.



ACAPULCO (MÉXICO). FUERTE DE SAN DIEGO. ENTRADA.

El proyecto en estrella es una de las más interesantes y perfectas obras realizadas en México, duplicando la superficie del anterior castillo y buscando una mejor localización respecto del frente de tierra.

PORTOBELLO Y LA COMUNICACIÓN EN EL ISTMO DE PANAMÁ

La ciudad de Portobello fue fundada en 1597 para sustituir a Nombre de Dios que había sido incendiada el año anterior por Sir Francis Drake y que no cumplía con las exigencias de defensa y salubridad necesarias. Las funciones de Portobello serían exactamente las mismas que las de su predecesora: servir de terminal caribeño de la importante ruta transístmica y de sede de las Ferias que se realizaban con la llegada de la Flota de Galeones o de Tierra Firme.

La diferencia más importante del sitio de Portobello con relación a Nombre de Dios era su profunda bahía, que permitía un mejor esquema defensivo: la población se ubicaba al fondo y se protegía con fortalezas a ambos lados de la boca de la bahía.

En la misma ribera del poblado se construyó la fortaleza de Santiago de la Gloria, y en el lado opuesto de la bahía el San Felipe, conocido como «Todo Fierro» por la cantidad de hierro utilizado en su construcción. Fue trazado por Bautista Antonelli en 1597. Sufrió diversas modificaciones a lo largo de su historia y finalmente dinamitado por los norteamericanos para obtener piedra para las esclusas del canal de Panamá.



PORTOBELLO (PANAMÁ). PLANO, 1688.

Otras estructuras importantes del siglo XVII incluían dos conventos, la iglesia parroquial y una imponente aduana, contigua a la cual se construirá un tercer fuerte: el San Jerónimo, ideado para proteger el puerto directamente. No obstante, la ciudad siempre tuvo un desarrollo limitado siendo considerada, en general, como un lugar selvático y lluvioso en exceso, y fuente de mortales enfermedades tropicales. De hecho, la verdadera terminal de la Flota de Galeones era Cartagena de Indias y Portobelo solo el sitio de Ferias.

Portobelo fue víctima de varios ataques piráticos, siendo el más importante la toma de la ciudad por el inglés Henry Morgan en 1668, tres años antes de su espectacular ataque y destrucción de la ciudad de Panamá. Con todo, los principales daños vendrían en el siglo XVIII como consecuencia de la Guerra entre España e Inglaterra. Dos almirantes ingleses, Edward Vernon y William Kinghills (1739 y 1744) llevarían a cabo la destrucción de todos los fuertes, la aduana, la iglesia y varias estructuras domésticas.

En las décadas de 1750 y 1760 Portobelo fue sometida a intensos trabajos de reconstrucción por disposición de Ignacio de Sala. El Santiago de la Gloria es reemplazado por otro fuerte, el Santiago, construido al costado; el San Felipe también sería reemplazado por otra estructura, el San Fernando, construido más cercano al fondo de la bahía y, finalmente, el San Jerónimo, que sería totalmente reformado. La aduana y la iglesia también serían reconstruidas, aunque esta última no se concluiría hasta pocos años antes de final de periodo virreinal.

Sin embargo la propia decadencia geopolítica de Portobelo desde su incorporación al virreinato de Nueva Granada en 1739 le quitó relevancia a su papel comercial y defensivo, desviando la mirada de los bucaneros e incluso se mantuvo al margen durante los conflictos con Inglaterra de 1762 y 1779.



PORTOBELO (PANAMÁ). FUERTE DE SAN JERÓNIMO.

Esta ciudad iniciaba la ruta transístmica que se realizaba en parte por el río Chagres con el control que significaba en su entrada el fuerte de San Lorenzo y, posteriormente, por caminos hasta Panamá.

El fuerte de San Lorenzo es, posiblemente, el que mayor número de derrotas tuvo en todo el sistema defensivo español. De hecho se fue reconstruyendo desde el primer proyecto de Antonelli en 1588 hasta las intervenciones del ingeniero militar Manuel Hernández en el siglo XVIII.

Al otro lado de la ruta se encontraba la ciudad de Panamá fundada por Pedrías Dávila en 1519. Fue la primera ciudad española trazada en el litoral Pacífico de América. El lugar elegido no era el más adecuado por los manglares de su entorno que lo convertían en un lugar insalubre y no contaba con un buen puerto. Esto obligó a utilizar las islas de Naos, Perico y Flamenco como fondeadero de la ciudad.

Primero, la ciudad fue el Puerto de origen de diversas expediciones de reconocimiento y conquista (de aquí partió Pizarro para la conquista del Perú) y, posteriormente, cuando se estructuró la Carrera de Indias se convirtió en el puerto final de la Escuadra Peruana. Su riqueza le convirtió en objetivo de la piratería siendo incendiada y destruida en 1671 por Henry Morgan. La Corona española decidió, en 1673, la reconstrucción en otro lugar distante unos diez kilómetros que constituye, actualmente, el Centro Histórico de Panamá.

Del Panamá Viejo se conservan en la actualidad las ruinas de siete conventos, de un hospital, de la catedral, dos puentes, un fortín, algunas casas (la mayoría eran de madera) y otras estructuras sin identificar.



FUERTE DE SAN LORENZO DE CHAGRES (PANAMÁ). PLANO, 1609.

La nueva Panamá sería concebida de acuerdo a los conceptos de la urbanística americana con una correcta retícula ortogonal. Igual cuidado recibirían las enormes y costosas obras de defensa (murallas y baluartes) que buscaban evitar la repetición de lo acontecido con la primera Panamá.

CARTAGENA DE INDIAS

La importancia económica y geopolítica de Cartagena de Indias ya quedó reflejada con anterioridad. La excepcional resultante de sus fortificaciones la convierten en la pieza más importante no solo del Caribe sino de toda América. Sucesivos ataques en el siglo XVI y particularmente el de Drake motivaron la llegada a partir de 1586 de los Antonelli, quienes definieron las líneas generales de actuación en el sistema defensivo que comprendía la ciudad y su bahía.



CARTAGENA DE INDIAS (COLOMBIA). PLANO, 1740.

La bahía de Cartagena está dividida en dos grandes dársenas naturales con problemas defensivos muy diferentes: la Bahía Exterior limitada por la península de Bocagrande, el continente, y las islas de Tierrabomba, Barú y Manzanillo; y la bahía Interior que albergaba el fondeadero, cerrada también por Bocagrande y el continente, y por las islas de Manzanillo y Manga.

La Bahía exterior tuvo en distintas épocas, o por Bocagrande o por Bocachica, canales para naves de gran calado y desde los primeros tiempos la seguridad de Cartagena dependió de negárselos a las armadas enemigas.



CARTAGENA DE INDIAS (COLOMBIA). FUERTE DE SAN FELIPE DE BARAJAS.

Hasta 1640 la circulación se realizaba por Bocagrande instalándose un primer fuerte en la Punta de Icacos denominado de San Matías. El lugar no era el más idóneo y aunque se propuso la realización de otro situado frente a este en la isla de Tierra Bomba denominado de Santángel para poder cruzar fuegos, la decisión final fue el abandono de ambos y la construcción del denominado Castillo Grande o de Santa Cruz en la Punta Judío. Esta decisión, que fue polémica en la Corte y defendida por Tiburcio Spanoqui, finalmente fue aceptada y construida la fortaleza por Cristóbal de Roda en 1617. De esta forma se protegía directamente la entrada a la Bahía Interior.

En 1626 se ordenó la destrucción de Santángel y del San Matías, proponiéndose la realización del San Juan del Manzanillo, frente al Castillo Grande, para intercambiar fuegos y cerrar totalmente la entrada a la Bahía.

En cuanto a la Bahía Interior, el mismo año de la puesta en funcionamiento del circuito comercial y defensivo diseñado por Felipe II en 1566, Antón Dávalos, gobernador de Cartagena de Indias, construye el fuerte de San Felipe del Boquerón. Las representaciones que quedan del mismo revelan una fisonomía circular que recuerda las fortalezas medievales, su función era meramente la defensa del puerto y una cadena situada en las horas nocturnas permitía el control del contrabando.

En 1640 un evento fortuito obligó a replantear el sistema defensivo. Los cascos de tres navíos que naufragaron en la entrada de Bocagrande sirvieron de colectores de arena hasta formar una barra que acabó uniendo la punta de Icacos con Tierra Bomba. A su vez las corrientes marinas fueron profundizando la entrada por Bocachica que se convertiría en la entrada natural a Cartagena, lo que, a su vez, invalidaba el sistema defensivo de la ciudad.



CARTAGENA DE INDIAS (COLOMBIA). FUERTE DE SAN FERNANDO.

La ventaja de la nueva situación era una pequeña entrada entre Tierra Bomba y la isla de Barú que aseguraba una fácil defensa en este punto. Para ello se diseña y construye el fuerte de San Luis en 1647 bajo la dirección de Juan Bautista Antonelli. Se trataba de un plan cuadrado con cuatro baluartes, añadiéndosele un foso y otras obras perimetrales.



CARTAGENA DE INDIAS (COLOMBIA). FUERTE DE SAN FERNANDO. PORTADA.

No obstante, su buen diseño, fue rendido por el Barón de Pointis en 1697. El ataque final se había producido desde el frente de tierra tras desembarcar a parte del efectivo militar en Tierra Bomba.

Los defectos que habían hecho fracasar el sistema ante el corsario francés llevarían en 1708 al ingeniero Juan de Herrera y Sotomayor a proponer la reconstrucción del San Luis y complementarlo con el San José sobre un islote al otro lado del canal y con las baterías de San Felipe, Santiago y Chamba en la costa oeste de Tierrabomba. Esta últimas debían prevenir el que con un desembarco en las pequeñas calas de la isla se pudiese emprender el asedio por tierra del San Luis.



CARTAGENA DE INDIAS (COLOMBIA). BATERIA DE SAN JOSÉ. VISTA GENERAL.

Este dispositivo fue el que se enfrentó en 1741 al almirante Vernon. Quizás la batalla naval más importante de la época virreinal. Las baterías demostraron su inutilidad al desembarcar los ingleses en Tierra Bomba y el conjunto de San Luis-San José, hicieron su trabajo retrasando quince días la entrada en la bahía de la armada inglesa.



CARTAGENA DE INDIAS (COLOMBIA). FUERTE DE SAN RAFAEL. BATERÍAS.

En las bahías se libraba el primer episodio de un drama que los ingenieros de Cartagena imaginaron siempre como una pieza en dos actos. La victoria naval no significaba necesariamente la rendición de la ciudad. Esta estaba protegida por las murallas que había realizado en 1586 Bautista Antonelli, ampliadas por las del barrio de Getsemaní en 1631, y, además, el pequeño castillo de San Felipe de Barajas fechado en 1647. Este último frenará definitivamente a las fuerzas inglesas, asediadas, asimismo, por las enfermedades tropicales, fracasando estrepitosamente el proyecto de conquista de Cartagena.

A partir de esta crisis Cartagena se dotará de un imponente sistema defensivo basado en la ampliación del San Felipe de Barajas que ocupará todo el alto del cerro de San Lázaro y que lo convierten en la fortaleza mas extensa de América. Su construcción en 1762 se debe a don Antonio de Arévalo. En Bocachica el San Luis no se volverá a reconstruir y será sustituido por el San Fernando construido por Juan Bautista MacEvan que, a su vez, estará protegido por el Arcángel San Rafael realizado por Antonio de Arévalo en la parte más elevada de Tierra Bomba. El San José se reconstruye y se complementa con una batería a flor de agua anexa y otra en la punta Remedía Pobres. Además, la Bahía Interior quedará reforzada con el fuerte de San Sebastián del Pastelillo, construido por MacEvan en 1743, que actuaría como revellín avanzado de la muralla de Getsemaní.



CARTAGENA DE INDIAS (COLOMBIA).
FUERTE DE SAN SEBASTIÁN DEL PASTELILLO. ENTRADA.

Este sistema fue posible gracias a la intervención que Antonio de Arévalo hizo en Bocagrande. Un pequeño canalillo abierto en la barra que cegaba la entrada entre Punta de Icacos y Tierra Bomba desde mediados del siglo XVII había comenzado a ensancharse hasta tal punto que las mareas y corrientes intentaban abrir de nuevo el canal de Bocagrande. Esta circunstancia que daba al traste con el sistema defensivo fue resuelta por Arévalo que construyó un muro sumergido a base de hileras de pilotes de madera que se rellenaban de piedra. Esta construcción realizada entre 1771 y 1778 ha resistido hasta la actualidad.

APÉNDICE DOCUMENTAL

I. LAS FORTIFICACIONES DEL CARIBE: COMO PATRIMONIO CULTURAL*

La humanidad comparte muchas cosas sin darse cuenta: la atmósfera, los océanos, los beneficios del sol, los regímenes de vientos y lluvias, los cambios climáticos. Comparte usualmente los problemas globales del armamentismo, la violencia, el tráfico ilegal de drogas, las ideologías religiosas y políticas. Pero comparte también hechos positivos, acciones significativas. En medio de la globalización del planeta, los hechos culturales poseen un especial significado, por el poder de unión entre las personas que los poseen y por la posibilidad de ser compartidos por quienes pueden acceder a sus palabras, a sus imágenes, a sus espacios, sus sonidos y sus significados. Los hechos y lugares individuales ingresan, gracias al conocimiento que de ellos se tiene, a su accesibilidad y su difusión, en ese inmenso repertorio de aquello que puede ser compartido por todos.

El patrimonio cultural es, casi por definición, de alcance universal. Existen hoy en día diferentes formas de compartir el patrimonio cultural de la humanidad, que incluye desde documentos impresos y audiovisuales y recorridos turísticos hasta redes informáticas como Internet. El ser contemporáneo disfruta de una posibilidad inmensa de participar de este patrimonio, mediada casi siempre por los factores económicos que permiten o impiden el acceso a todo aquello que se ofrece. Los lugares construidos, por ejemplo, son visitados por enjambres de turistas que les reconocen como parte esencial de su conocimiento del mundo y son estudiados por enjambres de investigadores que buscan en ellos las claves de la historia.

El concepto de patrimonio compartido, a diferencia de otros conceptos relativos al patrimonio, exige un antecedente común, un enlace histórico que haya dado resultado especial, homologable. En el mundo existen regiones especiales desde el punto de vista del patrimonio común. El Caribe es una de ellas. Al igual que el Mediterráneo, el Caribe es un mar con una vida interior propia que ha dado como resultado unas formas culturales características. Al Caribe, al igual que al Mediterráneo, asoman muchas culturas distintas que enriquecen con sus particularidades el gran conjunto. En ambas regiones se dieron prolongados procesos de colonización. El Mediterráneo fue dominado por Roma, el Caribe por España. Resultado de esa colonización son los asentamientos y edificaciones que dan testimonio de una historia compartida durante muchos siglos.

Las fortificaciones construidas por los europeos en el Caribe son un interesante caso histórico de un proyecto global de defensa de un territorio. El Caribe fortificado fue por mucho tiempo una gran región con una vida propia en la que el intercambio entre las diferentes áreas dominadas por España, Francia e Inglaterra se llevaba a

* SALDARRIAGA ROA, Alberto. «Las Fortificaciones del Caribe: un Patrimonio compartido». En: *Fortificaciones del Caribe. Memoria de la reunión de expertos*. Cartagena de Indias (Colombia), 1996. Cartagena de Indias: L. Fas Producciones editoriales, 1997, p. 11.

cabo día a día. En el Caribe hay una larga historia de comercio, de asaltos y defensas, de contrabando, de influjos étnicos y culturales. En esa historia común existen innumerables historias locales, cada una de ellas dotada de especial significado para los países de hoy que fueron antes parte del inmenso sistema colonial europeo.

La idea de incluir este patrimonio compartido en la Lista del Patrimonio Mundial responde entonces a una geografía y una historia particulares que han generado una expresión arquitectónica propia, testimonio excepcional de un momento de la ingeniería y de la arquitectura que Occidente dejó en el territorio americano.

CAPÍTULO TERCERO LA ARQUITECTURA DE LA CONVERSIÓN

INTRODUCCIÓN

La conversión y evangelización de la población americana durante el siglo XVI fue uno de los capítulos más destacados en el proceso de control territorial desarrollado por la Corona Española en el Nuevo Continente. La complejidad étnica y cultural de sus grupos humanos determinó la búsqueda y aplicación de distintos métodos misionales, atendiendo a las variables circunstancias y necesidades que planteaban las diversas cosmovisiones indígenas. Tras el fracaso de la experiencia caribeña, la incorporación en 1521 de las posesiones del imperio azteca a los dominios hispanos, con su riqueza, extensión territorial y amplio abanico cultural, puso en marcha el proceso de conversión y evangelización de las distintas comunidades que formaran el Virreinato de la Nueva España. Dicho proceso se inició en 1524 con la llegada de la orden de San Francisco, a la que se unieron los dominicos en 1526 y los agustinos en 1533.

En los primeros años el éxito de la labor misional fue relativamente escaso, debido a la diversidad lingüística de las comunidades, la lógica reticencia de la población a abandonar sus creencias y la oposición al sistema económico y social impuesto por la conquista. A partir de 1530, y sobre todo, durante los años 40 y 50, el cristianismo fue abrazado por un elevado volumen de población, lo que favoreció la expansión de las órdenes mendicantes por todo el territorio novohispano.

El trabajo desarrollado por los religiosos fue frenético, y estuvo encaminado tanto a las propias labores de cristianización como a organizar otros aspectos de la vida de los naturales, a fin de ocupar todo el espectro cosmogónico de las religiones prehispánicas. Para ello, los mendicantes alcanzaron un profundo conocimiento del marco vital indígena, aprendiendo las lenguas vernáculas, instruyéndose en los esquemas educativos y sistemas culturales de su religión, y estudiando el entorno físico, económico, político y social de los diferentes grupos indígenas. De esta forma, fueron capaces de asimilar y adaptar a sus necesidades evangelizadoras aquellos mecanismos prehispánicos que le eran válidos para incidir en la cosmovisión indígena.



EVANGELIZACIÓN DE LOS NATURALES. FRAY PABLO DE BEAUMONT,
CRÓNICA DE MICHOACÁN, MÉXICO,
TALLERES GRÁFICOS DE LA NACIÓN, 1932.

Esta actividad evangelizadora se basó en un principio fundamental: la homogeneidad en los sistemas de trabajo que desarrollaron las tres religiones, fruto de la llamada «Unión Santa» que alcanzaron en 1541. Gracias a ella, la instrucción catequística, los métodos de enseñanza, la administración de los sacramentos y la organización territorial y eclesiástica, se asentaron sobre fundamentos similares, haciendo más viable y exitosa la cristianización de la población.

EL CONJUNTO CONVENTUAL

La labor misionera de las órdenes mendicantes se desplegó en los conjuntos conventuales que fundaron por Nueva España durante el Quinientos. Inicialmente estos recintos religiosos fueron obras provisionales, constituidas como narra el agustino fray Diego de Basalencque por «unas chozuelas para vivir, y una iglesia moderada para poder decir misa y poner el santísimo sacramento», la cual era «un jacal grande, donde la gente se juntaba a ser catequizada y oír la palabra de Dios». Eran construcciones que se realizaban con materiales perecederos como adobe, ladrillo, madera y pequeños cantos de piedra. Respondían a un diseño basilical de tres, cinco o siete naves, con el acceso principal y los paramentos laterales totalmente abiertos hacia una explanada de terreno adyacente, estructura que permitía un fácil acceso y la contemplación desde el exterior del edificio de los actos litúrgicos celebrados en su interior. Edificios de estas características fueron la capilla de San José de los Naturales del convento franciscano de la Ciudad de México y la primera iglesia, también franciscana, que se levantó en la población de Huejotzingo, Estado de Puebla.



TOCHIMILCO (MÉXICO). CONVENTO DE LA ASUNCIÓN DE LA MADRE DE DIOS.

A partir de 1550 estas construcciones provisionales se petrifican hasta configurar una tipología arquitectónica concreta, el convento misional, el cual se erigirá en el centro espacial y ceremonial de la población, especialmente en los pueblos de indios. Esta tipología se desarrolla y consolida gracias a una política mendicante coherente y funcional que, apoyada por la monarquía hispana, permite la expansión territorial de las tres órdenes por Nueva España. Se realizan entonces complejos conventuales que, desde un punto de vista de la dotación de espacios son muy heterogéneos, pues su mayor o menor capacidad o dimensiones estarán en relación con la jerarquía que dicho complejo ocupa dentro de la organización territorial de su orden. Sin embargo, desde la perspectiva de los tipos constructivos son recintos de una gran homogeneidad, formados esencialmente por tres unidades arquitectónicas: arquitectura de la evangelización, iglesia y dependencias monásticas.

Evidentemente, esta homogeneidad constructiva estuvo determinada por la Unión Santa que alcanzaron las tres religiones, que permitía la aplicación de sistemas de trabajo con los naturales casi idénticos, pero también debió estar condicionada por la política intervencionista que la Monarquía Hispana desarrolló en estas tierras, inaugurada en 1535 con la llegada del primer virrey de Nueva España, don Antonio de Mendoza. Por cédula real dada en Madrid a 27 de octubre de este mismo año, la Corona manifiesta la importancia de la actividad constructiva regular como instrumento para la conversión y evangelización de los naturales, mandando que todos los edificios religiosos que se realicen a partir de ese momento deben hacerse bajo su expresa licencia o la del virrey.

Para llevar a cabo este control Mendoza concertó con las órdenes religiosas, en concreto con las de San Francisco y San Agustín, la llamada Traza Moderada para los conjuntos monásticos, a fin de evitar, según sus propias palabras «los grandes yerros» cometidos, «porque ni en las trazas ni en los demás se hacia lo que convenía, por no tener quien lo entendiese ni supiese dar orden en ello».

Gracias a esta regulación normativa, el poder real creaba un instrumento de control que permitía por un lado, una distribución y financiación fiable de los recursos estatales destinados a la construcción de los conventos y, por otro, evitaba que se cargara excesivamente a los naturales con trabajos y donaciones para las obras. Además, con este instrumento, se paliaba otro de los graves problemas que planteó la realización de estos complejos en los primeros años de la evangelización, la falta de personal especializado que proyectara y ejecutara las obras, porque al seguir un modelo ya establecido, se solucionaban de antemano los problemas constructivos y se facilitaba a los supervisores de obras trabajar de forma uniforme y rápida.

Como ya hemos señalado, el convento misional se caracteriza por presentar tres recintos espaciales básicos. El primero de ellos, denominado arquitectura de la evangelización, lo constituye el atrio que articulado con la capilla abierta, las capillas posas y la cruz de piedra, crea un recinto ceremonial multifuncional destinado a la cristianización de los indígenas.

El templo mendicante más característico es el de una sola nave con contrafuertes exteriores, orientado de Este a Oeste, sin crucero y con doble portada. El presbiterio suele ser de forma poligonal o rectangular, jerarquizándose por medio de arcos triunfales y una pavimentación elevada por pequeñas escalinatas del nivel de la nave. A los pies se sitúa el coro, que puede levantarse bien sobre una bóveda de crucería, bien sobre estructuras lignarias. En cuanto al sistema de cubiertas empleado es variado, destacando las bóvedas de crucería y estrelladas.



CUITZEO (MÉXICO). CONVENTO DE SANTA MARÍA MAGDALENA. IGLESIA.



MALINALCO (MÉXICO). CONVENTO DE LA ORDEN DE SAN AGUSTÍN. CLAUSTRO.

La última unidad conventual la constituye las dependencias propiamente monásticas, como son la portería, el claustro, las celdas, el refectorio y la sala de profundis, y, en grandes complejos, oficinas, biblioteca, noviciado y caballerizas. De todos estos espacios destacan los claustros, normalmente doblados, con arcadas de medio punto, techos tramados de madera y amplias superficies murarias, en las que se despliegan ricos programas decorativos de pintura mural.

LA ARQUITECTURA DE LA EVANGELIZACIÓN

Los conventos misionales tuvieron como función prioritaria la conversión y evangelización de los distintos grupos indígenas novohispanos. Para ello, se crea una tipología artística, como es la arquitectura de la evangelización, que por las novedades espaciales y culturales que plantea se convierte en la más significativa y original aportación americana a la historia del arte universal.

Esta tipología constructiva está formada por cuatro elementos: atrio, capilla abierta, capillas posas y cruz de piedra. Se caracteriza por su “multifuncionalidad”, debido a que, por un lado, estos edificios se complementan en las celebraciones litúrgicas y conforman un espacio unitario y, por otro, cada uno de ellos posee determinados usos propios que los individualizan. Otro de sus rasgos definitorios es el de fábrica para el culto al aire libre, asimilando en este sentido el ritual prehispánico, cuyos centros ceremoniales se definían por la exteriorización del culto al imbricar el espacio construido del templo destinado a la divinidad con un espacio abierto para los fieles.

Esta categoría artística nace por la necesidad de convertir al cristianismo y evangelizar a un importante volumen de población que, además, como hemos señalado, poseía un esquema cultural diferente al occidental. Para ello era necesario la creación de un ámbito que permitiera: albergar a un gran número de personas, que fuera capaz de adaptarse a la realización de diversas labores a un mismo tiempo, que facilitara una construcción rápida y, por último, que no provocara una ruptura con los planteamientos intrínsecos a la cosmovisión indígena. La respuesta adecuada a todas estas necesidades fue la arquitectura de la evangelización que, al articular la explanada atrial con los ámbitos constructivos de la capilla abierta y las capillas posas, permitía la realización de construcciones en poco tiempo y con la máxima rentabilidad, con capacidad de acoger a un gran número de fieles y diversas actividades, al tiempo que mantenía el esquema constructivo espacio abierto-espacio edificado propio de ceremonial mesoamericano.

La arquitectura de la evangelización es heredera de las primeras construcciones de carácter provisional que levantaron los mendicantes en los pueblos de indios, puesto que comparten la misma concepción espacial que integra una explanada de terreno natural con un edificio abierto por su frente y laterales. Sin embargo, con la petrificación de los complejos conventuales, la concepción del espacio y culto exterior se reservará únicamente para la arquitectura de la evangelización, mientras que el templo adoptara los esquemas constructivos y funcionales característicos de la tradición religiosa europea. Además, a partir de este momento, se irá conformando como una tipología específica destinada a los naturales, que puede aparecer tanto como un elemento más de los conventos misionales, como de forma aislada en pequeños núcleos poblacional, que sólo necesitan de este ámbito arquitectónico para su cristianización.



TLAYACAPAN (MÉXICO). CONVENTO DE SAN JUAN EVANGELISTA.
BARDA LATERAL DEL ATRIO.

Como señalábamos, esta arquitectura de la conversión está formada por cuatro elementos: atrio, capilla abierta, capillas posas y cruz de piedra. El atrio es el espacio natural, limitado por una barda de mampostería, que encierra diversas construcciones. Su forma está determinada por las condiciones del terreno donde se asienta, las cuales podían ser simplemente topográficas o preestablecidas por la existencia de una plataforma prehispánica. Esta superposición de estructuras arquitectónicas fue un hecho frecuente en el Nuevo Mundo porque, al levantarse los conventos sobre los centros ceremoniales prehispánicos, se manifestaba el nuevo dominio religioso y político que imponían los colonizadores. Por esta razón, son muy numerosos los ejemplos al respecto: Izamal, Huexotla y Tlayacapan, entre otros.

El atrio se localiza en frente del templo, tanto si se trata de una iglesia conventual como de una capilla abierta aislada, prolongando el eje longitudinal de éste. Tipológicamente se distinguen:

1. Atrios de planta cuadrada, como es el caso de Huejotzingo.
2. Atrios de planta rectangular, como el de Atlatlahucan. Dentro de este tipo existe una variante constituida por aquellos que tienen un mayor desarrollo espacial en el costado norte del complejo religioso, y que son los denominados atrios en forma de L. Ejemplos de este tipo son los atrios de Tlamanalco y Zempoala.



ACOLMAN (MÉXICO). CONVENTO DE SAN AGUSTÍN.
ARCADA DE ACCESO AL ATRIO.

Además de la barda de mampostería, los atrios se definen por presentar unas arcadas de acceso, que comunican el recinto religioso que él delimita con el espacio urbano circundante, y la delimitación del camino procesional que circunda a las capillas posas. Las arcadas de acceso aparecen horadadas en la barda de mampostería, normalmente en los muros oeste y norte del atrio, y están constituidas por uno, dos o tres vanos de arcos de medio punto que apoyan sobre columnas o pilares. En cuanto al camino procesional, su recorrido se marca por un segundo muro de mampostería más bajo que el principal que acota el atrio, como por ejemplo ilustra el que se conserva en el convento de Atlatlahucan. Sin embargo, en la mayoría de estos recintos, el camino procesional simplemente está definido por una pavimentación distinta, ligeramente elevada de la del resto de la explanada atrial, como ocurre en Yecapixtla.

La capilla abierta es el espacio constructivo que alberga al director del ritual litúrgico o al rector de los actos y actividades que en ella se desarrollan, que necesita para su perfecto funcionamiento, articularse con un ámbito natural o abierto que aloje al resto de la comunidad asistente. El rasgo que caracteriza la perfecta conjugación de ambos elementos es, que desde el espacio natural, se pueda contemplar, atender o participar en las diferentes actividades que se realizan en el espacio constructivo. Esta preeminencia funcional de las capillas abiertas permite su mayor diversidad formal en relación con el resto de construcciones atriales, las cuales tienen una tipología más limitada y las variaciones que presentan están más determinadas por la decoración y la estereotomía del material empleado.



TARÍMBARO (MÉXICO). CONVENTO DE SAN MIGUEL. CAPILLA ABIERTA.

Según su planta las capillas abiertas se pueden clasificar en los siguientes tipos:

1. Capillas constituidas por un único espacio. Esta disposición permite la contemplación, desde cualquier punto de la explanada atrial, del ritual celebrado en ella. A su vez, se distinguen en:
 - 1.1. Capillas de un solo espacio de planta cuadrada o rectangular (Actopan).
 - 1.2. Capillas de un solo espacio de planta poligonal (Tlaxcala).
 - 1.3. Capillas integradas o coordinadas con alguna construcción conventual, originando capillas situadas sobre un segundo nivel de altura, localizadas sobre la fachada de la iglesia (Real del Monte) o sobre la portería del convento (Huaquechula).
 - 1.4. Capillas a las que se les añade una habitación en uno o ambos costados, los cuales pueden funcionar como sacristía, baptisterio o casa cural (Opichen). Esta tipología es característica de las capillas abiertas aisladas.
2. Capillas abiertas formadas por la conjugación de dos espacios cubiertos; uno funcionando como presbiterio propiamente dicho y, el otro, como nave transversal. Este tipo, junto a los tipos 3 y 4, presenta una jerarquización tanto arquitectónica como funcional del ámbito de la capilla. Esto hacía posible que, bien un grupo de fieles o el coro de cantores, participaran en las celebraciones religiosas desde el propio espacio de la capilla, mientras que el resto de la congregación lo hacía desde la explanada del atrio. La integración del espacio abierto del atrio y el cubierto de la capilla se realiza, normalmente, por medio de una arcada de tres o cinco vanos. Se distinguen varios subtipos atendiendo a las formas que presentan ambos espacios constructivos:
 - 2.1. Presbiterio cuadrado o rectangular y nave transversal rectangular (Capilla del hospital de Tzintzuntán).
 - 2.2. Presbiterio poligonal y nave transversal rectangular (Tepoztlán).
 - 2.3. Presbiterio cuadrado y nave transversal poligonal (Tlalmanalco).
 - 2.4. Capillas con presbiterio cuadrado, rectangular o poligonal y nave transversal rectangular de dos tramos (Otumba).
3. Capillas abiertas de planta centralizada. Es un tipo de mayor complejidad arquitectónica que presenta la conjugación de espacios laterales -normalmente coros- que confluyen en otro central de mayores dimensiones. Ejemplos de estas características son las capillas de la región de Oaxaca, en concreto las de Teposcolula y Coixtlahuaca.
4. Capillas de planta rectangular desarrolladas en profundidad y constituidas por 5 y 7 naves perpendiculares al muro testero, como por ejemplo la Capilla Real de Cholula o la capilla abierta del convento de Jilotepec. Este tipo constituye la derivación directa de las construcciones de planta basilical de las primeras iglesias mendicantes, ya que comparten la misma concepción espacial aunque estas últimas duplican el número de naves para aumentar su capacidad.



TZINTZUNTZÁN (MÉXICO). CAPILLA DEL HOSPITAL.

Las capillas posas, denominadas así por su uso como parada de la custodia o imágenes en los recorridos procesionales, son cuatro pequeñas capillas que se localizan en los ángulos de la barda atrial. Se abren al atrio a través de arcos situados, bien en los dos paramentos libres, bien en uno solo. Son construcciones muy sencillas de planta cuadrada o rectangular con un pequeño altar de piedra que, en algunas ocasiones, se enriquecen con ricos y complejos programas escultóricos e iconográficos, que denuncian mano de obra indígena, como ejemplifican las conocidas posas de los conventos franciscanos de Huejotzingo y Calpan.

En los atrios también se levantaron unas cruces de piedra en el centro de su espacio marcando, en línea con una arcada de entrada, el eje de la iglesia conventual y, en los ejemplos aislados de arquitectura de la evangelización, el de la capilla abierta. Son cruces que se alzan sobre basamentos y presentan en sus brazos relieves que representan los símbolos de la pasión de Cristo: los clavos, las tenazas, la esponja, el látigo, la columna ... En la intersección de los brazos aparece el rostro de Jesús o la corona de espinas; los remates de estos brazos son: flores de lis, llamas o bolas.

Los usos de la arquitectura de la evangelización fueron múltiples y variados. Si bien en su espacio predominaron las actividades litúrgicas, también tuvieron cabida otras de tipo educativo, de esparcimiento y de carácter social o comunitario. Entre los usos litúrgicos el principal era la celebración de la misa, durante la cual la capilla abierta articulada con la explanada atrial funcionaba como iglesia a cielo abierto. Junto a la misa las procesiones, con sus paradas o descansos en las capillas posas, eran una de las actividades más relevantes y festivas, ya que en ellas participaba toda la comunidad religiosa y se aderezaban, en

algunas ocasiones, con danzas y cánticos. Este mismo sentido festivo y de esparcimiento tenían los actos musicales y las representaciones teatrales, los cuales fomentaron los mendicantes como uno más de los recursos evangelizadores de las poblaciones a ellos encomendadas para su cristianización.



YECAPIXTLA (MÉXICO). CONVENTO DE SAN JUAN BAUTISTA. CAPILLA POSA.

La educación de los naturales, como ilustra el famoso grabado de fray Diego de Valadés en su obra *Rethórica Cristiana* publicada en 1579, era la piedra clave de todo el proceso de conversión y evangelización de las comunidades indígenas. La educación se planteó en tres grados diferentes: catequístico, destinado a toda la población, escolar y profesional, éstos dos últimos dedicados a los niños y jóvenes. Todos ellos se enseñaban en el ámbito de la arquitectura de la evangelización. Así, por ejemplo, en las capillas posas se catequizaba a los fieles, distribuidos en ellas según el sexo y la edad. Igualmente en el espacio del atrio se construyeron escuelas para la formación intelectual de los hijos de los caciques y talleres para el aprendizaje de artes y oficios.

En definitiva, el ámbito arquitectónico que denominamos como arquitectura de la evangelización por ser esta función su razón de ser, es el resultado de la interacción de elementos procedentes de los dos mundos. Así, unifica el sentido externo del culto y el espacio ceremonial del mundo indígena representado en la explanada atrial, con los elementos constructivos de la tradición cristiana y occidental, como es el presbiterio que constituye la capilla abierta. De esta forma, esta arquitectura se convirtió en mano de las órdenes mendicantes en el instrumento de evangelización que aunaba significaciones culturales distintas, permitiendo así una mayor capacidad de incidencia en la cosmovisión indígena.



TZINTZUNTZÁN (MÉXICO). CONVENTO DE SAN FRANCISCO DE ASÍS.
CRUZ DE PIEDRA.

LA ARQUITECTURA DE LA EVANGELIZACIÓN EN HISPANOAMÉRICA

El modelo artístico y funcional de la arquitectura de la evangelización se extendió por toda Hispanoamérica, desde Guatemala hasta Argentina, si bien no con la riqueza tipológica y funcional que hemos visto en México.

En el Virreinato del Perú se encuentran edificios de arquitectura de la evangelización de gran significación. Al igual que en México, el atrio se erigió en el recinto ceremonial de la población indígena, formado por una gran explanada limitada por una barda de mampostería que se ubica frente al templo o en uno de sus laterales. Existen conjuntos dobles que constan de atrios y plaza pública, integrándose capillas posas en ambos espacios abiertos como ocurre en la población de Chipaya (Bolivia).

En cuanto a las capillas abiertas, son también las que se conservan en el Virreinato del Perú, las que presentan una mayor variedad tipológica. Normalmente son recintos de planta cuadrada o rectangular que se ubican, bien sobre la portada del templo como un pequeño balcón (San Jerónimo de Cuzco, Perú) abiertas sobre el ábside (Urubamba, Perú) o en el atrio con forma de templete (Copacabana, Bolivia).

Las capillas posas poseen la misma función y tipología que las mexicanas, pero pueden localizarse tanto en los cuatro ángulos de la barda atrial (Cocharcas, Perú), en los cuatro lados de la plaza pública (Huaró, Perú) o totalmente separadas del recinto religioso como las llamadas posas oratorio, las cuales engloban a toda la comunidad al ubicarse en los cuatro ángulos de la población. Además, en los conjuntos bolivianos a las posas se añade la denominada como capilla miserere, que aparece en el centro del atrio, y cuya función era la de velar a los difuntos (Copacabana, Bolivia).

En conclusión, la arquitectura de la evangelización se levanta en gran parte de los territorios colonizados por la corona española. Son estructuras de gran dinamismo que se adaptan a las circunstancias religiosas que impone cada grupo cultural americano. Esta es la razón por la que se encuentran conjuntos dobles de atrio-plaza pública, dotados ambos con capillas posas, en el Virreinato peruano, o la presencia de la capilla miserere como estructura constructiva integrante de esta tipología arquitectónica en Bolivia. Este dinamismo unido a la exteriorización del culto favoreció la expansión de la arquitectura de la evangelización fuera de los límites novohispanos pero, al igual que en México, fue el instrumento que permitió canalizar y materializar la cristianización de los grupos indígenas americanos.



CUZCO (PERÚ). IGLESIA PARROQUIAL DE ANDAHUAYLILLAS.

SELECCIÓN DE IMÁGENES

CONVENTO DE SANTA MARÍA MAGDALENA, CUITZEO

Este convento agustino data de 1546, si bien fue el 1 de noviembre de 1550 cuando se colocó la piedra angular de la iglesia permanente de esta cabecera de doctrina. Su estructura arquitectónica responde a las características que definen los conventos misionales novohispanos. El atrio, que se articula con la plaza pública de la localidad, es de planta rectangular limitado por una barda almenada, interrumpida por tres entradas. La principal se ubica en el eje de la portada de la iglesia, definiéndose por un arco de medio punto doblado que apoya sobre pilares estriados y coronándose con una cruz de piedra, la cual, en su momento, se localizaba en el centro del atrio.

A la derecha de la fachada de la iglesia se encuentran la capilla abierta y la portería. La capilla es una sencilla estructura rectangular a la que se superpone la portería del convento. Ésta es una nave rectangular de seis arcos de medio punto, que invalida la función primigenia de la capilla, pues impide la correcta contemplación de los actos litúrgicos desde el atrio, evidenciando como ambos elementos, si bien perfectamente imbricados, corresponden a periodos constructivos distintos. La iglesia, tanto en planta como en la definición de su fachada, es un destacado ejemplo de templo mendicante. Es de una sola nave, sin crucero, cubierta por bóveda de cañón y presbiterio diferenciado por bóveda estrellada. Su portada, ricamente decorada con guirnaldas, querubines, candelieri y símbolos de la orden agustina, denuncia una interpretación autóctona de los mismos, corroborada por la inscripción que aparecen en ella con el nombre del artista indígena Juan Metl.



CUITZEO (MÉXICO). CONVENTO DE SANTA MARÍA MAGDALENA.

CAPILLAS DE ACTOPAN Y HUAQUECHULA

Las capillas abiertas de los conventos de San Nicolás en Actopan (Hidalgo) y San Martín en Huaquechula (Puebla) corresponden al primer tipo, el más sencillo al estar constituido por un único espacio, lo que permite la perfecta contemplación de los actos litúrgicos celebrados en él desde cualquier punto de la explanada atrial. La capilla de Actopan es rectangular y profunda, se cubre con una bóveda de cañón decorada en su intradós con pintura que representa casetones en forma de octógonos, hexágonos y cruces, y se abre al atrio por medio de un arco de medio punto moldurado que descansa sobre pilares. En sus muros, como señaló Santiago Sebastián, se desarrolla un programa didáctico para inculcar a los naturales el temor a Dios, el peligro de la idolatría y las asechanzas del mal. Así, el muro testero presenta tres registros: el superior representa una escena del juicio final, donde está Cristo con los elegidos a la derecha y los condenados a la izquierda. El registro central se decora con escenas tomadas del Génesis como la creación de Eva, la Tentación y la Expulsión del Paraíso. En el inferior, se ubican cuatro cuadros que representan los trabajos de Adán y Eva, el arca de Noé, el fin del mundo y la visión de la escala. Por último, en los paramentos laterales aparecen escenas infernales relacionadas con los pecados, sobre todo con la idolatría, y con los castigos a los pecados capitales.



ACTOPAN (MÉXICO). CAPILLA ABIERTA.



HUAQUECHULA (MÉXICO). CAPILLA ABIERTA.

Por su parte, la obra de Huaquechula, es uno de los mejores ejemplos de capilla abierta situada en un segundo nivel de altura al coordinarse con otra construcción conventual, en este caso la portería. A pesar de ello, su planta y su integración funcional con el atrio es similar a las ubicadas a nivel del pavimento de la explanada atrial, como es el caso de Actopan.

CAPILLA ABIERTA DE OTUMBA

En el convento de Nuestra Señora de la Concepción en Otumba (Estado de México), cuya cronología podemos situar entre 1550 y 1585, se conserva una capilla del segundo tipo que hemos fijado, a la que se integra la portería conventual. Su planta está constituida por una nave transversal de dos tramos y presbiterio poligonal. Este último se encuentra elevado del nivel del pavimento de la nave por cuatro escalones, y se abre por un arco de medio punto decorado con flores, hojas y rosetas. La nave transversal está formada por una arcada de cinco vanos de medio punto que apoyan sobre columnas; el central es más alto y de mayor luz, lo que permite la perfecta visión del presbiterio. Por último, el arco más próximo a la fachada de la iglesia constituye en sí la portería, pues da acceso directo al claustro y demás dependencias conventuales.



OTUMBA (MÉXICO). CAPILLA ABIERTA.

CAPILLA ABIERTA DEL CONVENTO DE SAN JUAN BAUTISTA,
COIXTLAHUACA

Esta capilla abierta y la del convento de San Pedro y San Pablo en Teposcolula, ambas fundaciones dominicas de la región de Oaxaca, son dos de los mejores ejemplos del tipo de capillas de mayor complejidad arquitectónica, en las que el espacio centralizado que



COIXTLAHUACA (MÉXICO). CONVENTO DE SAN JUAN BAUTISTA.
CAPILLA ABIERTA.

delimita el presbiterio, jerarquizado en ambos casos por bóvedas estrelladas, se completa con otros laterales que suelen funcionar como coros. En el caso concreto de Coixtlahuaca, la planta se define por un presbiterio poligonal, nave transversal rectangular y sacristía anexa, conformando un espacio litúrgico independiente dedicado a los naturales, que precedió por lo menos una década a la construcción del templo mendicante.

CAPILLAS POSAS DEL CONVENTO DE SAN ANDRÉS, CALPAN

Este complejo conventual franciscano fue fundado en 1548, según el investigador George Kubler, encontrándose totalmente acabado en octubre de 1585 cuando lo visitó el comisario de la orden fray Alonso Ponce. El mayor interés de este convento en relación con su arquitectura de la evangelización reside en las cuatro capillas posas. Son de planta cuadrada y doble acceso, cubiertas tres de ellas por bóvedas de forma piramidal y, la cuarta, por bóveda esférica. Para Santiago Sebastián las posas de Calpan presentan una iconografía eminentemente franciscana, representada en cuatro niveles: histórico, escatológico, cristológico y mariano.

La primera capilla posa está dedicada a San Francisco y simboliza el nivel histórico. En sus fachadas aparecen los símbolos franciscanos acompañados de ángeles y los monogramas de Cristo y María, rematándose el conjunto con dos esculturas exentas con la representación de San Francisco y un caballero. La segunda capilla posa, denominada de San Miguel, constituye el nivel escatológico. En la fachada oriental aparece el tema del juicio final. En el centro se representa a Cristo en Majestad entre San Juan Bautista y la Virgen y, bajo ellos, una serie de inscripciones. La obra se completa con pequeñas figuras humanas de medio cuerpo, estos son los muertos saliendo de sus tumbas. Para el programa de esta posa, según señalan los investigadores George Kubler y Santiago Sebastián en sus respectivos trabajos, los artistas se inspiraron en los grabados europeos aparecidos en el *Flos Sanctorum* de Pedro de Vega y reproducidos en la *crónica de Nuremberg* de 1493, y en una gramática publicada en Burgos en 1498. En la otra fachada de la capilla se representa a los tres arcángeles.

La posa de San Juan Evangelista se define por su contenido cristológico. En una de sus fachadas aparece la Virgen rodeada de los cuatro medallones de los evangelistas, mientras que en la otra fachada se representa a Dios Padre rodeado de los anagramas de Cristo. La cuarta capilla posa, dedicada a la Virgen, es lógicamente la de contenido mariano. Se labran tres escenas: la Anunciación, la Asunción y la Virgen de los siete dolores. Las esquinas de la capilla están decoradas con molduras que conjugan medallones, jarrones y candelieri, decoración que también aparece en el resto de posas del convento. En definitiva, las capillas de Calpan despliegan un rico programa decorativo y educativo. En ellas, se unen elementos de dos culturas. Así, el bajo relieve es una técnica propia de la estatuaria indígena, a su tradición se unen motivos ornamentales, como los medallones que en su interior tienen el signo prehispánico que representa el día, el Ilhuítl. Junto a éstos existen otros pertenecientes por completo al lenguaje renacentista: los candelieri. Al mundo europeo también corresponde la iconografía representada.



CALPAN (MÉXICO). CONVENTO DE SAN ANDRÉS. CAPILLA POSA.

CRUZ DE PIEDRA DEL CONVENTO DEL CORPUS CHRISTI, TLALNEPANTLA
Y FACHADA NORTE DEL CONVENTO DE SAN JUAN BAUTISTA,
COIXTLAHUACA

Las cruces de piedra, como hemos señalado, se erigían en los atrios conventuales marcando el eje bien de la iglesia conventual, bien de la capilla abierta. En el caso del convento franciscano de Tlalnepantla la cruz se sitúa en el eje del presbiterio de la



TLALNEPANTLA (MÉXICO). CONVENTO DEL CORPUS CHRISTI. CRUZ DE PIEDRA.

capilla abierta alzándose sobre un basamento rectangular escalonado de factura reciente. En su reverso, en el brazo largo aparece el relieve de la escalera y, en los brazos cortos querubines. El anverso del brazo largo, se decora con la hoja de palma, el cáliz, el hacha, las tenazas y el símbolo INRI. En la intersección de los brazos se halla la corona de espinas y, en los brazos cortos, unas manos con llagas.

Un caso excepcional relacionado con el carácter didáctico de estas obras lo constituye el convento de Coixtlahuaca, donde los símbolos de la pasión no aparecen en la habitual cruz atrial, sino en la franja superior de la fachada norte de la iglesia conventual, la cual se ubica junto a la capilla abierta de este interesante complejo conventual dominico.



COIXTLAHUACA (MÉXICO). CONVENTO DE SAN JUAN BAUTISTA.
FACHADA NORTE.

APÉNDICE DOCUMENTAL

I. ESQUEMA DE UN CONVENTO NOVOHISPANO*

«Después que los religiosos hubieron congregado, no sin gran trabajo, a los indios que estaban dispersos por los montes y desiertos, y los hubieron reducido a que viviesen en sociedad, les enseñaron solícitamente las costumbres y modos de vivir en los negocios de la familia y asuntos domésticos. Se hizo primeramente un diseño decente y decoroso de los lugares para los futuros edificios, calles, paseos y caminos, e hízose también la distribución de los campos por orden de la Majestad Real y del Ayuntamiento. Pero antes de que se intentase algo, fue necesario pensar lo que debía establecerse relativo a tales asambleas y reuniones de hombres incultos, buscando su salud tanto corporal como espiritual, así como la comodidad de aquellos que en adelante habrían de entablar comercio con ellos.



* VALADÉS, Fray Diego, *Retórica Cristiana*, Perugia, 1579. (Edición del Fondo de Cultura Económica, México, 1989). Págs. 475-481.

Se les asignaban terrenos muy amplios que fueron suficientes para levantar casas, plantar viñedos y hacer jardines, y esto siempre se hacía con algún aditamento para que en ese lugar sembrasen hortalizas y otras plantas de uso doméstico y diario, como son chiles, calabazas, maqueyes, tunas, tabaco y también árboles frutales de diversas clases traídos desde España; los cuales se plantaron con autorización de los religiosos ... Y para que no tuviesen motivo de queja se dejaba un trozo determinado de los terrenos, por si acaso aconteciera que se le hubiese disminuido a alguno algo de su parte, lo cual no puede menos de suceder en medio de tantas divisiones; y entonces se les daba, según sus peticiones y deseos, una compensación en otro sitio, para que en todos reinarse la igualdad. Empero tentase razón con los nobles, a quienes se entregaban en las divisiones de los campos mayores parcelas, según la condición de cada uno, puesto que ellos necesitaban de mayor espacio para la conservación de su dignidad de caballeros.

En esas divisiones se reservaba algún campo intermedio para tener allí comercio y el mercado y los edificios públicos erigidos, como son el palacio, que se llama casa de la ciudad; en la cual hay gran número de patios y salas, en donde se guarda el tesoro público y se recibe a los huéspedes. En las partes del frente, hacia el templo y el foro, había portales tanto en el piso superior como en el inferior. En los pisos superiores y más elevados se tenían el Senado y el Cabildo, y se hacía justicia. En los inferiores y de más modesta condición, se encuentran muchas habitaciones y celdas. Pues tales edificios se hacen en las ciudades, de cal y canto, usando enormes canteras, y se fabrican según la traza y estilos de España.

El templo ocupa allí el sitio intermedio y está construido con admirable artificio y grandeza. Suplen también nuestros templos el lugar de las escuelas, y no cobran réditos o pensiones anuales, sino que gratuitamente y por caridad cristiana enseñan los hermanos [religiosos] de las tres antedichas órdenes todos los oficios, así los eclesiásticos como los necesarios para la vida pública. Encuéntranse los edificios sagrados separados de los otros, como si fuesen islotes, teniendo los barrios a su alrededor. Son de paredes altas de cantería y pintadas de cal, y no estaban unidos con ninguno de los edificios que componían los pueblos.

En cada uno de los pueblecitos que los rodean existe una capillita a la que acuden en los días de mayor solemnidad y para los que han sido aderezadas oraciones públicas, como es en la fiesta del *Corpus Christi*. Y no llevan en procesión más lejos el Santísimo Sacramento por otras plazas, por razón de la mucha reverencia y suntuosidad con que engalanan en esos días las calles. Pues si pasase también por otras plazas, se tendrían que hacer gastos inmoderados. Y esto tiene lugar, además, en las ferias de Resurrección y de los santos tutelares y de los patronos de la ciudad, y también de nuestro Padre San Francisco, llevarse a cabo con la reverencia de que hablaremos en su propio lugar.

A la parte izquierda de los templos hállase en los cuatro lados del atrio la escuela de letras y artes, a la que ordinariamente asisten mil jovencitos más o menos, según el mayor o menor número de habitantes de esos lugares; a quienes se les enseña el modo de hablar y de escribir correctamente. Se les enseña también a cantar y tocar instrumentos de cuerda y tienen también más instrumentos músicos de los que se conocen entre nosotros. Tienen ciertas horas determinadas de la mañana y de la tarde para estos ejercicios, y se les reúne y despide tocando unas campanillas.

Cuando hay que asistir a las ceremonias sagradas acuden ordenadamente y permanecen en los templos con grande compostura. Aprenden también a pintar, a dibujar a colores las imágenes de las cosas, y llegan a hacerlo con gran delicadeza.

A los principios, les enseñaba todas las artes mecánicas que se estilan entre nosotros Pedro de Gante, varón de mucha piedad, del cual se hablará más oportunamente en otro sitio; las cuales artes, con facilidad y en breve tiempo dominaban, por razón de la diligencia y fervor con que él mismo se las proponía. Y ya después se las enseñan unos a otros, sin buscar lucro o retribución.

En los patios se encuentran deliciosas fuentes llenas de agua, en las que se lavan los niños, porque se les enseñan ante todo las reglas de la limpieza. Contiguas a la escuela suelen hallarse capillas fabricadas artísticamente, en las que se dicen sermones para los indios los días festivos y los domingos, y en donde se celebran misas; pues es tan numerosa la asistencia a las reuniones que presidimos, que no hay templos tan espaciosos que puedan contener a toda esa muchedumbre, ni aún cuando tuviesen doble capacidad. Por lo cual es costumbre predicarles en los atrios, que son muy espaciosos, y no sólo sucede esto en las ciudades donde vivimos nosotros en comunidad, sino también en los demás pueblos a donde vamos con el fin de predicar. Pues dondequiera que nos hallemos, estamos dedicados al trabajo de las almas...

Hállanse después los templos principales, que han sido construidos con gran arte tanto por dentro como por fuera; la mayor parte de ellos es enteramente de cantera, y guardan casi todos la misma traza. A un lado de ellos están los monasterios y al otro lado los huertos. Los lados que dan a las huertas están rodeados de pórticos amplios, espaciosos y muy bien abrigados, en donde los religiosos oyen las confesiones y administran públicamente todos los sacramentos. En las entradas encuéntrense también patios pequeños poblados de arbolitos muy agradables como son tamarindos, cipreses, granados y plátanos.

Los patios nunca están vacíos por la gente que continuamente afluye, porque tienen ellos en gran estima lo que se refiere a su conversión y lo que les conduce a la verdad. Así no pasa día alguno que no traiga consigo sus quehaceres a los religiosos. Y como hacen falta iglesias parroquiales, nosotros tenemos que atender a oír confesiones, al arreglo de las uniones matrimoniales y a otros ejercicios de la iglesia. En cada uno de los cuatro ángulos de este atrio, están otras tantas capillas, de las cuales sirve la primera para enseñar a las niñas, la segunda a los niños, la tercera a las mujeres y la cuarta a los varones”.

II. PERCEPCIÓN DE UN CONVENTO*

“... murallas espesas y ennegrecidas, levantadas para defender a la iglesia de los ataques de indios y, también, para unir la conquista religiosa a la conquista militar. Avanzará hacia tus ojos cerrados, con el rumor creciente de sus pífanos y tambores, la ropa ruda, isabelina, española y tú atravesarás bajo el sol la ancha explanada con la

* FUENTES, Carlos. *La muerte de Artemio Cruz*, Navarra, Salvat, 1982, Págs 29-30.

cruz de piedra en el centro y las capillas abiertas, la prolongación del culto indígena, teatral, al aire libre, en los ángulos. En lo alto de la iglesia levantada al fondo de la explanada, las bóvedas de tezontle reposaran sobre los olvidados alfarjes Mudéjares, signo de una sangre más superpuesta a la de los conquistadores. Avanzarás hacia la portada del primer barroco, castellano todavía, pero rico ya en columnas de vides profusas y claves aquilinas: la portada de la Conquista, severa y jocunda, con un pie en el mundo viejo, muerto, y otro en el mundo nuevo que no empezaba aquí, sino del otro lado del mar también: el nuevo mundo llegó con ellos, con un frente de murallas austeras para proteger el corazón sensual, alegre codicioso, avanzarás y penetrarás en la nave del bajel, donde el exterior castellano habrá sido vencido por la plenitud, macabra y sonriente, de este cielo indio de santos, ángeles y dioses indios. Una sola nave, enorme, correrá hacia el altar de hojarasca dorada, sombría opulencia de rostros enmascarados, lúgubre y festivo rezo, siempre apremiado, de esta libertad, la única concedida, de decorar un templo y llenarlo del sobresalto tranquilo, de la resignación esculpida, del horror al vacío, a los tiempos muertos, de quienes prolongaban la morosidad deliberada del trabajo libre, los instantes excepcionales de autonomía en el color y la forma, lejos de ese mundo exterior de látigos y herrojos y viruelas. Caminarás, a la conquista de tu nuevo mundo, por la nave sin espacio limpio: cabezas de ángeles vides derramadas flotaciones policromas, frutos redondos, rojos, capturados entre las enredaderas de oro, santos blancos empotrados, santos de mirada asombrada, santos de un cielo inventado por el indio a su imagen y semejanza: ángeles y santos con el rostro del sol y la luna, con la mano protectora de las cosechas, con el dedo índice de los canes quiadores, con los ojos crueles, innecesarios, ajenos, del ídolo, con el semblante riguroso de los ciclos. Los rostros de piedra detrás de las máscaras rosa, bondadosas, ingenuas, pero impasibles, muertas, máscaras: crea la noche, hincha de viento el velamen negro, cierra los ojos Artemio Cruz”.

CAPÍTULO CUARTO CATEDRALES HISPANOAMERICANAS

ANTECEDENTES ESPAÑOLES

Una de las cuestiones debatidas a nivel teórico por los arquitectos españoles del siglo XVI es el diseño de la catedral renacentista. Los modelos medievales de espacio-camino que respondían a una religiosidad de ámbitos irreales y distantes con respecto a la divinidad quedan clausurados con las propuestas humanistas de quattrocento italiano, pero allá solo se realizaron iglesias, a lo más la terminación de alguna catedral como Pavía o la cúpula de Brunelleschi en Florencia. Ahora bien, un diseño de conjunto que permitiera mantener las funciones de catedral y cubriera suficiente espacio mediante un plan centralizado, atento a los presupuestos humanistas, no era tan fácil de resolver.

El modelo lo creará Diego de Siloe en Granada, de forma indirecta y como consecuencia de un problema añadido. Allí tenía que proyectar una catedral renacentista y, a su vez, el panteón del Emperador Carlos V. Para ello recurre a un plan mixto. Una cabecera centrada por una cúpula y un deambulatorio abierto al mismo donde se contenían los sepulcros de la familia imperial. El diseño de la cúpula supone la introducción de este sistema de cubrición en el renacimiento español, con unas connotaciones simbólicas de carácter funerario que le llevaría a la adopción de modelos romanos, sobre todo el Panteón, lo que condiciona un diseño sin tambor. Los cambios con respecto al Panteón vendrían, en lo estructural, por la necesidad de abrirse a la girola impuesta por la catedral anexa. A este espacio centralizado se añaden cinco naves que para evitar la longitudinalidad gótica se cortan con el coro en la nave central, tema éste de larga tradición no solo hispánica sino europea.

En Granada el coro posibilita una lectura espacial bien distinta, ya que se crearán dos cruceros, uno delante del presbiterio y el segundo en el trascoro con una nueva bóveda oval que dignifica este espacio secundario. Además, el primer crucero actúa como vía transversal que comunica el exterior, concretamente la Puerta del Perdón, con la puerta principal de la Capilla Real, panteón de los Reyes Católicos.

La altura necesaria del volumen interno de la catedral la resuelve Siloe mediante un soporte mixto compuesto por una pilastra sobre pedestal a la que se adosan medias columnas corintias que soportan un entablamento completo. El sistema permitía mantener la proporción del orden clásico, la seguridad del sistema constructivo y la altura requerida al interior.

El complejo proyecto granadino soluciona numerosos problemas y se adelanta en el tiempo con una concepción majestuosa del espacio ignorada hasta ese momento. Ya no es la sencilla capilla funeraria de carácter real o cortesano añadida a una iglesia o catedral, sino el propio altar mayor de la catedral sede del arzobispado granadino la que se convierte en panteón.

En Jaén encontramos la figura del arquitecto Andrés de Vandelvira. El será el encargado de convertir a Úbeda (Jaén) en el centro aristocrático mas importante del Renacimiento andaluz. Allí trabajó bajo las órdenes de Diego de Siloe en la iglesia de El Salvador de Úbeda, un proyecto funerario para Francisco de los Cobos, Secretario del Emperador, que resuelve a pequeña escala el mismo problema de Granada: círculo y nave.

Ahora bien, Vandelvira nos interesa porque en la catedral de Jaén llevará a cabo un diseño comprensivo de la propuesta siloesca, resolviendo el esquema definitivo de la catedral renacentista.

Aquí el proyecto se define con tres naves y capillas laterales a ambos lados que se continúan por el testero plano. El altar mayor se adelanta y queda separado del fondo por una nave que no tiene el concepto de deambulatorio sino de concebir como un todo continuo el sistema de capillas y centralizar, claro está, el altar mayor que, de esta forma, no necesita retablo. El coro en la nave central impide el espacio-camino y las entradas laterales, una de ellas con paso a la Sacristía, crean el eje transversal y, por tanto, el crucero. La cúpula sería trazada en el siglo XVII respondiendo a propuestas italianas canalizadas por Juan de Aranda Salazar.

Antes de pasar a América quisiera preguntarme que pasa con otras catedrales españolas. Así, por ejemplo, Sevilla se está modernizando. El proyecto gótico se completa con otros espacios como la Capilla Real, la Sacristía Mayor o la Sala Capitular.

Pero, por otro lado, en 1525 se comienza la catedral de Segovia, con ornato y diseño espacial góticos. Su maestro es Juan Gil de Hontañón, a quien sustituye su hijo Rodrigo Gil de Hontañón, el mismo que realiza la fachada de la Universidad de Alcalá de Henares, con quien se forma Claudio de Arciniega, maestro de la catedral de México e introductor del Renacimiento en Nueva España.

Y esta catedral, Segovia, no está concluida a fines del siglo XVI. Es, por tanto, un ejemplo mas que significativo que pone en entredicho el encasillamiento de periodos y estilos al que a veces se nos somete por algunos investigadores. La historia del Arte es, sin duda, mucho mas compleja que los raquíuticos esquemas de historiadores.

LA CATEDRAL DE SANTO DOMINGO

La zona caribeña, como primer punto de encuentro, fue el lugar donde se sintetizaron las primeras propuestas arquitectónicas con un concepto de transculturación completa al carecer, como después sucedió en el continente, de culturas desarrolladas.



CATEDRAL DE SANTO DOMINGO. INTERIOR.

La erección de la catedral dominicana corre paralela a los esfuerzos del obispo italiano Alejandro Geraldini (1520-1525). A sus 64 años y tras recorrer los presidios portugueses de la costa occidental de África, llegó a la Española en 1520. Su larga vinculación a la corte de los Reyes Católicos le propició la obtención de la sede primada americana. El templo que entonces servía de catedral, en frase del recién llegado era: «de ramas de árboles, palma y cesped, bejuco y horcones». Arquitectura vernácula, pues, simple producto de la recolección y el aprovechamiento de materiales a mano, sin comparación posible con las construcciones permanentes que ya se levantaban en la ciudad.

La primera piedra del nuevo templo se puso en 1521 ó 1523, sin que conozcamos al autor de la traza. La catedral de Santo Domingo responde en planta y alzado a conceptos compositivos góticos. Se conforma con tres naves y dos mas de capillas laterales de carácter diverso. Las bóvedas de crucería se voltean a la misma altura apareciendo, por tanto, una planta de salón. Posiblemente por influencia de la catedral de Sevilla. El alzado se realiza sobre columnas cilíndricas donde no falta, en su capitel, las típicas bolas góticas. La sensación espacial es agobiante por la poca altura y la iluminación a través de los vanos de las capillas. En la cabecera aparece saliente el presbiterio (antiguo enterramiento de la familia Colón) con terminación ochavada. Es el espacio principal potenciado por los vanos que se abren en el mismo y la riqueza decorativa de sus nervaduras que apean sobre columnas torsas con talla de cardinas y formas zoomorfas en sus capiteles.

En 1535 se realizó la capilla de Santa Ana para enterramiento del obispo de Santa Marta. Es la obra de carácter renacentista mas antigua de Santo Domingo. El espacio se cubre con una media naranja apoyada en grandes veneras a manera de pechinas.

Otra capilla similar es la que guarda el sepulcro de Alejandro Geraldini, también cubierta con media naranja sobre veneras; el sepulcro aparece sostenido por un gran vaso y esta custodiado por dos leones.

Las portadas laterales del templo situadas en el eje norte-sur (1527 y 1524) son de modesta traza gótica. En ellas aparecen arquivoltas y arcos carpaneles y conopiales.

El gran esfuerzo monumental se desplegó en la portada principal, situada en el costado occidental que constituye uno de los primeros exteriores renacentistas, conseguido no tanto por la estructuración sino por la acumulación de temas de raigambre clásica. La estructura arquitectónica responde a dos potentes vanos cubiertos por bóvedas en esviaje que horadan el muro y funcionan como puertas de entrada. Este sistema permite, a modo de parteluz, situar en el centro un pilar, que sostiene los dinteles, al que se adosa, en primer termino, una columna.



CATEDRAL DE SANTO DOMINGO. PORTADA PRINCIPAL.

El encuadramiento del conjunto aparece determinado por estribos prismáticos salientes decorados en la mitad superior por tableros ornamentados con animales fantásticos. El plano que sigue a los estribos está dividido en dos cuerpos, articulado por pilastras clásicas el primero y columnas el segundo. En ambos casos sobre los soportes corre un entablamento en planos de avance y retroceso; liso en el primer cuerpo y con espléndido friso de relieve en el segundo.

En cuanto a la decoración, además de los tableros mencionados, llaman la atención los numerosos motivos (florones, vástagos rematados por roleos, flameros, vasos) que ocupan los casetones oblicuos de las bóvedas en esviaje. Por último, en el friso que remata el alzado se encuentra un magnífico repertorio de putti enlazados

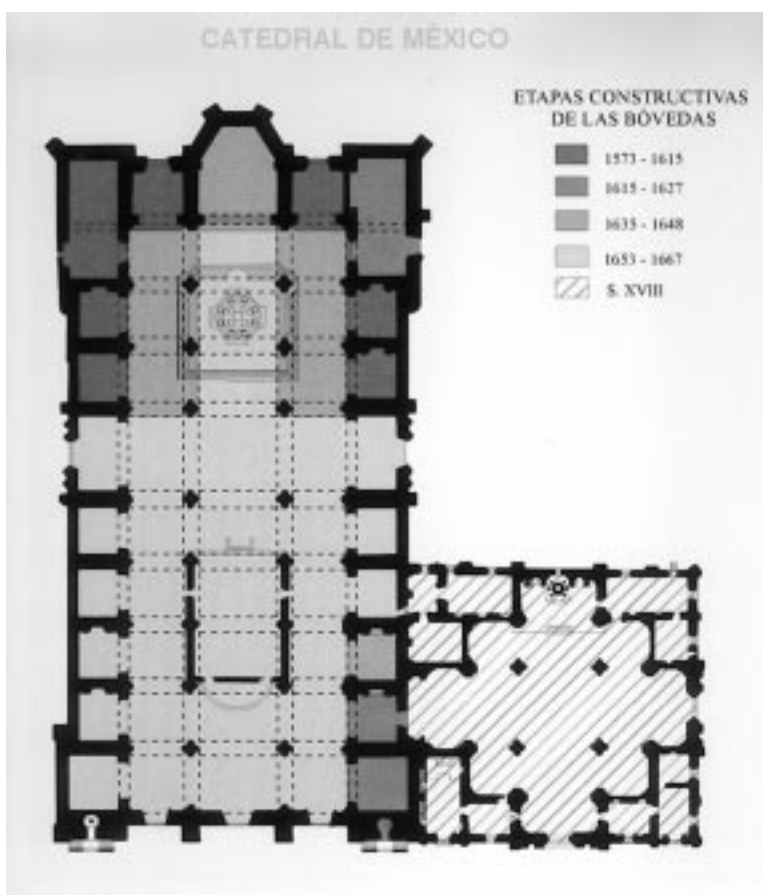
con roleos y animales vegetalizados. En el centro, un medallón muy deteriorado con un busto femenino de carácter renaciente.

Esta obra revela la presencia en la Española, en torno a los años 1537 a 1540 en que fue realizada, de un gran maestro que vino a plasmar en la portada del edificio las corrientes clasicistas que ya imperaban en la Península.

LAS CATEDRALES DE NUEVA ESPAÑA

LA CATEDRAL DE MÉXICO

Las primeras catedrales que se realizan en el continente americano tendrán un carácter de provisionalidad y solo en diócesis menores los proyectos basilicales con cubiertas mudéjares se convertirán en definitivos. En las grandes ciudades encontra-



PLANTA DE LA CATEDRAL DE MÉXICO (según J.L. Cárdenas Pérez)A.

remos proyectos que continúan, corren paralelos y concluyen las experiencias andaluzas del siglo XVI.

En el caso de México, capital del virreinato de Nueva España, sabemos que en 1532 se había terminado una primitiva edificación de tres naves con cubiertas de madera, similar a los proyectos del denominado mudéjar sevillano, los cuales se habían extendido por toda la zona del Guadalquivir y el Reino de Granada.

Pronto esta catedral se consideró pequeña para la ciudad, cabecera de un virreinato, y se propuso la construcción de un edificio acorde con la cualidad del arzobispado. El inicio de este proyecto podemos situarlo en 1554, cuando el arzobispo Alonso de Montúfar (natural de Loja y formado en Granada) y el virrey don Luis de Velasco escribieron al Consejo de Indias proponiendo una iglesia de siete naves (cinco con capillas hornacinas) que se empezaría por la cabecera, con cuatro torres y claustro, se concedieron 20.000 ducados. En 1558 Montúfar había cambiado de opinión, señalándole al Consejo que no debía ser “tan suntuosa como la catedral de Sevilla” y que bastaría “para esta ciudad una iglesia como la de Segovia o Salamanca”, con lo que se ahorrarían importantes cantidades de dinero, y requiriendo el envío de una traza de similares características y un “buen maestro, que acá no lo hay”.

Nos encontramos más que con referencias precisas a modelos o tipologías arquitectónicas con alusiones genéricas a edificios de dimensiones mayores (“suntuosas”) o menores (de cinco o solo tres naves). En 1567 se encuentra ya trabajando en el proyecto el arquitecto Claudio de Arciniega, enviando, en esta fecha, su traza a España. En 1569 se fechan unas cédulas reales en que se acepta la traza de Arciniega y se pide que se gaste la provisión económica concedida. En 1573, tras los problemas previsibles de cimentación y como consecuencia de una reunión del Cabildo el año anterior, se decidió el lugar definitivo, que la catedral se hiciera “de tres naves claras y a los lados dellas sus capillas colaterales” y se colocó la primera piedra.

La traza de Arciniega respondía a una planta de tres naves de diferente anchura y la misma altura, siguiéndose el tipo de Hallenkirche andaluz que surge con la catedral de Sevilla y se continúa, a la manera moderna del “uso romano”, en Granada, Guadix, Málaga y Jaén; con capillas hornacinas, presbiterio hexagonal de crucería, crucero con lo que parece haber sido una media naranja y cuatro torres esquinales, mas desarrolladas las de los pies por razones tectónicas, alineadas con las capillas.

Según Fernando Marías, esta estructura se nos muestra como una reducción a tres naves de la planta de la catedral de Sevilla (más que de la de Jaén de Andrés de Vandelvira o solo de la cabecera hispalense) que habría de haberse cubierto con bóvedas todavía de crucería, como testimonian las capillas hornacinas de la cabecera (sección por la que se empezó la fábrica), bóvedas que cargaban ya sobre pilares de sección cuadrada con medias columnas adosadas.

El sistema de medias columnas adosadas a un pilar central es similar a la catedral de Jaén. No obstante, le distancia de la catedral vandelviriana el orden y su morfología. El elegido será el dórico, lo que la vincula con El Escorial y con la tradición mexicana iniciada en la catedral de Mérida (Yucatán). Con respecto a las catedrales



CATEDRAL DE MÉXICO. VISTA GENERAL.

andaluzas se vuelve a distanciar México al no utilizar pedestales ni un entablamento correctamente declinado. Es más, en México se prescinde del entablamento y los arcos apoyan directamente sobre el capitel que, además, se convierte en moldura que recorre el perímetro de la catedral.

Es evidente, sin embargo, que la de Arciniega es, desde el punto de vista diacrónico, solo una parte de la catedral de México, a la que hay que añadir el templo seiscentista debido, preferentemente, a la intervención de tres maestros sobre el terreno, Alonso Pérez Castañeda (1598-1614), Alonso Martínez López (1608-1626) y Juan Gómez de Trasmonte (1630-1648), y un cuarto arquitecto, en la distancia y la polémica, el maestro mayor de las obras reales de la metrópoli Juan Gómez de Mora.

Se acepta que la traza mexicana fue llevada a Madrid en 1613 por Pérez Castañeda, que allí fue revisada por el joven Gómez de Mora y que éste habría dado una propia, llegada en 1615; se sostiene también que ya en 1616 se había decidido en la capital novohispana mantener la traza de Arciniega, visualizada a través de un modelo de Juan Miguel de Agüero, que hemos de identificar con una maqueta de madera, siguiendo la práctica italiana que se introdujera en España con la catedral de Granada, el Palacio de Carlos V y se mantuviera en El Escorial.

Aunque no tenemos detallados los trabajos que los distintos arquitectos de la catedral realizaron en el siglo XVII, sí sabemos que Juan Gómez de Trasmonte introdujo, hacia 1630, una importante modificación en el diseño de Arciniega. Se abandonó el sistema de naves a la misma altura y se optó por otro escalonado que permitía

la elevación de la nave central posibilitando una mejor iluminación y una jerarquización espacial. Ello obliga al cambio de estructura de los pilares compuestos de tal forma que la media columna que conforma el arco de la nave central se continua al margen de los arcos formeros que quedan mas bajos. La nueva altura de las medias columnas centrales quedan marcadas por la moldura que parte del propio capitel dórico y que es tangente a la clave del arco formero y permite, sobre la misma, abrir el muro con vanos termales siguiendo la curvatura del arco. Estos cambios significaban la opción escalonada de las naves acercándose al sistema basilical clásico, no involucionista, siguiendo los modelos de El Escorial, el Gesú de Roma o el de San Pedro del Vaticano dado a conocer por Serlio.

Juan Gómez de Trasmonte fue, también, el responsable de este mismo cambio en la catedral de Puebla de los Ángeles. Pero, en este caso, introduce un trozo de entablamento que sirve de moldura perimetral. Este diseño más correcto que el de la capital no obstante adolece de una declinación correcta. Ambos podrían derivarse de experiencias manieristas italianas y, mas concretamente, del tratado de arquitectura de Vicenzo Scamozzi (Venecia, 1615).

Otra cuestión a tener en cuenta en el análisis de la catedral es su funcionamiento espacial y ritual donde está mas cerca de los modelos andaluces que de la catedral de Valladolid o de planteamientos góticos.



CATEDRAL DE MÉXICO. INTERIOR.

La catedral de Valladolid significa la adaptación de la planta de catedral renacentista a la normativa emanada de Trento. Del concilio se deriva la mayor veneración al Santísimo Sacramento, la comunión frecuente y la participación más activa de los laicos en el sacrificio de la misa y en las ceremonias litúrgicas, creando las condiciones favorables para acercar los altares al pueblo y para trasladar, en cuanto fuera posible, los coros que ocupaban el centro de la nave y constituían una auténtica barrera entre el pueblo y el altar. Así, Herrera, en Valladolid, lleva el coro, guardando el esquema espacial de la catedral renacentista, detrás del presbiterio dejando libre la nave central.

En este sentido, es interesante reseñar la iniciativa que tiene lugar en México en 1668 con ocasión de la realización del tabernáculo. Don Jerónimo Pardo de Lagos, administrador de la catedral, con el apoyo del arquitecto (Luis Gómez de Trasmonte) y del aparejador (Rodrigo Díaz de Aguilera) entre otros, propuso la instalación del tabernáculo debajo de la cúpula central y el traslado del coro detrás del altar mayor. Esta experiencia inédita que la hubiera igualado con la catedral proyectada de Valladolid por Herrera no se llevó a cabo por la oposición del Maestro de Ceremonias que vio excesivos problemas de protocolo en el nuevo diseño espacial. La defensa del uso espacial por parte de don Pedro Velásquez de Loaysa es contundente basándose en ordenes del Papa Clemente VII, en la configuración de otras catedrales españolas como Sevilla o Toledo y analizando las distintas fiestas del calendario litúrgico de la propia ciudad de México.

Este proyecto de cambio del coro está en relación con la espacialidad para la participación de los feligreses. Pero, en ese sentido, la catedral mexicana ya significaba un avance sobre sus precedentes. El problema básico que plantea, por ejemplo, la catedral de Jaén, así como el conjunto de las catedrales renacentistas andaluzas, en su interior es la falta de espacio libre para los fieles, los cuales tenían que agolparse en apenas un tramo junto a la vía sacra entre el coro y la capilla mayor. De igual forma, la entrada por la puerta principal se veía rápidamente bloqueada por el trascoro. La ruptura con la idea medieval de espacio-camino era demasiado traumática, impidiendo actividades con un número elevado de público que serían desviadas hacia los proyectos, generalmente posteriores, de las iglesias del Sagrario. En la Catedral de México al aumentar de seis (Jaén) a nueve los tramos no se acentúa el sentido longitudinal sino que crea un ámbito de desarrollo inicial de dos tramos y tres entre el coro y el altar mayor frente al único de Jaén.

La catedral de Puebla resuelve de igual forma el problema, y aunque tiene un tramo menos que la de México, mantiene los dos libres en la entrada y pierde uno entre el coro y la capilla mayor. Pero Puebla presenta una nueva innovación: su perfecta adecuación a la traza urbana, modélica y perfecta de las manzanas rectangulares de 180 x 90 metros. Tenemos el testero plano, al igual que Jaén, pero aquí se mantiene la mayor profundidad de la Capilla de los Reyes, al igual que en México, que queda flanqueada por los espacios de Sacristía y Sagrario, cerrando en línea recta.

En Jaén, el Sagrario, la Sacristía y Sala Capitular adosadas suponen la creación y adaptación de calles estrechas y quebradas dentro de un entramado medieval. En México el espacio que ocupa la catedral es más un vacío en el centro libre de la



CATEDRAL DE MÉXICO. DETALLE.

ciudad que el resultado de un programa urbano donde la catedral, símbolo del poder religioso, se integra en el organigrama institucional de la ciudad.

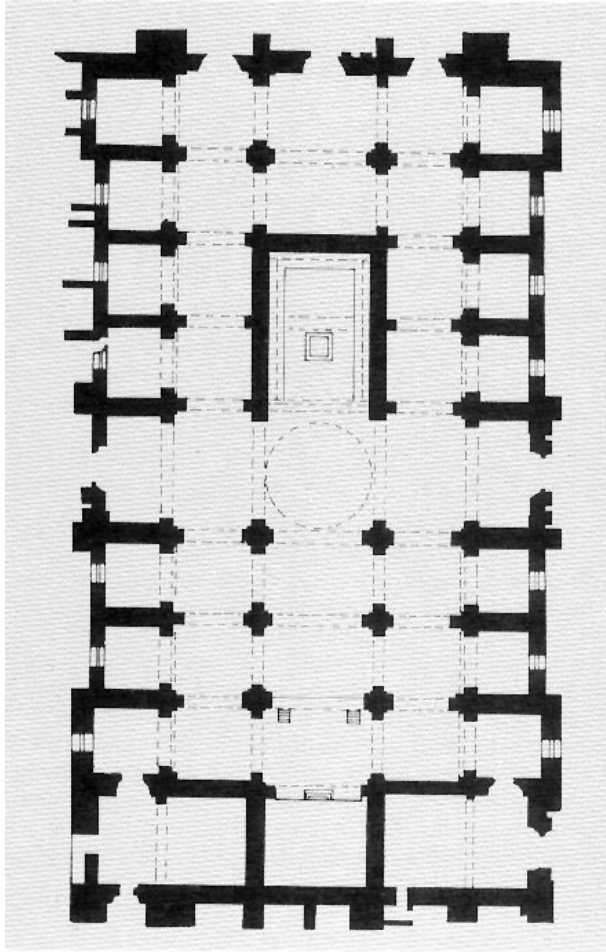
LA CATEDRAL DE PUEBLA DE LOS ÁNGELES

Aunque ya hemos hablado de la Catedral de Puebla al tratar aspectos espaciales y formales de la catedral de México, es necesario, no obstante, un análisis, al menos esquemático, de esta fábrica.

La catedral de Puebla no planteó en su construcción problemas tan peculiares como los suscitados en México y prácticamente quedó finalizada, incluso en los exteriores, a mediados del siglo XVII. Esta brevedad comparativa en las obras redundó, como es lógico, en la unidad estilística del conjunto y, en particular por lo que se refiere a las fachadas de Puebla, su rápida finalización repercutió en el influjo que ejerció sobre obras posteriores. Es seguro, en efecto, que las fachadas barrocas enmarcadas por torres deben a Puebla un importante estímulo.

La planta de esta catedral es prácticamente idéntica a la de México como ya hemos comentado, salvo en dimensiones (un tramo menos en Puebla) y algún detalle como las desiguales cabeceras: la de México de forma ochavada y saliente del perímetro; en Puebla es de planta cuadrada y aparece comprendida dentro del rectángulo del conjunto.

Para completar los parecidos con México, el propio Juan Gómez de Trasmonte proyectó en 1635 la elevación de la nave central y la ubicación de la cúpula. Conste



CATEDRAL DE PUEBLA (MÉXICO). PLANTA.

igualmente que un plano de 1749 confirma que la cimentación prevista a los comienzos de la obra suponía la colocación de torres en los cuatro ángulos.

A la vista de tantas coincidencias, forzoso parece suponer que fue también Arciniega el tracista de la sede poblana. No obstante, consta documentalmente que el arquitecto Francisco Becerra trabajó al comienzo de las obras, de 1575 a 1580, fecha esta última en que marchó a Quito. Bien pudo suceder entonces que se hubiese producido una labor de planeamiento conjunto, por lo menos en la medida en que, llegado a México en 1573, Becerra hubiese estimado prudente acudir al proyecto que Arciniega comenzaba a llevar a cabo en la catedral metropolitana.

Por otra parte, la experiencia mexicana de Arciniega se extendía a casi dieciocho años (había llegado en torno a 1555 a Puebla), y por consiguiente poseía un conocimiento preciso de las circunstancias que afectaban a la ejecución en América de un

gran proyecto de catedral: materiales disponibles y sus características, organización de talleres, nivel de tecnología constructiva indígena, etc. No puede resultar extraño que el arquitecto recién llegado acudiese a un colega igualmente cualificado, sumamente prestigioso en la capital del virreinato y capaz, por tanto, de procurar soluciones a los problemas que siempre plantea un gran proyecto.



CATEDRAL DE PUEBLA (MÉXICO). INTERIOR.

El buen ritmo de las obras del templo y su acertada conclusión se debieron a la enérgica actividad del obispo Palafox y al talento artístico de mosén Pedro García Ferrer, fiel ejecutor y consejero de los planes de aquel. Así, la gran cúpula que en la actualidad se admira sobre el crucero fue diseñada por García Ferrer y construida por Jerónimo de la Cruz.

LAS CATEDRALES DEL VIRREINATO DEL PERÚ

LA CATEDRAL DE LIMA

El carácter de provisionalidad que gestó las primeras catedrales novohispanas fue mas fuerte en el tiempo en el subcontinente sur. No obstante, en sus dos ciudades principales, Lima y Cuzco, se desarrollaron a fines del siglo XVI proyectos que continúan las propuestas novohispanas de México y Puebla. Pese a que la historia de ambas catedrales es larga, la configuración espacial y los soportes mantendrán el espíritu del Renacimiento y, por tanto, representarán el mejor reflejo de la arquitectura de nuestro clasicismo en América del Sur.



CATEDRAL DE PUEBLA (MÉXICO). INTERIOR.



CATEDRAL DE PUEBLA (MÉXICO). INTERIOR.

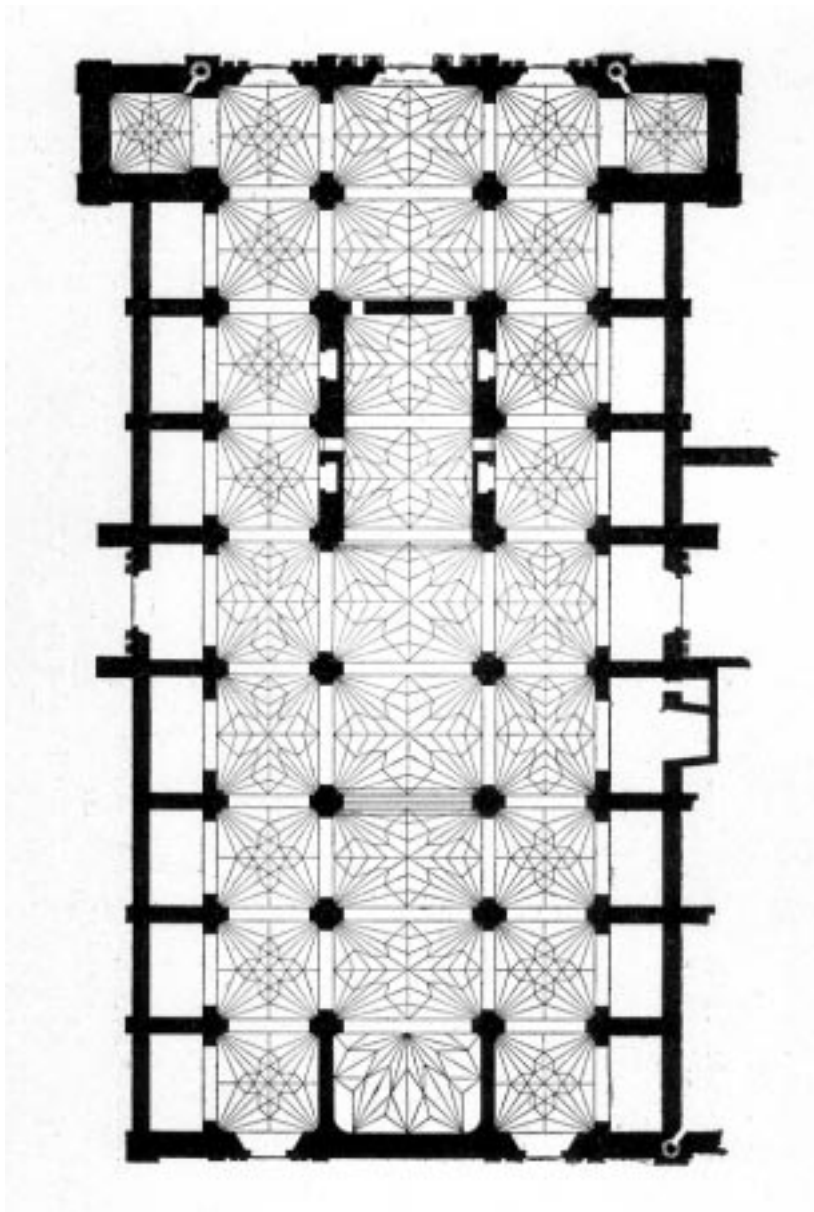
No acorde con la grandeza que iba adquiriendo Lima como capital del virreinato, en 1564 se comenzaron trabajos de remodelación, a partir de una traza elaborada por Alonso Beltrán, con el objetivo de transformar la primera catedral, pobre y de carácter mudéjar, que se había concluido en 1552. Si la anterior catedral se situaba de forma lateral hacia la plaza mayor, ahora la nueva presentaba la fachada hacia el zócalo y el proyecto comprendía cinco naves más dos de capillas laterales. Siempre el modelo repetitivo de toda América sería la catedral de Sevilla. Beltrán comenzó las obras y a su muerte los pilares ya alcanzaban los cuatro metros de altura. En este punto de la construcción llegó a la Ciudad de los Reyes Francisco Becerra.



CATEDRAL DE PUEBLA (MÉXICO). FACHADA.

Este arquitecto, responsable de la traza de la Catedral de Puebla de los Ángeles y que venía dirigiendo obras en otras partes de América (Santo Domingo de Quito), redefine el proyecto iniciado de acuerdo con los intereses y prerrogativas del virrey Martín Enríquez que lo había hecho venir desde Quito en 1582. Aunque aprovechará parte de la obra construida, derribando las zonas no utilizables, Becerra, reduce la planta a tres naves más dos de capillas, siendo la central más ancha que las laterales. Tendría nueve tramos con el testero plano pero situando la denominada capilla de San Bartolomé como conclusión del eje central (solución similar a las capillas de los Reyes de las catedrales de Puebla y México). Esto obligaba a dejar un tramo libre para poder deambular detrás del presbiterio que estaría en el séptimo. El coro ocuparía los tramos tercero y cuarto de la nave principal y como trascoro estaría la capilla de Nuestra Señora de la Antigua. Es decir, Becerra, adaptó el proyecto al sistema de las dos

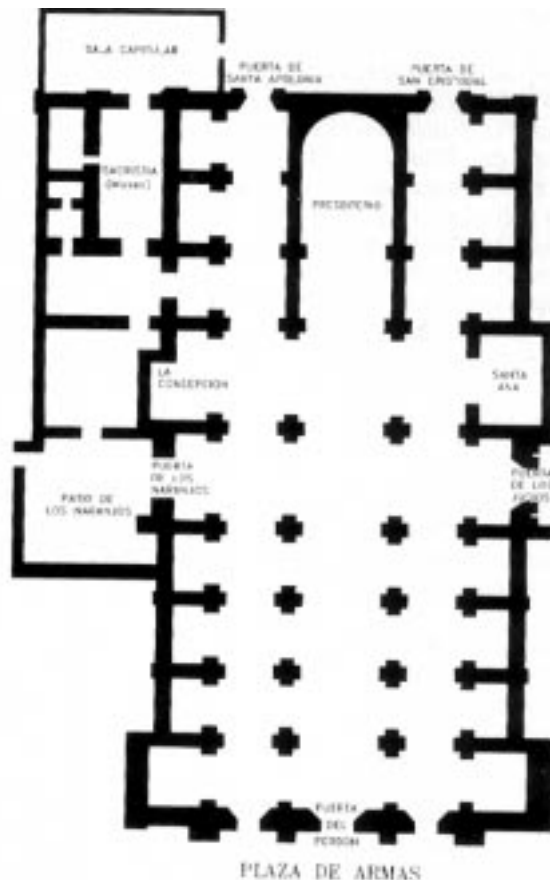
principales catedrales mexicanas ya comentadas. Las cubiertas proyectadas eran de arista, dejando, el arquitecto extremeño, el templo elevado y en uso desde la cabecera al crucero en el momento de su muerte.



CATEDRAL DE LIMA (PERÚ). PLANTA.

Al poco tiempo, un violento terremoto (1609) produjo destrozos en las bóvedas que obligaron a adoptar diversas medidas de reforzamiento en muros del testero y de los pies del templo, así como a rehacer las bóvedas que se habían caído.

Hasta 1612 ocupó el cargo de maestro mayor Pedro de Reynalte Coello (hijo del pintor Sánchez Coello), en esta fecha asumirá la dirección Juan Martínez de Arzona. Es ahora cuando se toma la decisión de cambiar las cubiertas planeadas por Becerra y sustituirlas por nervaduras, esperando un mejor comportamiento mecánico frente a los sismos. También cupo a este arquitecto la responsabilidad de reformar los soportes y adoptar el sistema de pilar sobre basamento al que se adosan cuatro pilastras jónicas. Es decir se recurrió a la fórmula de la catedral granadina pero optando por pilastras adosadas en vez de medias columnas y modificando el orden. Además se remató el soporte con un trozo de entablamento que mantuviera la proporción clásica y elevara suficientemente el espacio catedralicio. También, Martínez de Arzona trazó la portada principal del templo aunque no se terminaría hasta algunos años después bajo la dirección de Pedro de Noguera. La catedral se inauguraba en 1622 siendo virrey el príncipe de Esquilache.



CATEDRAL DE LIMA (PERÚ). PLANTA DESDE 1898.

La historia constructiva de la sede limeña no dejó de registrar nuevas y drásticas reconstrucciones obligadas tras las repetidas sacudidas sísmicas. Así, tras las violentas de 1630 y 1687 se redujo un cuerpo a las torres y se rehicieron en madera de cedro las nervaduras de las bóvedas. El devastador terremoto de 1746 arruinó la catedral casi por completo. De nuevo se produjeron reconstrucciones y esta vez el jesuita austriaco Juan Rher, en 1751, rebajó la altura de las bóvedas y compuso su masa constructiva de “quincha”, es decir, una mezcla de madera o cañas y yeso. Por último, a finales del siglo XVIII se construyeron de nuevo las torres y se rehizo la portada principal, todo ello bajo la dirección del arquitecto neoclásico Matías Maestro.



CATEDRAL DE LIMA (PERÚ). FACHADA.

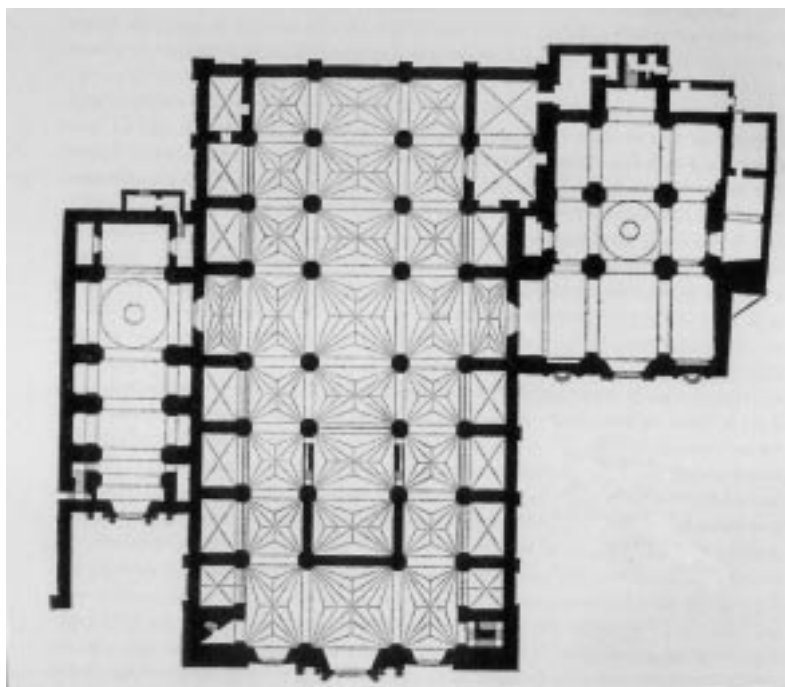
Entre 1896 y 1898 se cambiaría el concepto espacial interno mediante una remodelación que anuló el deambulatorio, unificándolo con la capilla terminal de San Bartolomé en un gran presbiterio que incluía el coro, haciendo desaparecer, por tanto, el primigenio de la nave central. Además se modificaron las dedicaciones de varias capillas. Estos cambios y los trabajos decorativos de tendencia neocatólica han convertido la catedral de Lima en un espacio desproporcionado, falto de rigor arquitectónico y alejado de los rígidos planteamientos clasicistas que tuvo en su origen.

LA CATEDRAL DE CUZCO

La historia de la catedral de Cuzco, mas afortunada que la limeña, es, no obstante, similar. La primera catedral, tras la dotación del episcopado en 1539, se ubicó en uno de los espacios correspondientes al Sunturhuasi incaico. Su cubierta era de paja y pronto se tuvo conciencia de la necesidad de una construcción acorde con la importancia de la ciudad, histórica y simbólica.



CATEDRAL DE LIMA (PERÚ). INTERIOR.



CATEDRAL DE CUZCO (PERÚ). PLANTA.



CATEDRAL DE CUZCO (PERÚ). INTERIOR.

En 1560 el arquitecto Juan de Veramendi comenzó un templo abovedado de tres naves que avanzó poco hasta la llegada a la ciudad de Francisco Becerra. Hizo éste nuevas trazas para la catedral y, atendiendo a las similitudes con la de Lima, hemos de pensar que de forma genérica son las que se realizaron mas adelante. A la muerte del arquitecto, fue nombrado maestro mayor Bartolomé Carrión (1603-1616), autor de la portada renacentista de la catedral de Tunja (Colombia).



CATEDRAL DE CUZCO (PERÚ). FACHADA.

La catedral del Cuzco debe lo fundamental de su aspecto actual al trabajo desarrollado por el arquitecto Miguel Gutiérrez Sencio entre 1615 y 1649. Cuando éste se hizo cargo de las obras, si atendemos a los informes que presentó, debió replantear tanto los soportes como la declinación correcta de muros y espacios, aludiendo constantemente a la sabiduría de Vitruvio, Alberti y Vignola. Es mas acomodó el conjunto a la proporción sesquiáltera según el libro noveno de arquitectura de León Batista Alberti.

El templo cuzqueño es un tramo menor que el de Lima. La nave principal es más ancha que las laterales, al igual que el crucero situado delante del antepresbiterio. El coro ocupa los tramos segundo y tercero comenzando por los pies de la nave central y la capilla mayor la séptima, dejando una libre en el testero que permite la deambulacion. Las cubiertas de crucería tienen la misma altura en toda la catedral respondiendo a una planta de salón y adecuándose a tramos cuadrados y rectangulares atendiendo a la diversidad de anchos en relación con las naves ya comentadas. Los soportes son pilares cruciformes de orden toscano. Muy diferente, si seguimos la comparación con Lima, es la sensación de robustez tectónica que la oscura piedra andina contribuye a sugerir en el interior del templo. Es más, el terremoto de 1650 que fue tan desastroso para la ciudad de Cuzco apenas afecto a la catedral que se concluía en 1654 y era consagrada en 1668.

En el exterior destaca la portada principal, enmarcada por compactas torres. Dicha portada fue levantada, al menos el cuerpo inferior, por Francisco de la Cueva en el primer cuarto del siglo XVII. Esta portada, que tiene importantes elementos comunes con el arte del momento, revela, no obstante, una sensibilidad hacia nuevos valores arquitectónicos que apuntan hacia el barroco peruano, todo dentro de un gran rigor y excelente arquitectura. No obstante, sería criticada por Miguel Gutiérrez Sencio por su ornato excesivo, atento, este último, a la corriente arquitectónica más sobria derivada de El Escorial. Las dos portadas laterales, por último, recuperan modelos almohadillados de tradición serliana.

SELECCIÓN DE IMÁGENES

LA CATEDRAL DE MÉRIDA (MÉXICO)

El programa de construcción de las principales catedrales novohispanas, a excepción de la de Pátzcuaro, parece haberse tácitamente establecido con el I Concilio provincial mexicano de 1554, requiriéndose dinero a la metrópoli e iniciándose de inmediato los cauces de ayuda y financiación.

Las catedrales de Mérida y Guadalajara, casi contemporáneas en sus orígenes, son, quizás las menos originales de la serie americana.

La catedral de Mérida significa por si misma un esfuerzo constructivo extraordinario en tierras alejadas, sin un desarrollo urbano importante y una estructura social más próxima a los estadios iniciales de la actividad misional.



CATEDRAL DE MÉRIDA (MÉXICO). INTERIOR.

La catedral yucateca es de planta rectangular, tres naves, testero plano y naves cubiertas a igual altura, salvo el tramo del crucero, ocupado por una cúpula. Los soportes son gruesas columnas cilíndricas con perfil igualmente redondo en plinto, basa y ático. Las bóvedas de las naves parecen baídas, las que cubren la nave central y el crucero presentan su intradós cubierto por casetones. La cúpula situada en el crucero aparece al exterior rodeada por un tambor de considerable altura que disimula casi por completo la curvatura del perfil.

La catedral se inicia en 1563, quizás a partir de un proyecto del maestro Pedro de Aulestia, habiéndose consagrado en 1598 tras la terminación de la fábrica por parte de Juan Miguel Agüero. Mérida es un buen exponente de lo que sería una más de las múltiples iglesias columnarias del centro de la Península, en este caso con soportes columnados más que con correctas columnas de orden dórico (al carecer, por ejemplo, de éntasis y ábaco) y un sistema de relaciones proporcionales entre las anchuras de la nave mayor y las laterales que se basaba en el manejo de la más simple geometría de las diagonales de un cuadrado.

La cubrición de los tramos se realiza según la ciencia contemporánea de la traza de monte mediante “capillas cuadradas por crucero”, parecen por lo tanto depender los conocimientos de los maestros de Mérida de obras andaluzas del ámbito de arquitectos eminentemente canteros como Martín de Gainza o Hernán Ruiz el Mozo. No es de extrañar que Pedro de Aulestia nos aparezca, entre 1556 y 1558, como oficial de cantería de la catedral de Sevilla.

En la catedral novohispana primará un nuevo interés por la perfección este-reotómica, por la correcta traducción de unas formas nuevas artesonadas a la piedra, abandonando el sistema de cubrición de la crucería gótica. Esta nueva pasión peninsular dejaría también en Mérida uno de sus mejores y más tempranos ejemplos con su media naranja, no solo artesonada, sino con una calota que queda horadada por arcos cavados en cercha, un sistema aparecido en la siloesca rotonda de la catedral de Granada y que se desarrollaría en Andalucía Oriental, para difundirse, desde allí, logrando en Santiago de Compostela, en la iglesia del monasterio de San Martín Pinario a principios del siglo XVII, uno de sus más logrados ejemplares.

Las referencias de esta cúpula de Mérida sin tambor al modelo del Panteón de Roma, a través del libro III de Serlio quedaría perfectamente justificada por la cronología biográfica de Aulestia en España en el momento de su primera edición en castellano (Toledo, 1552), si no fue introducida en el proyecto mas tardíamente.

LA CATEDRAL DE GUADALAJARA (MÉXICO)

La catedral de Guadalajara dispuso de trazas para comenzar su construcción en 1568, tras una serie de vicisitudes, de entre las cuales resulta significativa la actitud de un grupo de encomenderos que ante la distribución de los costos pensaron que la edificación debía hacerse de adobes. En 1571 se puso la primera piedra y en 1618 se dedicó el templo. Consta documentalmente que en condición de maestro mayor trabajó Martín Casillas, activo en la catedral de México hasta 1585, lo que hace suponer que no fue suya la traza aunque, posiblemente, sí la decisión de cubrir con bóvedas de crucería al igual que el proyecto de Arciniega para la catedral de México que debía conocer bien.

El templo tapató tiene planta rectangular de tres naves con capilla mayor cuadrada que sobresale del perfil general. Los soportes son pilares con semicolumnas toscanas adheridas en los frentes. La espacialidad es plenamente congruente con su planta de salón, es decir, cubiertas a igual altura e iluminación del interior por medio de

vanos en los muros periféricos. Las ventanas abiertas son rectangulares y están flanqueadas por dos óculos. Las portadas responden a un diseño clasicista anodino fundamentado en la consulta de tratados.



CATEDRAL DE GUADALAJARA (MÉXICO). INTERIOR.

Las fuentes de la catedral de Guadalajara hay que buscarlas en el grupo de catedrales siloescas e, incluso, en algunas iglesias menores también relacionadas con el arquitecto de la catedral de Granada. Aunque en una versión provinciana los soportes de la catedral de Guadalajara siguen el modelo de Siloe, aunque utilizan el orden dórico y le falta la proporción tanto en la altura de las semicolumnas como al entablamento superior.

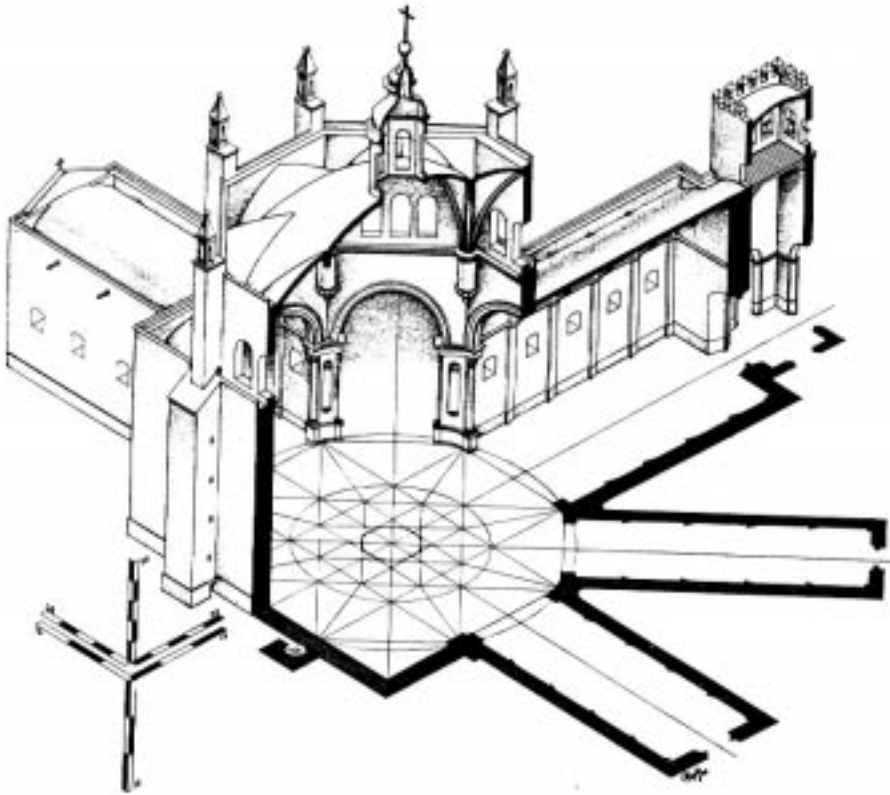
Esta falta de interés por la corrección lingüística se reitera en la morfología curvilínea de los trozos de entablamentos que cargan sobre los pilares, y en términos más amplios por la aparición de las bóvedas de crucería con o sin terceletes.

LA CATEDRAL DE PÁTZCUARO (MÉXICO)

La zona del actual Estado de Michoacán estaba dominada por la cultura purépecha con capital en Tzintzuntzán, pasando a dominio de Hernán Cortés en 1522. A partir de aquí se procederá al reparto del territorio entre las distintas encomiendas y a la evangelización que será encargada a los franciscanos los cuales construirán en la capital del primitivo Estado un convento donde se conservan algunas de las lacerías mudéjares mas importantes y de mas rico diseño de México.

No obstante, el nombramiento del primer obispo de Michoacán, don Vasco de Quiroga, en 1538, supondrá un profundo cambio en la organización político-eclesiástica de la zona.

Vasco de Quiroga llegará como oidor de la Audiencia de México en 1531 a la edad de 60 años, vende todos sus bienes para construir dos hospitales (Santa Fe de México y Santa Fe de la Laguna) organizados como verdaderas ciudades ideales, siguiendo las reglas de la Utopía de Tomas Moro; cada uno comprende 30.000 indígenas que viven, trabajan y estudian en comunidad.



CATEDRAL DE PÁTZCUARO (MÉXICO) (restitución de Esperanza Ramírez).

Al ser nombrado obispo de Michoacán trasladará la capital de Tzintzuntzán a Pátzcuaro justificando el cambio atendiendo a que Pátzcuaro era el acceso natural a la zona lacustre, y en consecuencia, permitía controlar los productos agrícolas y pesqueros de toda la área. Inmediatamente comienza la edificación de una serie de fábricas que aseguran el funcionamiento de la diócesis pero sin modificar el trazado urbano tarasco. Se mantuvo por tanto el sistema viario y el tejido urbano de tipo radial tendiendo hacia la pirámide situada en un punto geográfico elevado sobre la

población, y prolongándose detrás de ella la ladera natural del accidente geográfico. Este esquema se repetía en todos los centros urbanos del valle.

No hubo pues ceremonia de fundación, ni trazo de la ciudad, ni corrección a su emplazamiento. El núcleo inicial debieron formarlo seis manzanas con dos grandes plazas o espacios abiertos.

Ahora bien, la originalidad del prelado va a llegar a su culmen con la realización de la catedral. Para ello ocupará la plataforma de la primitiva pirámide y proyecta un diseño de cinco naves convergentes en forma de estrella hacia el presbiterio que define un espacio pentagonal. Cada nave tenía su fachada y la central una especie de torre. El alzado se haría con bóvedas de mediocañón, reservándose un tipo de cruce-ría gótica para el presbiterio que se elevaba sobre el conjunto.

No se sabe si don Vasco discutió el proyecto con las autoridades indígenas, pero en algún momento debió comunicarles su decisión y acordar su colaboración. De esta forma la obra se inicia en 1540 sin ningún constructor español, teniendo que esperar a 1545 para encontrar a Toribio de Alcaraz que, no obstante, viajó con el obispo a España y no regresó hasta 1552, estando, por tanto, casi doce años la obra sin dirección de un técnico europeo.

Eso justifica el empleo de técnicas constructivas indígenas que sirvieron para levantar acusaciones a Claudio de Arciniega enviado por el virrey Velasco. Recordemos que este arquitecto, poco después, y tras el fracaso de la primera cimentación de la catedral de México tendría que recurrir a tecnología azteca.

Lo cierto es que don Vasco instaló su catedral sobre la pirámide superponiéndose visualmente al tejido urbano radial y a la red vial. El obispo captó perfectamente la concepción espacial de ahí que la instalación la hiciera bien para mostrar la sustitución efectuada con la conversión al cristianismo o bien por respetar la concepción indígena. Cualquiera que fuera su intención debía sujetarse a las limitaciones y condicionantes que esta ubicación le imponía. El proyecto debía adaptarse a la visión radial que dejaba una fachada ciega hacia atrás. La traza de su catedral, se adapta precisamente a esas condiciones de forma clarísima por más que se saliera de todas las normas conocidas entonces para la construcción religiosa europea.

El problema de planta centralizada y espacio suficiente para los feligreses se habría resuelto en el proyecto de Vasco de Quiroga para Pátzcuaro. Consideramos que ese calificativo de *otópico* y de obra extraña no son los adecuados para este proyecto. Don Vasco conocía bien las obras que se estaban realizando en España y prácticamente cuando comienza su catedral vuelve a España donde está desde 1545 hasta 1552, años en los cuales, sin duda, reflexionaría en relación con lo que en la Península se estaba debatiendo en temas de catedrales.

Si de los planos propuestos aceptamos el de Esperanza Ramírez del Catálogo de Monumentos de Pátzcuaro, realizados con el apoyo y asesoramiento del Dr. Carlos Chanfón, vemos definirse ese espacio centralizado y capaz de albergar a los feligreses rompiendo con la idea de espacio-camino que otorgarían las naves paralelas no coincidentes, como aquí sucede, en la capilla mayor.

Insisto en la idea de que esta lectura se concibe en un intento de relación entre la arquitectura mexicana y española, pero que cada edificio tiene sus especificidades y que en el caso de Pátzcuaro hay que tener en cuenta otros factores como la concep-

ción espacial tarasca. Los intentos de generalización por esquemáticos que parezcan nunca deben ser simplistas.

Volviendo al diseño de catedral, mi pregunta es ¿donde se situaría el coro?. Aunque solo sea una hipótesis, que interesante sería pensar su establecimiento detrás del presbiterio, de esta forma podría ser visto desde todos los brazos y se anticiparía a los diseños de Juan de Herrera y a la normativa trentina.

Arquitectura utópica o de síntesis lo cierto es que el traslado del obispado a Valladolid en 1580 detuvo la obra, solo una de las naves fue completada entre mil dificultades, privándonos de un notable diseño sin antecedentes europeos precisos.

APÉNDICE DOCUMENTAL

I. CARTA DEL VENERABLE OBISPO DE PUEBLA, DON JUAN DE PALAFOX Y MENDOZA, AL REY DON FELIPE IV*

El obispo visitador don Juan de Palafox y Mendoza responde a vuestra majestad y da cuenta del estado de la obra de la Catedral de la Puebla que por comisión de vuestra majestad prosigue y tiende ya a los fines.

Señor: Por capítulo de carta de 30 de diciembre de 1646, me ordena vuestra majestad que le vaya dando aviso del estado que tiene la obra de la Catedral de Los Ángeles, cosa que yo hago con particular gozo y reconocimiento a la grandeza de vuestra majestad y su Consejo del favor que vuestra majestad es servido de hacerle, como a una de las principales de su real patronato. Y para que vuestra majestad se halle enterado de todo y alivie al Consejo esta breve relación de otros cuidados en que le ponen mis cartas, me ha parecido hacerla a vuestra majestad enteramente de todo y con la posible brevedad.

Cerca de cien años ha que se puso la primera piedra de este santo templo con orden de los señores emperador y Philipo Segundo su hijo, abuelo y bisabuelo de la real persona de vuestra majestad. Prosiguióse con grande lentitud más de sesenta años, hasta el de 1618 que cesó de todo la obra. Cobrábase su renta por obreros mayores nombrados por los virreyes y se iba consumiendo la mayor parte en paga de sus salarios, maestros, oficiales y ciertos efectos de este género sin continuarla; entreteniéndose la forma de su prosecución, sobre si habría de ser a destajo o jornal y con otras dilaciones de esta misma calidad, sin embargo de muchas y diversas órdenes de vuestra majestad para que se prosiguiese. Fuéronse consumiendo con el tiempo los materiales y olvidándose su continuación hasta el año de 1639, que habiéndome vuestra majestad ordenado viniese a servir esta iglesia, fue servido de cometerme por cédula particular, el cuidado de su prosecución y que esta fuese a destajo o jornal, como mejor me pareciese.

Llegué a la Puebla y hallé este templo edificado sólo hasta la mitad de los pilares y todo él, descubierto, sin instrumentos y materiales algunos, ni efectos prontos para comprarse; sin haberse comenzado arco ni bóveda alguna y sin esperanzas de poderse proseguir. A él se recogían forajidos por la justicia, por tenerse por sagrado; en las capillas vivían indios casados y con otras circunstancias de indecencia.

Hice luego que se limpiase y cerrase y estuviese reservado y decente. Y viendo que necesitaba de grande calor y esfuerzo, comenzó antes la obra de que dispusiese de los medios; librando luego en mis rentas doce mil pesos para su prosecución por dar ejemplo a los otros. Rogué al cabildo eclesiástico también que cuidase en conformidad de la cédula que vuestra majestad fue servido de darme al intento con que

* TORRE VILLAR, Ernesto. *Instrucciones y memorias de los virreyes novohispanos*. México, Porrúa, 1991, pp. 486-491.

añadiendo yo otros tres mil a los doce, ayudó él con nueve. Con esto se alentó la ciudad y cuidó por su parte y muchos ciudadanos y eclesiásticos a quien yo hablé y exhorté, viendo que se comenzaba, socorrieron muy considerablemente.

Fui con el tiempo también, cobrando lo que se le debía por alguno obreros mayores y uno solo llamado Martín de San Martín, pagó más de 30 mil pesos que tenía en su poder de lo procedido de cobranzas atrasadas, encomenderos, indios y casas en que consiste su renta.

Reconocióse que iba errada su obra como ya en tiempo del marqués de Cerralvo se había reconocido, porque siendo de cinco naves con las capillas, iban las tres principales a un peso, con que quedaba baja, oscura y desproporcionado. Por esto se alzó la nave mayor sobre las colaterales y cada una recibe luces de sí misma; con que queda alta, clara, hermosa y proporcionada. Cerráronse luego las bóvedas de la sacristía y cabildo, hízose el arco principal de la capilla de los reyes, sobre que se formó y edificó una media naranja de grande eminencia y claridad. Prosiguióse el edificio con las tres bóvedas hasta el crucero con sus cornisamentos, claraboyas y ventanas de piedra labrada a lo moderno, frisos y chapiteles y con arcos de piedra excelentemente formados, todos ellos historiados como las columnas y pilares sobre que se sustentan. Perfeccionáronse las dos naves colaterales que se compone cada una de seis arcos de la misma forma y arte, pero con menor eminencia que la de enmedio, con que ya está cubierta la mitad de la iglesia con sus capillas y naves por la parte del oriente.

Las cuatro bóvedas y arcos principales del crucero que han de hacer estribo al cimborrio, están ya acabados y en la otra mitad del cuerpo de la iglesia, otros 9 arcos, con que no faltan sino 5 y muy pocas bóvedas para cerrarse del todo.

En 90 mil pesos estuvieron concertados 10 arcos en tiempo del marqués de Cade-reyta por el Lic. Zepeda, a quien cometió el proseguir esta fábrica y no se pudo ejecutar por faltar dineros. Estará acabada toda la arquería este año de 1646, que se compone de 28 arcos con menos de cincuenta mil pesos que, a respecto, viene a ser tres tercios menos de los noventa. Esto va en las Indias de unas a otras ejecuciones.

La piedra de este edificio es fuerte, hermosa y berroqueña, tira a azul como la del Escorial. El arte de la arquitectura da mucho primor, porque fue planta remitida de orden del señor rey, don Felipe Segundo, gobernando por su padre, el señor emperador, trabados y encadenados los cimientos entre sí y casi todos sobre peña. Las paredes con más de seis varas de grueso con que se hace fortísimo el edificio.

La grandeza del templo es de cinco naves, todo él muy bien proporcionado y capaz. Se va formando el cimborrio de excelente arquitectura (cuya traza enviaré a vuestra majestad) y lábranse las losas de la iglesia, de color de pizarra y de una piedra muy fuerte. Las capillas interiores de bastante proporción, reciben las luces, cada una, de su linterna que hermosean mucho la iglesia por la parte interior y exterior y las hace que parecen más lucidas y capaces. La traza es de dos torres a la parte de occidente, donde está la entrada principal; será de grande eminencia, proporcionándolas al modo de las de San Pedro de Roma, que se muestran en sus estampas.

Tiene como puertas, este templo, al occidente, 2 colaterales al norte y mediodía. Delante de las puertas principales se le forma del patio, una fuente con una estatua del Salvador, vertiendo agua por las cinco llagas y una letra que diga: Auriētis aquas

de fontibus Salvatoris. En la parte anterior a los claustros que se han trazado para las procesiones dominicales y cae a la calle principal, se forman dos capillas muy hermosas que sirven a los dos curas, una de invocación de San Lorenzo y otra a Nuestra Señora del Pilar; esta para mujeres y aquélla para hombres; en bastante distancia de la Catedral para que no pueda embarazar el ministerio de su administración a los oficios divinos.

Mi intento es acabar en estos dos años con toda la parte interior, consagrarla y pasar a ella, porque de la antigua cada día se está recelando ruina y proseguir después con la exterior, portadas, torres, arcos, capillas parroquiales y oficinas.

En cuanto a la fábrica formal, retablo, tabernáculos y sagrario que corre por cuenta de la iglesia (porque lo material corre por la comisión que vuestra majestad fue servido de darme) se han comenzado ya a hacer los retablos por orden del cabildo y mía, como su prelado, porque se hallen hechos los principales para el día de la consagración de la iglesia.

Corresponde sin duda a obra tan real y majestuosa en la traza y en la materia, porque el de los reyes, que es la capilla principal, tiene 29 varas de alto y en proporción de ancho. La traza es de Montañés, famoso escultor de Sevilla. Cuatro cuadros de pintura y el principal de la Virgen de la Concepción que es la titular de la iglesia, de mano y gran primor y que sólo por estos cuatro cuadros, haciendo mucha comodidad a la iglesia, le lleva cuatro mil pesos; seis estatuas de escultura tiene este retablo, expresando 6 santos de la augustísima casa de Austria, ascendientes de la real persona de vuestra majestad.

Las columnas y pilastras son de jaspe finísimo, que se halla a cinco leguas de la Puebla y algunas de ellas de más de tres varas de alto, unas historiadas y otras tortuosas que llaman salomónicas, que hacen admirable vista. El sagrario de este altar, tiene otras diez columnas de jaspe que están ya labradas en piedra hermosa y fuerte y más transparente que el mismo jaspe, con algunos embutidos de piedra de espejo negro que no he visto otra como ella en los templos de Europa, habiendo reconocido los mayores de España, Italia, Alemania, Flandes y Francia y de una y otra enviaré a vuestra majestad con la primera flota, dos aras que he consagrado a este intento, que parece que pueden servir en la capilla real u oratorio de su alteza.

Se ha formado, donde había de estar el altar mayor, de la manera que en Granada y Málaga y otros edificios modernos; un tabernáculo compuesto de 12 columnas del mismo jaspe y en el segundo cuerpo, ocho y sobre cada pilastra y pilar en el primero, 12 vírgenes, por el segundo 12 ángeles con las insignias de la Concepción y en el remate el arcángel San Gabriel con el Ave María, que todas estas figuras, dándome Dios vida y desempeñándome, han de ser de plata, aunque ahora se harán de madera dorada por escultor muy acreditado en estas provincias.

El cuerpo de enmedio del tabernáculo tiene por alma una custodia hermosísima para poner el Santísimo; es toda de plata y dorada en algunos extremos y de singular primor y consta de cerca de cuatro varas de alto con muchas figuras de apóstoles, ángeles y profetas, también de plata. Está tasada en 40 mil pesos. El cuerpo segundo tiene una imagen dentro, de plata, de la concepción, también dorada, que uno y otro son preseas antiguas de la iglesia, con que vendrá a ser este tabernáculo de las cosas más primorosas, lucidas y ricas de Europa.

Entre las dos terceras de las naves colaterales, se hacen dos retablos muy hermosos de más de 16 varas de alto que pueden ser principales en cualquiera catedral; están ya muy adelante el de la mano derecha, de la Pasión de Cristo Nuestro Señor, donde se ha de poner su santa imagen que traje de Alemania, a quien cortaron los brazos y piernas y maltrataron los herejes: dejándole doce capellanes y un capellán mayor que le sirvan y asistan a los oficios divinos y encomienden a Dios la real persona, armas y católica corona de vuestra majestad y direcciones de su real persona, con obligación de asistir en el coro a los oficios divinos, porque hay gran falta en esta iglesia de capellanes.

En las capillas se hacen retablos proporcionados y de muy buen arte, a la invocación de los apóstoles, Santa Ana, San Miguel, San José y otros santos de la devoción de esta ciudad y cuanto a todo lo demás que mira a la perfección de nuestro estado eclesiástico, decencia y veneración al culto divino, como el coro, órgano, pieza de cabildo, cajones de sacristía y tesorería, corresponderá a esta grandeza en todo.

Pero lo que más puede dar satisfacción a vuestra majestad y a mí singular consue-
lo, es que con el favor divino al fin del año que viene de 1647 o principios del siguiente, ha de estar hecha toda la parte interior, cubierta y perfeccionada y los tres retablos principales y tabernáculo que he referido, acabados y cuanto corre por cuenta de la iglesia, con que dedicaré y consagraré este santo y real templo, no estando otra catedral consagrada en las Indias y reconociendo que todo se debe a la grandeza de vuestra majestad celo, favor y amparo de su supremo Consejo.

Lo que se ha gastado desde que yo llegué a estas provincias, que ha 6 años, hasta poner la iglesia en estado de esperar tan presto verla en toda perfección en lo que toca a la fábrica material de limosnas y a su renta son 230,030 pesos, poco más o menos, que ha sido gran socorro a la ciudad, porque todo se ha quedado dentro de ella, sin que de todo cuanto debía la real caja que son más de 70 mil ducados, se nos haya pagado cosa alguna, sino 6 mil pesos que tomó prestados el virrey marqués de Cadereyta de la obra de la iglesia para un despacho de la flota. La merced que vuestra majestad últimamente la hizo de la tercia vacante, que importa 14 mil pesos (con calidad de que no se sacase lo atrasado y debido que son los 70 mil de sus cajas) ha habido muy particular socorro y singular merced, pues con él vamos prosiguiendo este año.

Todo lo demás ha procedido de la renta que tiene esta obra, que no llega a 6 mil pesos y restituciones que han hecho los obreros mayores antiguos y socorros que le ha ido haciendo su propio prelado, capitulares y vecinos, en que espero en la providencia divina, que no faltará lo necesario para acabarla por la parte interior en este tiempo, amparándola vuestra majestad, como lo acostumbra su piedad en todas las de este género. Y sin ninguna ponderación se puede asegurar a vuestra majestad que acabada, no sólo sería la primera de América Austral y Meridional, porque no hay otra que haya llegado hasta aquí, sino de las más suntuosas y majestuosas de la Europa.

Y si como he tenido mano para obrar esto, la tuviera para todo lo de más que ha estado a mi cargo y no se me hubieran puesto embarazos por algunos ministros de estas provincias, que habrá sido con buen celo, así hubiera acabado otras cosas que vuestra majestad y su Consejo a otro tanto tiempo que las desean ver acabadas y con

igual consuelo de estos reinos que tienen de ver este templo todos los vecinos de este obispado, que tan desconfiados vivían no sólo de que se acabase sino de que se continuase.

El señor don Miguel de Poblete, maestrescuela de esta iglesia, asiste a esta obra por nombramiento del virrey y mío, cada uno por lo que le toca como obrero mayor, con mucha cuenta y razón. Es persona de muchas letras, capacidad, talento y virtud y porque con las ausencias que hago a México, visita del reino y otras cosas de servicio de vuestra majestad, no puedo tener la asistencia continua en la Puebla, acude a esto siguiendo mis órdenes con muy particular cuidado y vigilancia y yo le he asegurado que V. majestad se dará por bien servido de ello, por lo que vuestra majestad desea que esta obra se acabe. A V. majestad suplico nos honre a entre ambos con darle a él las gracias y escribirle cuan servido se dará vuestra majestad de que lo continúe con el mismo cuidado y solicitud, que con eso se animará a ello.

Guarde Dios la católica persona de vuestra majestad
como la cristiandad ha menester.

El Obispo de Puebla de los Ángeles.
Jalapa, 1º de mayo de 1646, años.

CAPÍTULO QUINTO ARQUITECTURA CIVIL

INTRODUCCIÓN

Después de la fundación de una ciudad, la aprehensión social y económica de su espacio supuso el segundo jalón dentro del sistema de control territorial que impuso el gobierno de la monarquía hispana en América. Para llevarlo a cabo se desarrolló una sobresaliente arquitectura civil que sería el escaparate tanto del poder virreinal, dotando a cada población de las arquitecturas institucionales que requería, como de una arquitectura privada, doméstica y señorial, fiel reflejo de esa nueva clase social privilegiada formada por los conquistadores, encomenderos y altos funcionarios.

En las ciudades se produjo, por tanto, una actividad constructiva de carácter civil a tono con las posibilidades existentes. Evidentemente, en las urbes de nueva fundación la envergadura y calidad de las edificaciones iría progresando con el tiempo; por el contrario, las circunstancias eran muy diferentes cuando se producía la superposición sobre una población anterior o capital indígena, como son los casos de la permanencia hispana sobre los solares de México-Tenochtitlán y de Cuzco. En ambas ciudades se pretendió la prolongación hispanizada en el espacio y en el tiempo de los colosales imperios precedentes, aprovechándose para ello, especialmente en el caso de Cuzco, los trazados fundamentales de la infraestructura urbana prehispánica.

Este entramado urbano se irá enriqueciendo progresivamente con una arquitectura señorial que se caracteriza por la exteriorización del status social del propietario y por la ocupación de los solares más cercanos a la plaza mayor de la población. De tal forma que el establecimiento en los zócalos o calles adyacentes es ya un elemento de prestigio. En cuanto a la arquitectura pública apenas difiere de la privada pues también busca su ubicación en los espacios privilegiados de la plaza, compartiendo características técnicas y estilísticas, si bien en la pública se emplea un módulo constructivo de mayores dimensiones.

Por último, es importante señalar que todo este gran proceso de la fundación de ciudades y su equipamiento público y doméstico, requirió necesariamente de la dis-



TUNJA (COLOMBIA). PLAZA MAYOR (CATEDRAL Y CASA DEL FUNDADOR).

ponibilidad de una abundante mano de obra. Los naturales realizaron estas labores inicialmente bajo dirección europea, pero fue necesario para la propia viabilidad del proceso que se mantuviesen jerarquías y estructuras sociales indígenas anteriores a la conquista.

ARQUITECTURA PÚBLICA

La plaza mayor es el centro cívico de la ciudad en América, localizándose en ella, como ya hemos apuntado, los edificios más importantes para el perfecto desarrollo de la comunidad, tanto desde un punto de vista institucional como comercial y de saneamiento urbano. Por tanto, como núcleo cívico, se dota de un equipamiento básico, constituido por la fuente y el rollo. La fuente, que tiene un eminente sentido práctico de abastecimiento de agua potable a la población, puede ser objeto de una concepción monumental como ocurre en los ejemplares mexicanos de Tochimilco y Chiapa del Corzo. La primera, fechada en 1556, es una sencilla obra de planta octogonal con pilares en cada ángulo coronados por formas piramidales, y un gran pilar central rematado por un escudo de armas y leyendas en náhuatl. La fuente de Chiapa de Corzo fue inaugurada en 1562 y responde a un plan centralizado renacentista, formado por una gran bóveda de planta octogonal que apoya en gruesos pilares y arbotantes y que, debido al empleo del ladrillo como material de construcción, ha sido calificada frecuentemente como mudéjar.



CHIAPA DEL CORZO (MÉXICO). FUENTE.

En cuanto al rollo, lugar donde se leían y ejecutaban las sentencias judiciales, lo más común es que estuviera constituido por un monolito o columna, como ocurre en Zempoala, pero también se realizaron obras de mayor calado como son los rollos de Tlaquiltenango y, sobre todo, el de Tepeaca, donde se construye una especie de torre poligonal.

La dotación edilicia de la plaza mayor, además de la catedral o la iglesia principal, se completaba con el Ayuntamiento, claro símbolo del poder civil, que concentraba las funciones de acción municipal, policía y penales. Su estructura, al igual que la desarrollada en España, estaba formada por un pórtico en la planta baja, una galería con balcón en la superior, sala capitular, archivo, torre con campana y calabozo. De los ayuntamientos quinientistas sólo conservamos el de Tlaxcala, edificado en 1539, que responde a la tipología anterior con doble galería en la fachada. Los arcos lobulados de ambas galerías presentan una ornamentación biselada similar a la decoración de los edificios conventuales de la región. Sin embargo, la mayoría de los cabildos municipales americanos que hoy contemplamos datan del siglo XVIII, destacando entre ellos el Ayuntamiento de Antigua Guatemala con sus soportales de gruesas columnas dóricas y arcos moldurados, y el de Buenos Aires trazado por el jesuita Andrés Blanqui, que responde plenamente a la tipología señalada, si bien modificado posteriormente al derribar sus laterales para abrir sendas calles.

Junto a estas construcciones se realizaron otras destinadas a establecer la infraestructura que el servicio público de la ciudad exigía, especialmente en el abastecimiento de agua, que fue una de las empresas primeramente abordadas. En el caso de la



TEPEACA (MÉXICO). ROLLO PÚBLICO.

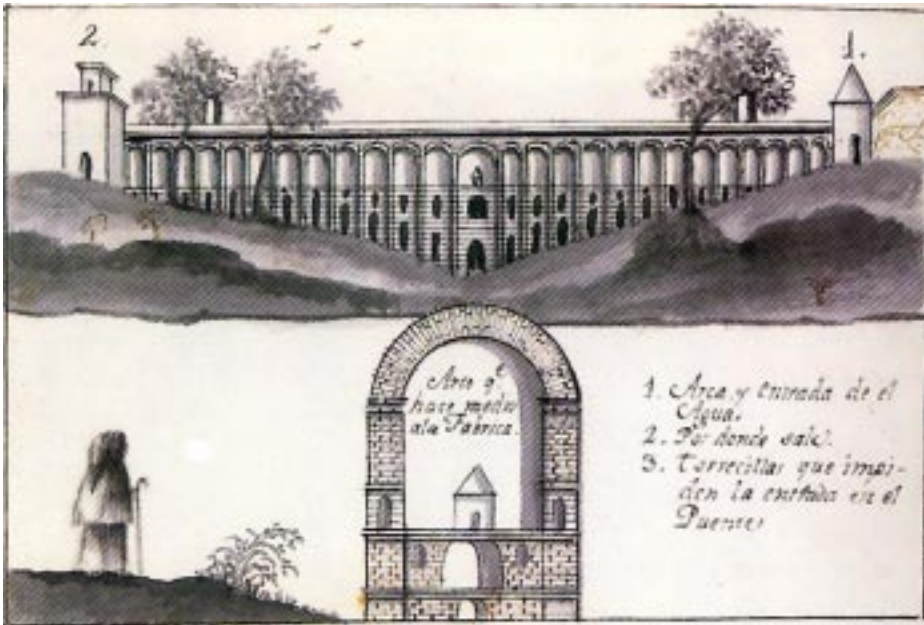


TLAXCALA (MÉXICO). AYUNTAMIENTO. FACHADA.



MÉXICO. PLAZA MAYOR EN 1562.

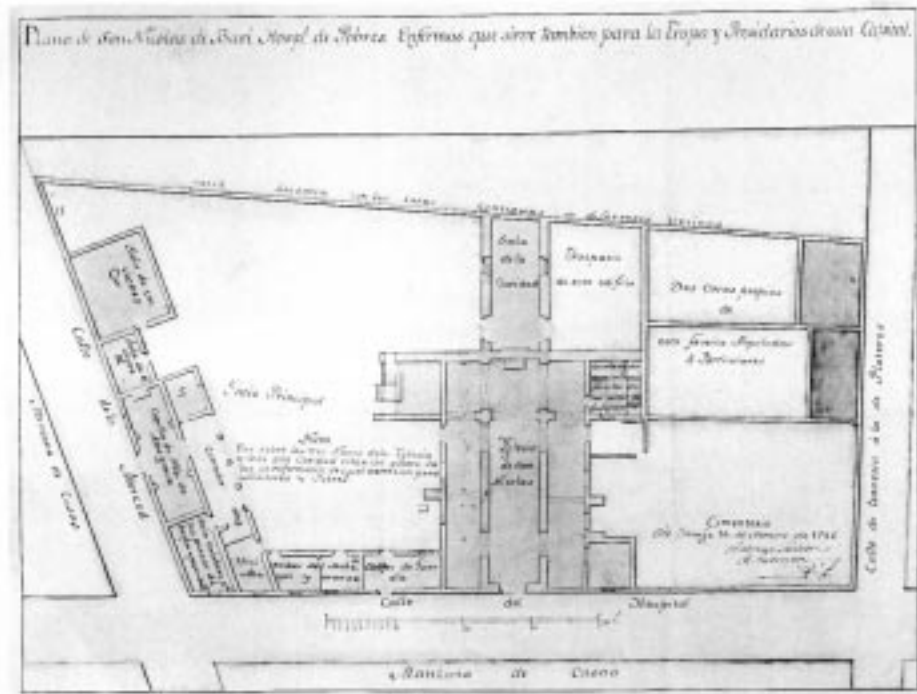
Ciudad de México, su medio físico condicionó la realización de conducciones de agua, el desagüe de los lagos donde se asentaba la urbe, el levantamiento de puentes y acueductos, y la construcción de fuentes a fin de abastecer adecuadamente las necesidades de sus habitantes. En general son obras en las que la obligada funcionalidad no ha mermado la aparición de una destacada impronta artística. Este fue el caso del acueducto de Chapultepec, cuya construcción correspondió a Moctezuma I entre 1465 y 1466; tenía tres kilómetros y novecientos metros de largo y constaba de dos canales de piedra que se utilizaban alternativamente, comunicando esta zona boscosa con los depósitos contruidos en la capital. Posteriormente, en 1530 se realizaron obras de reconstrucción para adaptarlo a la vida virreinal, manteniéndose hasta 1771 cuando se construye un nuevo acueducto de 904 arcos que estuvo en funcionamiento hasta que se secaron los manantiales. Ya fuera de la ciudad mexicana sobresale el monumental acueducto de Zempoala, cerca de Otumba. Sus arcos se extienden a lo largo de cuarenta y cinco kilómetros. Fue realizado por los naturales de la región dirigidos por fray Francisco Tembleque, y su construcción duró desde 1553 hasta 1570.



ACUEDUCTO DE ZEMPOALA (MÉXICO).
INTERPRETACIÓN DE FRANCISCO DE AJOFRÍN, SIGLO XVIII.

Por último, en ciudades sobresalientes desde un punto de vista poblacional, social o económico, a esta dotación urbana se añadían otras edificaciones; bien de carácter asistencial, como son los hospitales; bien de abastecimiento de productos de primera necesidad para la ciudad, como es el caso de alhóndigas, carnicerías y pocitos.

Entre los hospitales destacan el de San Nicolás de Bari, en Santo Domingo, y el de Jesús en la Ciudad de México, que siguen los ejemplos hispanos de Santiago de Compostela, la Santa Cruz de Toledo y el Hospital Real de Granada, que adoptaron un plan cruciforme, inspirándose en el proyecto de Filarete para el Ospedale Maggiore de Milán. El primero de los hospitales americanos fue el de Santo Domingo, fundado en 1503 por Nicolás de Ovando, si bien las ruinas que pueden hoy contemplarse pertenecen a un edificio fechado entre 1533 y 1552. Era un proyecto con las naves de la enfermería dispuestas en forma de cruz, cuatro patios e iglesia de tres naves encajada entre ellos.



SANTO DOMINGO. HOSPITAL DE SAN NICOLÁS. PLANO, 1786.

El hospital de Jesús fue fundado por Hernán Cortés, iniciándose su construcción por una de las enfermerías. El complejo definitivo adquirió una planta en forma de -T-, que comprendía una iglesia y cuatro grandes edificios dedicados a enfermerías, estructurados en torno a dos patios con escalera monumental entre ellos. En su dilatado proceso de construcción desarrollado entre 1524 y 1684, debemos destacar al maestro de cantería Claudio de Arciniega y a los carpinteros Bartolomé García y Bartolomé Luque.

Entre los edificios para el abastecimiento podemos distinguir los destinados al almacenaje y los comerciales de venta al público, los cuales se generalizan a partir del siglo XVIII. Los primeros son las alhóndigas y los pósitos, constituidos por patios y

una serie de naves cerradas al exterior, pero en los que se dignifica las portadas mediante la presencia de heráldicas, como ocurre en la alhóndiga de México cuya portada es característica del Setecientos. En cuanto a los edificios dedicados a la venta, como es el caso de las carnicerías, que a veces incorporaban el matadero, solían estar abiertos al exterior mediante galerías y soportales.

ARQUITECTURA INSTITUCIONAL

El engranaje que articuló la monarquía hispana en América requería en las capitales virreinales, de la Real Audiencia o en los centros emblemáticos para la economía, la erección de edificios destinados a albergar las distintas instituciones que exigía el gobierno virreinal, al margen de la dotación municipal vista en líneas anteriores. Evidentemente, serían las ciudades de México y Lima, como capitales de los virreinos de Nueva España y Perú, respectivamente, las que concentraron el mayor número de construcciones de estas características, algunas de las cuales aún hoy podemos contemplar.

El edificio más significativo de palacio de gobierno lo constituye el de los virreyes en México, que se inició en 1562 cuando se adquirieron para tal fin las denominadas Casas Nuevas de Hernán Cortes. Durante todo el siglo XVI y hasta 1692, año en el que fue parcialmente destruido, el palacio fue ampliándose hasta ocupar la totalidad de la cuadra sobre la que se asentaba en la plaza mayor de la ciudad. A principios del siglo XVIII fue reedificado adquiriendo gran parte de su semblanza actual que se caracteriza por una planta muy alargada y piso principal balconado y almenado. También del siglo XVIII es el Palacio de Gobierno de Guadalajara, antigua Audiencia, que destaca por su monumentalidad, torreones de esquina y portada con potentes estípites y cornisas, los cuales se conjugan con grandes sillares almohadillados.

Junto a estos palacios de carácter civil hemos de señalar los levantados por el poder religioso, tanto para residencias de obispos y arzobispos, como los palacios de la Inquisición, caracterizándose estos últimos por lo suntuoso de su arquitectura. Buenos ejemplos de ello son los de México y Cartagena de Indias, ambos del siglo XVIII. El palacio de la Ciudad de México se ubica en la plaza Santo Domingo, sede de este tribunal desde el siglo XVI. El edificio actual es diseño del arquitecto Pedro de Arrieta y presenta algunas de las características que estudiaremos en la arquitectura doméstica de esta ciudad, como es la policromía de la fachada, al combinar la piedra chiluca gris con el tezontle rojo, y los ángulos del patio liberados de columnas a través del innovador recurso de los arcos cruzados y pendientes en el aire. A estas novedades se añaden su planta cuadrada que sugiere el octógono y su fachada en esquina, en chaflán, abierta a dos calles.

El palacio de la Inquisición de Cartagena de Indias se articula mediante un patio estrecho al que se abren galerías que comunican salas con ventanas y balcones a la calle. Lo más interesante es su portada, en la que aparece una inscripción con el año 1770, molduras curvas muy prominentes y frontis mixtilíneo que enmarca el escudo de España.



GUADALAJARA (MÉXICO). PALACIO DE GOBIERNO. PORTADA.



MÉXICO. PALACIO DE LA ADUANA. PATIO.

En las ciudades también se realizaron obras de claro carácter económico a fin de controlar el comercio, tanto marítimo como terrestre, y la fabricación de moneda mediante construcciones que proyectan una imagen urbana palaciega pero que presentan una articulación del espacio interior diferente, sujeto a las necesidades y actividades que en ellas se desarrollan. Edificios para aduanas se levantaron en numerosas ciudades americanas, como México, Veracruz, Potosí y Portobelo. Esta aduana de Portobelo (Panamá) fue iniciada en 1630 y se caracteriza por presentar sus dos fachadas abiertas mediante arcadas, mientras que su espacio interior se distribuía entre almacenes y viviendas para los funcionarios.

Tanto la aduana como la casa de la moneda de la Ciudad de México son obras del siglo XVIII. La aduana realizada en 1731, y que se vincula a la actividad del arquitecto Pedro Arrieta, se localiza en la emblemática plaza de Santo Domingo, espacio privilegiado donde ya hemos visto que se levanta el Palacio de la Inquisición. Como éste combina la piedra chiluca y el tezontle rojo en fachadas articuladas por jambas que se prolongan hasta la cornisa. Además, destaca la magnífica escalera imperial que vincula los dos grandes patios que organizan el espacio interior de este importante edificio.

La casa de la moneda de México se construyó hacia 1734 con la intervención del ingeniero Luis Díez Navarro y el arquitecto Salvador Villa, quienes otorgan a la obra esa característica bicromía gris y roja que señalábamos en la aduana, pero dominando ese clasicismo severo que caracteriza la arquitectura pública borbónica, sólo roto por el festón curvilíneo que remata su fachada. Junto a la de México, se construyeron

edificios de esta tipología arquitectónica en Bogotá, Potosí y Lima, todos datables en el siglo XVIII. De ellos por su singularidad destaca la casa de la moneda de Potosí (Bolivia), donde también interviene Salvador Villa, creando una obra en la que prima la funcionalidad, con cuatro patios que sirven para distribuir las distintas actividades, especialmente la fundición del metal, para la cual se realiza una gran horno rematado por una impresionante cúpula.

ARQUITECTURA PALACIAL

En la definición del espacio urbano tanta importancia como los edificios públicos que marcan y simbolizan el poder civil y que, como hemos visto, se agrupan según tengan una funcionalidad virreinal o municipal, tiene la arquitectura señorial y doméstica, que simboliza a las clases dominantes y marcan los nuevos espacios privilegiados de la ciudad.



SANTO DOMINGO. CASA DE COLÓN. VISTA GENERAL.

En América la casa tiene como modelo la arquitectura doméstica peninsular, razón por la que predominaran las torres, los balcones en esquina como en los palacios castellanos y extremeños, y una concepción de la vivienda que la proyecta hacia el exterior y en la que la fachada se convierte en el semblante que trata de llamar la atención de los transeúntes pregonando la nobleza y calidad del residente. Escudos, inscripciones y relieves ornamentales materializaran el anhelo de fama de los conquistadores.



PUEBLA (MÉXICO). "CASA DEL QUE MATÓ AL ANIMAL".

Entre las primeras obras palaciegas del siglo XVI que responden a una misma tipología se encuentran los palacios de Diego Colón en Santo Domingo y el de Hernán Cortés en Cuernavaca. La obra dominicana conocida como la Casa del Almirante se construyó entre 1510 y 1514, y presenta una planimetría rectangular con doble galería en sus frentes largos, abierta entre dos cuerpos que avanzan. Tradicionalmente se ha señalado que este modelo de palacio-villa responde al de los palacios campestres italianos de finales del siglo XV, como el de la villa Chigi en Siena o la Farnesina en Roma, ambas obras del arquitecto Baldassare Peruzzi. Sin embargo, también se ha considerado la posible tradición hispana, aunque incorporando elementos italianos, como es el palacio de don Juan de Toledo en Mancera de Abajo (Salamanca).

A pesar de esta configuración, que nos remite a modelos renacentistas italianos, la proporción de los soportes, la aristada molduración de los arcos y la traza conopial de algunos de ellos nos hablan del predominio del espíritu gótico, tanto en técnicas constructivas como en sentimientos de las formas. Por tanto, en este palacio, las tradiciones renacentistas y medievales se mezclan como en tantos otros edificios del primer trasplante del arte europeo al medio americano, lo que se aprecia claramente en las escaleras, una de las cuales es de caracol, mientras que la otra es renacentista.

Esta obra dominicana se constituyó en modelo para otros palacios, entre los que sobresale el palacio de Hernán Cortés en Cuernavaca, lo que se explica porque Cortés antes de pasar a la Nueva España tuvo su residencia en Santo Domingo, y necesariamente debió conocer un edificio tan prestigioso, al que probablemente quiso emular. Posee el frente articulado con doble galería al igual que la Casa del Almirante. Sin embargo, su evolución constructiva parte de una torre de defensa y vigilancia almenada y muy compacta, realizada entre 1522 y 1524, y se transforma hacia 1530-1540 en un castillo-palacio que desde el núcleo inicial ha ido integrando en su contorno una capilla de franciscanos y otros cuerpos de habitación. Por tanto, no fue tan inmediata la inspiración en el modelo antillano, sino que más bien fue el final de un proceso de adaptación tras atender las primitivas exigencias de tipo militar.

Además de este palacio, Cortés construyó en la Ciudad de México diversas residencias en el espacio privilegiado del Zócalo sobre los palacios de Moctezuma, conocidas como las Casas Viejas y las Casas Nuevas de Cortés, si bien con el tiempo pasaron a manos de las instituciones virreinales. Estos palacios, como todos los construidos en la ciudad durante el Quinientos, sufrieron una evolución en la que las formas renacentistas aisladas, las torres y almenas fueron poco a poco definiéndose, desapareciendo u ordenándose hasta constituir auténticos diseños clasicistas. Así, la Ciudad de México conservó hasta el siglo XVIII su fisonomía de ciudad torreada y almenada, si bien con el paso del tiempo dichas torres se transformaron en miradores y se adornaron con ricas rejas renacentistas.

Fuera de la capital mexicana también se conservan destacados ejemplos de palacios pertenecientes tanto a los conquistadores como a los estamentos más altos de la jerarquía eclesiástica, y en lo que se manifiestan las características descritas para esta arquitectura doméstica. En Mérida de Yucatán el adelantado Montejo se construyó

su palacio en uno de los solares de la plaza mayor. Sobresale por su portada rica en motivos ornamentales, trazas fitomórficas, emblemas familiares, medallones con los retratos del adelantado y su esposa, y figuras humanas, como los dos alabarderos que recuerdan la condición militar del dueño, y los dos salvajes de los laterales. Es un conjunto que aglutina el simbolismo medieval con el decorativismo del primer renacimiento.



PUEBLA (MÉXICO). CASA DE LOS MUÑECOS. FACHADA.

En la ciudad de Puebla de los Ángeles son dignas de mención la Casa llamada “del que mató al animal” y la Casa del Deán. La primera, cuya cronología se sitúa en el segundo cuarto del siglo XVI, presenta en las jambas relieves con escenas de caza, realizados en talla planiforme. Tradicionalmente, se ha mantenido que estas escenas son el reflejo de modelos de tapicería, al igual que el friso de granadas que cubre el dintel puede responder a diseños textiles. La Casa del Deán data de 1580 y perteneció a Tomás de la Plaza. Posee una característica fachada manierista pero su interés se concentra en la decoración pictórica que cubre los paramentos de algunas de sus dependencias, como es el caso de la habitación de las sibilas y la contigua con los triunfos de Petrarca.

Este rico capítulo de la arquitectura doméstica mexicana del periodo virreinal se cierra con la importante transformación que sufre la Ciudad de México durante el siglo XVIII, fruto de una potente nobleza que ha acumulado grandes riquezas y que se construye en la capital virreinal su residencia urbana, así como de la adaptación de su entramado urbano a las nuevas exigencias del tráfico rodado, todo lo cual la convirtió en la ciudad de los palacios.



CUZCO (PERÚ). CASA DE LAS SIERPES. PORTADA.

Estas casas de la nobleza se estructuran en dos plantas, con entresuelo, organizándose alrededor del patio y accediendo a ellas por monumentales portadas. Además, como se ha señalado ya para las obras institucionales de este periodo, la casa mexicana se va a caracterizar por su cromatismo ligado a la combinación de la piedra chiluca gris y el rojo mate del tezontle; el empleo de las “sobrejambas” o jambas prolongadas por encima de los dinteles, a modo de pilastras, hasta alcanzar la cornisa, la imposta externa del solado o su remate concreto; y el uso del “arco pendiente en el aire”, es decir, aquel que prescinde del soporte y deja suspendidos en el vacío dos, tres o más arcos, a través de un calculado despiece de las dovelas.

Con este lenguaje estructural y estereotómico se conciben impresionantes obras de arquitectura doméstica realizadas por los más prestigiosos arquitectos mexicanos de este periodo. Este es el caso del arquitecto Lorenzo Rodríguez quien realiza la casa del Conde de Xala (1764) de esquinas torreadas con estípites y ondulantes líneas, y la casa de los Mascarones (1766-1771) de un solo piso, con estípites y gárgolas que tienen forma de cañones, erigidas como indudables signos de poder. Igualmente hay que mencionar al arquitecto Francisco Guerrero y Torres con obras tan significativas como el Palacio de los Condes de San Mateo de Valparaíso (1769-1772), el de los Condes de Santiago de Calimaya (1779) y el del Marqués de Jaral de Berrio (1779) en los que conjuga y lleva hasta sus últimas consecuencias los recursos técnicos y decorativos que caracterizan a la casa mexicana.

Por último, en la ciudad de México, debemos mencionar la Casa de los Condes de Orizaba, más conocida como la casa de los azulejos, pues su fachada está revestida de cerámica vidriada decorada con motivos geométricos. Este gusto por el colorido en las fachadas es característico de la arquitectura doméstica de la ciudad de Puebla de los Ángeles, la cual combina el azulejo con los rojos y anaranjados del ladrillo y la blancura de los recercados de puertas y ventanas. Ejemplos significativos, ya de las últimas décadas del siglo XVIII, son la Casa del Alfeñique y la Casa de los Muñecos.



CUZCO (PERÚ). PALACIO ARZOBISPAL. MURO INCAICO.

En Suramérica se conservan notables ejemplos de arquitectura doméstica en Perú y Colombia. En el virreinato del Perú la ciudad de Cuzco tiene un sobresaliente conjunto de casas señoriales del siglo XVI para cuya construcción se aprovecharon la tipología de las antiguas canchas incaicas, donde se formaban cuatro casas en torno a un patio común, lo que explica que algunas de ellas presenten una estructura claustral. Por consiguiente, son obras que emplean como cimientos los muros de sillería incaica y, tras su portada monumental y el zaguán, tienen como núcleo de distribución espacial el patio, que proporciona luz y ventilación a las habitaciones abiertas a sus galerías. También se caracterizan porque estos patios no suelen presentar arquerías o galerías adinteladas en todos sus lados sino sólo en dos o tres de ellos, mientras que en las fachadas son característicos los balcones y las ventanas en ángulo partidas por ajimeces.

El conjunto cuzqueño está formado por la Casa del Almirante, la Casa de las Sierpes, la Casa de los Cuatro Bustos, la Casa de Silva y de las Arpias. De todas ellas destaca la Casa del Almirante que fue construida entre 1590 y 1600 sobre el solar donde se hallaban las casas del inca Huascar. Propiedad de don Francisco Alderete Maldonado responde a las características generales anteriormente señaladas. La fachada presenta portada pétreo, ventana angular y alero de tejado muy saliente que acentúa para todo el edificio el perfil unitario de su cubierta.

Las Casas de los Cuatro Bustos y de las Sierpes toman sus respectivos nombres de las decoraciones que presentan sus portadas. La primera ostenta en el dintel de entrada bustos que se han querido identificar con el propietario Juan Salas y Valdés, su hijo y sus respectivas esposas, rematándose con el escudo de armas, jambas decoradas con rosetas y hojas de acanto tanto en las columnas como en la cornisa. Por su parte la casa de las Sierpes tiene en su dintel dos monstruos marinos que sostienen el escudo familiar.



LIMA (PERÚ). PALACIO ARZOBISPAL. FACHADA.

En Lima, debido a la continua y destructiva actividad sísmica que caracteriza al terreno en el que se asienta, no se han conservado ejemplos de la primera arquitectura doméstica virreinal. Ahora bien, gracias a los planos de la ciudad que realizó en 1685 el fraile mercedario Pedro Nolasco, sabemos que era una urbe que se definía por su rasgos mudéjares, en cuanto a la estructura de sus casas y el predominio de materiales como la madera y el ladrillo. Tras el terrible terremoto de 1687, la fisonomía y la estética de la ciudad cambia, caracterizándose a partir de ahora por la búsqueda de materiales y sistemas constructivos de probada eficacia antisísmica, como es el caso de la quincha prehispánica. Ahora bien, como evocaciones de esta primera arquitectura que cuidaba la calidad de los interiores, podemos considerar los balcones de cajón con celosías hechos en madera que, igualmente, protegían la intimidad de la casa.

Estos balcones comenzaron a realizarse en torno a 1560. Del año 1584 se conservan algunos documentos de indudable valor histórico sobre estos elementos, señalándose en algunos de ellos al constructor de estas piezas que “en el ancho del hueco ha de haber una silla atravesada”. Es decir, se pretende que el armazón de madera tenga vuelo efectivo hacia la calle y habilite un espacio en el que pueda haber una persona sentada. Por tanto, estos “muebles en la calle”, como se les ha denominado, tienen su origen en el siglo XVI, si bien los ejemplos que poseemos son del siglo XVIII como son los del Palacio Episcopal o el Palacio de Torre Tagle.

Para finalizar este panorama sobre la arquitectura doméstica hemos de hacer referencia a un conjunto de casas de la ciudad de Tunja (Colombia), pertenecientes al último cuarto del siglo XVI, en las que su decoración manifiesta el espíritu renacentista y humanista que caracteriza al primer arte virreinal de la Nueva Granada. Destacan la Casa del Fundador y la del Escribano que interiormente responden a una tipología mudéjar, especialmente por sus cubiertas de madera y por sus patios de rítmicas arquerías enmarcadas por alfices, mientras que las portadas concentran formas y temas renacentistas. Los ciclos pictóricos de ambas casas reflejan el carácter humanista de sus propietarios, profundos conocedores de la cultura simbólica y mitológica del Renacimiento. Ello se expresa a través de figuras emblemáticas de plantas y animales en la cubierta principal de la Casa del Fundador, mientras que en la del Escribano se mezclan los temas heráldicos, marianos y cristológicos con imágenes de la naturaleza y del panteón clásico. Ambos programas pictóricos ofrecen un juego sugestivo de alusiones sobre la dignidad de los comitentes y los ideales virtuosos del comportamiento humano.

SELECCIÓN DE IMÁGENES

ADUANA DE PORTOBELO (PANAMÁ)

Este edificio mercantil fue construido entre 1630 y 1634 siguiendo las trazas del ingeniero Cristóbal de Roda. Es de planta rectangular y de dos pisos, el bajo con sus dos lados mayores abiertos por sendas arcadas hacia el mar y hacia una de las dos plazas de la población y el superior con ventanas regulares, siguiendo modelos renacentistas. Dichas arcadas son de medio punto realizadas en ladrillo que apoyan sobre gruesas columnas, salvo en el centro donde son sustituidas por pilares. El edificio constaba de depósitos, oficinas y los aposentos del gobernador.

En 1744, tras el ataque británico a la ciudad, la obra fue reconstruida por el arquitecto Manuel Hernández, quien le otorgó un carácter más académico al proyecto. Posteriormente, el terremoto de 1882 la destruyó parcialmente, siendo sus ruinas consolidadas las que contemplamos en la actualidad.

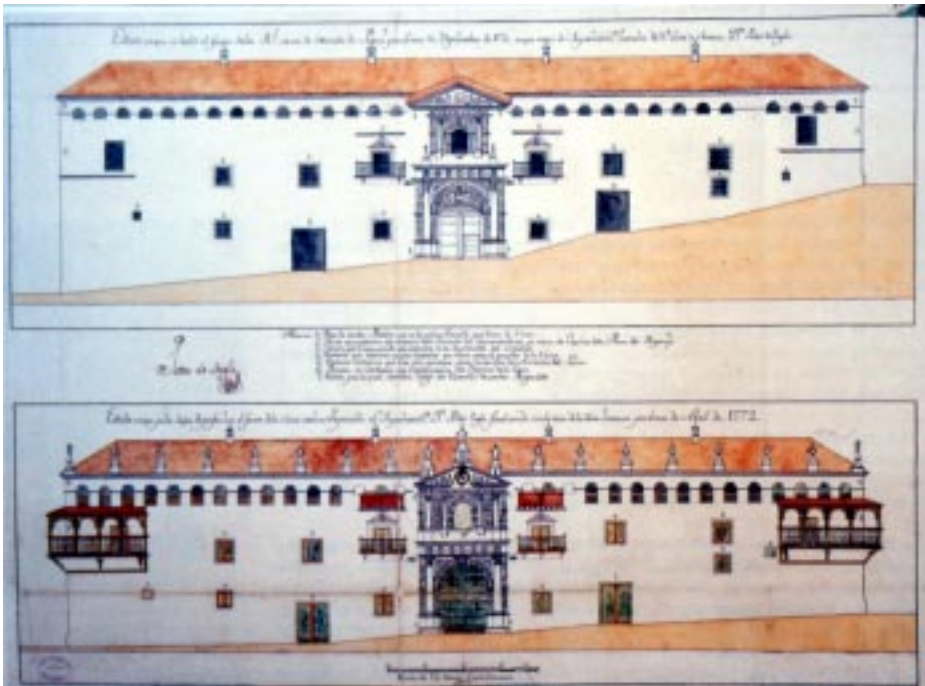


PORTOBELO (PANAMÁ). ADUANA.

CASA DE LA MONEDA DE POTOSÍ (BOLIVIA)

Dentro de la tipología de edificios fabriles es la obra más destacada de toda la arquitectura virreinal en América. Su gran calidad edilicia está determinada por la perfecta articulación de su espacio interior en base a las distintas actividades que debían desarrollarse, y que culminaban en la acuñación de moneda. Las obras se iniciaron a finales de 1758 según el diseño del arquitecto peninsular Salvador Villa, quien ya había intervenido en las casas de la moneda de México y Lima.

El conjunto tiene un alzado de tres pisos y presenta tres patios delanteros, con balcones corridos de madera y amplios aleros, que organizan las dependencias destinadas al trabajo y residencia del intendente, contador, ensayador y tesorero. Un cuarto patio trasero, estrecho y alargado, distribuye las actividades propiamente industriales con oficinas, talleres y sala de fundición, esta última cubierta por una impresionante cúpula cónica, obra de fray Manuel de Sanahuja, arquitecto de la catedral potosina, realizada en el año 1816. En cuanto a su fachada, responde a modelos palaciales y concentra su interés en su portada neoclásica.



POTOSÍ. CASA DE LA MONEDA, 1772.

PALACIO DE LA INQUISICIÓN, CIUDAD DE MÉXICO (MÉXICO)

La obra realizada por el arquitecto Pedro de Arrieta entre 1733 y 1737 es una exposición de las características del barroco dieciochesco mexicano, concentradas en el patio y la fachada del edificio. En el patio nos muestra su conocimiento y dominio del lenguaje matemático en los arcos degenerantes, o suspendidos en el aire, sin soportes en los ángulos del primer piso. A ello se une la composición de la fachada, dispuesta en chaflán, y la que el nuevo lenguaje moderno se expresa en la búsqueda de policromía mediante el empleo de la piedra chiluca y el tezontle, y en el uso de los arcos poligonales y de las ventanas con jambas sobreelevadas de los dinteles.



MÉXICO. PALACIO DE LA INQUISICIÓN. PATIO.

PALACIO DE LOS CONDES DE SAN MATEO DE VALPARAISO,
CIUDAD DE MÉXICO (MÉXICO)

Como señala el investigador Joaquín Bérchez la casa colonial mexicana alcanza su cenit con el arquitecto Francisco Guerrero y Torres, pues sus palacios exploran al máximo, exhaustivamente, las posibilidades decorativas, sintácticas y estructurales de una reciente tradición autóctona, reuniéndolas en su obra con una rara dosis de genialidad y fortaleza constructiva. La casa presenta una configuración urbana en esquina en la que destaca un torreón y una hornacina en el ángulo, con muros construidos en piedra chiluca y revestimiento de tezontle, articulándose la superficie de sus fachadas con los característicos balcones con jambas prolongadas.



MÉXICO. PALACIO DE LOS CONDES DE SAN MATEO DE VALPARAISO. FACHADA.

El patio es, sin lugar a dudas, la pieza más monumental de la obra pues constituye todo un alarde constructivo basado en complejos cálculos matemáticos y una perfecta estereotomía del material. Se trata de una estructura de tres grandes arcos carpaneles, dos de 14 metros y un tercero de 16, que se entrelazan sin ningún tipo de apoyo intermedio, y que apean en pilares cuadrados adosados a las paredes. Sobre esta estructura, que soporta una cubierta de techumbre plana, se eleva la galería alta del segundo piso con sus pilares dóricos octogonales y arcos rebajados, gravitando las columnas de las esquinas en el aire, sin ningún apoyo inferior.

CASA DEL ALMIRANTE, CUZCO (PERÚ)

Esta obra es uno de los mejores ejemplares de arquitectura doméstica del renacimiento que se conservan en toda la América española. Por la similitud formal y decorativa que su portada tiene con la de la Casa de los Cuatro Bustos de la misma ciudad de Cuzco que se data en la última década del siglo XVI, la fecha de construcción se sitúa entre 1590 y 1600. Perteneció al conquistador Juan Álvarez Maldonado y Altamirano y su familia, a la que se ensalza mediante la emblemática y los retratos de los propietarios, como los que se encuentran en la cubierta del salón principal.

La casa presenta todas las características de la primera arquitectura virreinal cuzqueña: reutilización de la sillería incaica, balcón en esquina con ajimez, doble patio, escalera monumental y portada manierista que se define por su dintel, jambas y pedestales decorados con rosetas, columnas dóricas y, sobre la cornisa, entre los escudos de los Maldonado, un caballero con cimera levanta una lanza.



CUZCO (PERÚ). PALACIO DEL ALMIRANTE.

PALACIO DE TORRE-TAGLE, LIMA (PERÚ)



LIMA (PERÚ). PALACIO DE TORRE TAGLE. FACHADA.

Esta casa, residencia de don José de Tagle y Bracho ennoblecido por Felipe V con el título de Marqués de Torre-Tagle, fue concluida en el año 1735. Se caracteriza por el lujo y el preciosismo que preside toda la obra, especialmente la fachada y el patio. Dos balcones de cajón centran la portada de dos cuerpos que se definen por una potente cornisa y sobresalientes frontis curvos. Sobre la puerta hay un escudo acompañado por la siguiente leyenda alusiva a su propietario: “Tagle se llamó el que la sierpe mató y con la infanta casó”.

Por su parte, el patio responde a la tipología limeña de paredes lisas en la planta baja, escalera recubierta de azulejos, y planta superior con galería de arcos mixtilíneos sostenidos por finas columnas, en el que la madera se emplea en las balaustradas y en las cubiertas de ambos pisos.

LA CASA DEL ESCRIBANO, TUNJA (COLOMBIA)

La residencia perteneció al escribano don Juan de Vargas Matajudíos, quien llegó a la ciudad de Tunja en 1585, tras comprar el cargo que le dió el nombre. La dependencia más importante del conjunto es la sala principal que se cubre con una armadura de par y nudillo, la cual se oculta por un encañado que recibe una capa de barro que sirve de soporte al programa pictórico; tipología de cubierta que también se empleará en la Casa del Fundador. El programa combina los temas cristianos, marianos y cristológicos, con otros pertenecientes a la cultura humanística y renacentista como son las referencias a la



TUNJA (COLOMBIA). CASA DEL ESCRIBANO JUAN DE VARGAS.
DETALLE DE LA CUBIERTA.

mitología clásica. Así, el harneruelo se decora con el monograma de María en una cartela, mientras que los faldones Este y Oeste lo hacen con el sol junto al anagrama de Cristo y un medallón con la inscripción IOSEPS respectivamente.

Los temas profanos se concentran en el faldón Norte con representaciones de la mitología grecorromana: Diana, Júpiter y Minerva, quienes aparecen sobre un fondo blanco enmarcadas por arquitecturas fantásticas; y el faldón Sur con un escudo y los temas animalísticos de la caza del elefante, el rinoceronte, el caballo y los monos, para los cuales el artista se inspiró en grabados italianos o de artistas humanistas de la talla de Alberto Dureró.

LA CASA DEL FUNDADOR, TUNJA (COLOMBIA)

Esta residencia perteneciente a la familia del capitán don Gonzalo Suárez Redón, debió realizarse a finales del siglo XVI, si bien el ciclo pictórico de la sala principal obedece al primer cuarto del siglo XVII. Es un programa de carácter emblemático, inspirado en los *Emblemas Morales* de Sebastián de Covarrubias y Orozco, obra publicada en Madrid en 1610. La decoración pictórica es la siguiente: en los faldones, entre arquerías pictóricas, aparecen representaciones de animales y plantas alternativamente, los cuales hacen referencia a virtudes y defectos de la condición humana; mientras que el harneruelo lo hace con decoraciones geométricas de carácter manierista y la inscripción IHS.



TUNJA (COLOMBIA). CASA DEL FUNDADOR.
CUBIERTA DE LA ESTANCIA PRINCIPAL.

APÉNDICE DOCUMENTAL

I. LA HABANA, “CIUDAD DE LAS COLUMNAS”*

“El aspecto de La Habana, cuando se entra en su puerto -escribía Alejandro de Humboldt en los primerísimos años del siglo pasado- es uno de los más rientes y de los más pintorescos que puedan gozarse en el litoral de la América equinoccial, al norte del ecuador. Este lugar, celebrado por los viajeros de todas las naciones, no tiene el lujo de vegetación que adorna las orillas del río Guayaquil, ni la salvaje majestad de las costas rocosas de Río de Janeiro, puertos del hemisferio austral, pero la gracia que, en nuestros climas, embellece los paisajes de naturaleza culta, se mezcla aquí a la majestad de las formas vegetales, al vigor orgánico que caracteriza la zona tórrida Solicitado portan suaves impresiones, el europeo se olvida del peligro que le amenaza en el seno de las ciudades populosas de las Antillas; trata de entender los elementos diversos de un vasto paisaje, contemplar esas fortalezas que coronan las rocas al este del puerto, ese lago interior, rodeado de poblados y de haciendas, esas palmeras que se elevan a una prodigiosa altura; esa ciudad medio oculta por una selva de mástiles y los velámenes de las naves” ... Pero, añade el amigo de Goethe, dos páginas más adelante, al referirse a la Calle de los Mercaderes: “Aquí, como en nuestras más antiguas ciudades de Europa, sólo con suma lentitud se logra enmendar el mal trazado de las calles.”

Urbanismo, urbanistas, ciencia de la urbanización. Todavía recordamos las conjunciones que de la palabra “Urbanismo” se daba con espesos caracteres entintados, en los ya clásicos artículos que publicaba Le Corbusier hace más de cuarenta años, en las páginas del “Esprit Nouveau”. Tanto se viene hablando de urbanismo, desde entorces, que hemos acabado por creer que jamás ha existido, antes, una visión urbanística, o al menos, un instituto del urbanismo. Humboldt se quejaba, en su tiempo, del mal trazado de las calles habaneras. Pero llega uno a preguntarse, hoy, sino se ocultaba una gran sabiduría en ese “mal trazado” que aún parece dictado por la necesidad primordial -trópica- de jugar al escondite con el sol, burlándose superficies, arrancándole sombras, huyendo de sus tórridos anuncios de crepúsculos, con una ingeniosa multiplicación de aquellas “esquinas de fraile” que tanto se siguen cotizando, aún ahora, en la vieja ciudad de lo que fuera “intramuros” hasta comienzos del siglo. Hubo, además, mucho embadurno -en azafrán oscuro, azul sepia, castaños claros, verdes de oliva- hasta los comienzos de este siglo. Pero ahora que esos embadurnos se han quedado en los pueblos de provincia entendemos, acaso, que era una forma del *brise-soleil*, neutralizador de reverberaciones, como lo fueron también, durante tanto tiempo, los medios puntos de polí-croma cristalería criolla que volvemos a encontrar como constantes plásticas definidoras, en la pintura de Amelia Peláez o René Portocarrero. Mal trazadas estarían, acaso,

* CARPENTIER, Alejo. *La ciudad de las columnas*. Barcelona: Editorial Bruguera S. A., 1982.

las calles de La Habana visitadas por Humboldt. Pero las que nos quedan, con todo y mal trazadas como pudieran estar, nos brindan una impresión de paz y de frescor que difícilmente hallaríamos en donde los urbanistas conscientes ejercieron su ciencia.

La vieja ciudad, antaño llamada de *intramuros* es ciudad en sombras, hecha para la explotación de las sombras -sombra, ella misma, cuando se la piensa en contraste con todo lo que le fue germinando, creciendo, hacia el Oeste, desde los comienzos de este siglo, en que la superposición de estilos, la innovación de estilos, buenos y malos, más malos que buenos, fueron creando a La Habana ese “estilo sin estilo” que a la larga, por proceso de simbiosis, de amalgama, se erige en un barroquismo peculiar que hace las veces de estilo, inscribiéndose en la historia de los comportamientos urbanísticos. Porque, poco a poco, de lo abigarrado, de lo entemezclado, de lo encajado entre realidades distintas, han ido surgiendo las constantes de un empaque general que distingue La Habana de otras ciudades del continente.

II

Al principio fue el Alarife, el hombre de la plomada y el mortero, de cuyo temprano paso al Nuevo Mundo queda constancia en los asientos de Pasajeros a Indias de la Casa de la Contratación de Sevilla. (Seis habían pasado ya a la Isla Española, antes de que se iniciara la colonización de Cuba.) De ahí que, independientemente de aquella Habana anterior a La Habana que -según se dice- alzaron unos cuantos colonos en las orillas del río Almendares, hemos de buscar el verdadero núcleo generador de la ciudad en aquellos humildes y graciosos vestigios que aún perduran en uno de los patios del antiguo Convento de Santa Clara, cerca de las clásicas tabernas pecaminosas del puerto bajo la presencia de un pequeño mercado, de un baño público y de una Fuente Municipal que, a pesar de su modestia, ofrece una evidente nobleza de factura. Trabajo todo, de alarife, como aquella “Casa del Marino”, más ambiciosa, que aún puede verse a una escasa distancia de lo que fuera, en un tiempo, ágora entre manglares, plaza entre malezas, y que al ser revelada al público, en días de nuestra adolescencia, tras de larga reclusión impuesta por el envolvente crecimiento de un monasterio de clarisas, ostentaba todavía un borroso letrero que la identificaba como la “Casa del Pan”.

No es nuestro propósito -y temprano debemos advertirlo- hacer un bosquejo histórico de la arquitectura cubana, obra que requería todo un aparato erudito, sino llevar al lector, de la mano, hacia algunas de las “constantes” que han contribuido a comunicar un estilo propio, inconfundible, a la ciudad aparentemente “sin estilo” (si nos atenemos a las nociones académicas que al estilo se refieren) que es la Habana, para pasar luego a la visión de “constantes” que pueden ser consideradas como específicamente cubanas, en todo lo que significa el ámbito de la isla. Al principio fue el Alarife. Pero las casas empezaron a crecer, mansiones mayores cerraron el trazados de las plazas y la columna -que no ya el mero horcón de los conquistadores- apareció en la urbe. Pero era una columna interior, grácilmente nacida en patios umbrosos, guarnecidos de vegetaciones, donde los troncos de palmeras -veáse cuan elocuente-

mente queda ilustrada la imagen en el soberbio patio del Convento de San Francisco-convivieron con el fuste dórico. En un principio, en casas de sólida traza, un tanto toscas en su aspecto exterior, como la que se encuentra frente a frente a la Catedral de La Habana, pareció la columna cosa de refinamiento íntimo, destinada a sostener las arcadas de soportales interiores. Y era lógico que así fuera -salvo en lo que se refería a la misma Plaza de la Catedral, a la Plaza Vieja, a la plaza donde se alzaban los edificios destinados a la administración de la isla- en cuyas calles eran tenidas en voluntaria angostura propiciadora de sombras, donde ni los crepúsculos ni los amaneceres enceguecían a los transeúntes, arrojándoles demasiado sol en la cara. Así, en muchos viejos palacios habaneros, en algunas ricas mansiones que aún han conservado su traza original, la columna es elemento de decoración interior, lujo y adorno, antes de los días del siglo XIX en que la columna se arrojará a la calle y creará -aún en días de decadencia arquitectónica evidente- una de las más singulares constantes del estilo habanero: la increíble profusión de columnas, en una ciudad que es emporio de columnas, columnata infinita, última urbe en tener columnas en tal demasía; columnas que, por lo demás, al haber salido de los patios originales, han ido trazando una historia de la decadencia de la columna a través de las edades. No hace falta recordar aquí que, en La Habana, podría un transeúnte salir del ámbito de las fortalezas del puerto, y andar hasta las afueras de la ciudad, atravesando todo el centro de la población, recorriendo las antiguas calzadas de Monte o de la reina, tramontando las calzadas del cerro o de Jesús del Monte, siguiendo una misma y siempre renovada columnata, en la que todos los estilos de la columna aparecen representados, conjugados o mestizados hasta el infinito. Columnas de medio cuerpo dórico y medio cuerpo corintio, jónicos enanos, cariátides de cemento, tímidas ilustraciones o degeneraciones de un Vignola compulsado por cuanto maestro de obra contribuyera a extender la ciudad, desde fines del siglo pasado, sin ignorar a veces la existencia de cierto “modern-style” parisiense de comienzos del siglo, ciertas ocurrencias de arquitectos catalanes, y, para quienes, en los barrios primeros, querían sustituir las ruinosas casonas de antaño por edificaciones más *modernas* (hay dos de este tipo, notables, casi hermosas al cabo del tiempo, en ángulos de la antigua Plaza Vieja), las reposteras innovaciones de “estilo Gran Vía” de Madrid.

III

En todos los tiempos fue la calle cubana bulliciosa y partera, con sus responsos de pregones, sus buhoneros entrometidos, sus dulceros anunciados por campanas mayores que el propio tablado de las pulpas, sus carros de frutas, empenachados de palmeras como procesión en Domingo de Ramos, sus vendedores de cuanto cosa pudieron hallar los hombres, todo en una atmósfera de sainete a lo Ramón de la cruz antes de que las mismas ciudades engendraran sus arquetipos criollos, tan atractivos ayer en los escenarios de bufos, como, más tarde, en la vasta imaginaria -mitología- de mulatas barrocas en genio y figura, negras ocurentes y comadres presumidas, pintiparadas, culiparadas, trabadas en regateos de lucimiento con el viandero de las cestas, el carbonero de carros entoldados a la manera goyesca, el heladero que no trae sorbetes

de fresa el día en que sobran los mangos, o aquel otro que eleva, como el Santísimo, un mástil erizado de caramelos verdes y rojos para cambiarlos por botellas. Y, por lo mismo que la calle cubana es parlera, indiscreta, fisgona, la casa cubana multiplicó los medios de aislarse, de defender, en lo posible, la intimidad de sus moradores.

La casa criolla tradicional -y esto es más visible aún en las provincias- es una casa cerrada sobre sus propias penumbras, como la casa andaluza, árabe, de donde mucho procede. Al portón claveteado sólo asoma el semblante llamado por la mano del aldabón. Rara vez aparecen abiertas -entornadas, siquiera- las ventanas que dan a la calle. Y, para guardar mayores distancias, la reja afirma su presencia, con increíble prodigalidad, en la arquitectura cubana.

Decíamos que la Habana es ciudad que posee columnas en número tal que ninguna población del continente, en eso, podría aventajarla. Pero también tendríamos que hacer un inmenso recuento de rejas, un inacabable Catálogo de los Hierros, para definir del todo los barroquismos siempre implícitos, presentes, en la urbe cubana. Es, en la casa del vedado, de Cienfuegos, de Santiago, de Remedios, la reja blanca, enrevesada, casi vegetal por la abundancia y los enredos de sus cintas de metal, con, dibujos de lirias, de flores, de vasos vagamente romanos, en medio de infinitas volutas que enmarcan, por lo general, las letras del nombre de mujer dado a la villa por ella señoreada, o una fecha, una historicista sucesión de cifras, que es frecuentemente -en el Vedado- de algún año de los 70, aunque, en algunas, se remonta la cronología del herraje a los tiempos que coinciden con los años iniciales de la Revolución Francesa. Es también la reja residencial de rosetones, de colas de pavo real, de arabescos entremezclados, o en las carnicerías prodigiosas -de la Calzada del Cerro- enormemente lujosa en este ostentar de metales trabados, entrecruzados, enredados en sí mismos, en busca de un frescor que, durante siglos, hubo de solicitarse a las brisas y terrales. Y es también la reja severa, apenas ornamentada, que se encaja en la fachada de madera de alguna cuartería, o es la que pretende singularizarse por una gótica estampa, adornarse de floreos nunca vistos, o derivar hacia un estilo sorprendentemente sulpiciano. A veces la reja se acompaña de mármoreos leones vigilantes, de barandales que multiplican un motivo de cisnes wagnerianos, de esfinges que -como unas, que pueden verse en Cienfuegos- responden a la más pura estética de Mucha y la Exposición de 1900, con un indefinible sabor entre prerrafaelista y wildiano. Puede la reja cubana remedar el motivo capruno de las rejas de la Casa del Greco, evocar alguna morada de Aranjuez, o alojarse en ventanas que imitan las de algún castillo del Loire (y no falta en Cuba, los alcázares moriscos de reciente edificación, ni los castillos medioevales de remozada factura, ni las más inesperadas alusiones a Blois o Chambord), lo peculiar es que la reja sabe enderezarse en todos los peldaños de la escala arquitectónico-social (palacio, cuartería, residencia, solar, covacha) sin perder una gracia que le es propia, y que puede manifestarse, de modo inesperado, en la sola voluta de forja que cierra el rastrillo de una puerta de pobrísima y despintada tabla.

Cuando, con este siglo, empezaron a crecer balcones en las fachadas -obsérvese que en las viejas mansiones coloniales los balcones, por lo general, son escasos y exigüos, salvo en las que los tienen de sobradillo y balaustrada de madera- enlazándose, en proceso de continuidad, de una esquina a otra, aparecieron esos elementos

inseparables de la rejería cubana que son los “guardavecinos” -nacidos para deslindar las porciones del aéreo mundo destinado a los altos municipales de éste o aquél. El “guardavecinos” fue como una frontera decorativa, puesta en el límite de una casa, o, en todo caso, de un piso, repitiéndose, en él -multiplicándose, por lo tanto-, toda la temática decorativa que ya había nacido en las rejas puestas al nivel de las calles, aupándose, elevándose con ello el barroquismo de los elementos arquitectónicos acumulados por la ciudad criolla al nivel de la calle. Nacieron allí, en lo alto, nuevas liras, nuevas claves de sol, nuevos rosetones, remozándose un arte de la forja que estaba en peligro de desaparecer con los últimos *portafaroles* (todavía quedan algunos, muy hermosos y ocurrentes, en la Habana) que solían sacar el brazo propicio sobre el arco mayor de la puerta mayor cuyos “guardacantones”, por lo demás, se integraban en un mundo peculiar, contemporáneo de los coches con calces de metal.

Todavía quedan algunos guardacantones, en las ciudades cubanas, verdecitos por el salitre, empastados de herrumbres, entre cuyos arabescos decorativos ha descubierto la cámara reveladora de Paolo Gasparini un inesperado mundo poblado de signos solares, de toscos motivos ornamentales que pueden tomarse por figuraciones de estrellas -vagos petroglifos que añaden su personalidad a cuanto se les integra en lo exterior-. Con la columna, la reja, el guardavecino, el guardacantón- a veces un motivo de adorno, en el remate de una ventana; un encaje de madera calada; un mascarón; una boca de gárgola en la esquina de un tejado el estilo cubano se ha definido para la calle. Nos falta, ahora, conocer los barroquismos interiores.

IV

Así como los alarifes españoles quisieron, en los días de la temprana colonia, que las urbes de esta “llave y antesala del Nuevo Mundo” tuviesen el mayor número posible de “esquinas de fraile” -hasta el punto de anhelar el imposible de que todas lo fuesen y, para ello, recurrieron, más de una vez, al ardid de la encrucijada de cinco calles-, el interior de la casa cubana fue durante siglos, tradicionalmente, guardador de penumbras e invitación a la brisa, con un juicioso aprovechamiento de sus rumbos. No había casa, en los días de mi infancia, donde no estuviese perfectamente localizado el “lugar del fresco”, que solía desplazarse de primaveras a otoños, cuyo ámbito era juiciosamente aprovechado por los moradores, quienes, en prueba de amistad, revelaban sus arcanos a algunos visitantes escogidos. El “lugar del fresco” rompía, por lo demás, con las reglas de la urbanidad al uso. Si el “lugar del fresco” estaba allá, en un rincón del traspatio, o en la proximidad de las cocinas, no tardaban los habitantes, luego de una conversación protocolaria en un gran salón que era siempre, como por casualidad, el lugar menos fresco de la casa, en trasladar sillones y butacas adonde empezara a descender el terral de las nueve, o, en ciertos meses, una “brisa de Cojimar” que, por encima del puerto, traía sus alientos de lluvias lejanas. De ahí que la obsesión de tener amaestrado algún “lugar del fresco” originaria la multiplicación de las mamparas.

Si acudiésemos a las definiciones de un diccionario corriente, tendríamos de la mampara -“cancel movable hecho de un bastidor de madera, de tela o cuero...”, etc.- una idea

muy distinta, en verdad, del importantísimo elemento decorativo y arquitectónico que se inscribió en la residencia cubana hace siglos, desempeñando una función que fue determinativa del estilo de la vivienda. Porque la mampara, puerta trunca a la altura del hombre, fue la verdadera puerta interior de la casa criolla, durante centenares de años, creando un concepto peculiar de las relaciones familiares y, en general, de la vida en común. La mampara clásica de la clase media cubana era todavía, en días de nuestra adolescencia, una puerta superpuesta -en cuanto a la colocación de los goznes- a la puerta real, que nunca se cerraba o abría, sino en casos de enfermedad o muerte del morador de una estancia, o cuando soplaban “los norte” del invierno. Su parte inferior que, en las casas de vivienda -no así en las oficinas- era de madera, se adornaba en la parte superior, por lo general, de dos piezas de cristal opaco a menudo adornadas de calcomanías, rematadas, en lo alto, por una moldura de madera de diseño un tanto ojival, cuyos dos cuerpos eran cerrados por una borla de madera semejante a una granada. Las calcomanías decorativas, según fuese el gusto del morador, representaban manojos de flores, pequeños paisajes, o escenas humorísticas de tipo callejero -el requiebro a la mulata, el marinero de juerga, el asno empecinado- cuando no conjugaban el tema geométrico (greca, astrágalos, arabescos...) comprados al metro en alguna locería bien surtida. La mampara, que aislaba a los moradores lo suficientemente para que no pudiesen verse unos a otros, originaba, en las casas de mucha prole y mucha parentela, el hábito de conversar a gritos, de un extremo a otro de la vivienda, para mejor información al vecino de menudos conflictos familiares. El problema de la “incomunicabilidad”, tantas veces planteado por los novelistas recientes no se planteaba en casa de mamparas, vibrante de cristales que transmitían cualquier pregón hasta las últimas penumbras del patio de las arecas y albahacas.

En la morada señorial, en cambio, la mampara era majestuosa y maciza. Se adornaba de espesas tallas inspiradas en motivos vegetales que en mucho evocaban los encrespamientos del Borromini.

En los días de mamparas vivas, expresivas, obra de artesanías presentes, no era lo mismo una mampara de casa-vivienda, una mampara de colegio -las había que ostentaban un JHC o un Santiago Apóstol- que una mampara recortadísima, en lo bajo, donde deseábase que los transeúntes, al pasar ante una taberna, viesan que alguna mujer del rumbo estaba sentada allí, de ligas bien puestas, con las piernas al desgaire. Por el empaque de la mampara, se sabía donde se estaba, quiénes eran los amos y qué comportamiento había que adoptar. La mampara participaba del moblaje, de la decoración interior, de la heráldica, y hasta de la ética de la mansión. Estaba a medio camino entre las vegetaciones del patio y aquella polícroma frontera entre lo que era la penumbra y lo que era del sol, que era el *medio punto*, elemento fundamental del barroquismo cubano.

V

El *medio punto* cubano -enorme abanico de cristales abierto sobre la puerta interior, el patio, el vestíbulo, de casas acostilladas de persianas, y solamente presentado con iluminación interna, palaciega, en las ventanas señoras de edificaciones de mucho empaque -es el *brise-soleil* inteligente y plástico que inventaron los alarifes

coloniales de Cuba-, por seguro razonamiento, mucho antes de que ciertos problemas relacionados con la luz y la penetración de la luz preocuparan, en Río de Janeiro, a un famoso arquitecto francés. Pero cabe señalar aquí, de paso, que el *brise-soleil* de Le Corbusier no colabora con el sol; quiebra el sol, *rompe* el sol, alinea el sol, cuando el sol es, en nuestras latitudes, una presencia suntuosa, a menudo molesta y tiránica, desde luego, pero que ha de tolerarse en plano de entendimiento mutuo, tratando de acomodarse con él, de domesticarlo en cuanto sea posible. Pero, para entablar un diálogo con el sol hay que brindarle espejuelos adecuados. Espejuelos que sirvan al sol para ser más clemente con los hombres. De ahí que el *medio punto* cubano haya sido el Intérprete entre el Sol y el Hombre -el Discurso del Método en plano de inteligibilidad recíproca-. Si el sol estaba presente, tan presente que a la diez de la mañana su realidad se hacía hartamente deslumbrante para las mujeres de la casa, había que modificar, atenuar, repartir sus fulgores: había que instalar, en la casa, un enorme abanico de cristales que quebrara los impulsos fulgentes, pasando lo demasiado amarillo, lo demasiado aúreo, del incendio sideral, a un azul profundo, un verde de agua, un anaranjado clemente, un rojo de granadina, un blanco opalescente, que diese sosiego al ser acosado por tanto sol y resol de Sol. Crecieron las mamparas cubanas. Se abrieron, en su remate, los abanicos de cristales y supo el Sol que para entrar en las viejas mansiones -nuevas entonces- había que empezar por tratar con la aduana de los *medios puntos*. Ahí estaban los almojarifazgos de la luz. Así se pagaban, en atenuaciones, los derechos de alcabala de lo solar.

Pero el medio punto cubano, visto de modo crítico, no pasa de ser un vitral de fraccionamientos amplios, inapto a las detallísticas del historiar, que no se hace propicio a la narración de algo. A veces en el *medio punto* se insinúa la figuración de una flor, de un motivo de heráldica, de algún penacho barroco, pero nunca se llega ahí a la figuración. La construcción plana, de cristales traspasados por un sol mitigado, amaestrado, es de composición abstracta antes de que alguien pensara el alguna posibilidad de abstraccionismo sistemático. Triángulos combinados, ojivas entrelazadas, despliegues de colores puros, manos de enormes cartas, definidos y barajados en cien casa de La Habana, que explican por su presencia a la vez añeja y activa, ciertas características de la pintura cubana contemporánea. La luz en los cuadros que esa pintura representa, les viene de adentro. Es decir: de fuera del sol colocado detrás de la tela. Puesto atrás del caballete.

En cuanto a los millares de columnas que modulan -es decir: que determinan módulos y medidas, un *modulor*... en el ámbito habanero, habría que buscar en su insólita proliferación una expresión singular del barroquismo americano. Cuba no es barroca como México, como Quito, como Lima. La Habana está más cerca, arquitectónicamente de Segovia y de Cádiz que de la prodigiosa policromía del San Francisco de Ecatepec de Cholula. Fuera de uno que otro altar o retablo de comienzos del siglo XVIII donde asoman los San Jorges alanceando dragones, presentados con el juboncillo festoneado y el coturno a media pierna que Louis Jouvet identificaba con los trajes de los héroes de Racine, Cuba no llegó a propiciar un barroquismo válido en la talla, la imagen o la edificación. Pero Cuba, por suerte, fue mestiza -como México o el Alto Perú-. Y como todo mestizaje, por proceso de simbiosis, de adición, de mezcla, engendra un barroquismo, el barroquismo cubano consistió en acumular,

coleccionar, multiplicar, columnas y columnatas en tal demasía de dóricos y corintios, de jónicos y compuestos, que acabó el transeúnte por olvidar que vivía entre columnas, que era acompañado por columnas, que era vigilado por columnas que le median el tronco y lo protegían del sol y de la lluvia y hasta que era velado por columnas en las noches de sus sueños. La multiplicación de las Columnas fue la resultante de un espíritu barroco que no se manifestó -salvo excepciones- en el atirabuzonamiento de pilastras salomónicas vestidas de enredaderas doradas, sombreadores de sacras hornacinas. Espíritu barroco, legítimamente antillano, mestizo de cuanto se transculturizó en estas islas del Mediterráneo americano, que se tradujo en un irreverente y desacompasado rejuego de entablamentos clásicos, para crear ciudades aparentemente ordenadas y serenas donde los vientos de ciclones estaban siempre al acecho del mucho orden, para desordenar el orden apenas los veranos, pasados a octubres, empezaran a bajar sus nubes sobre las azoteas y tejados. Las columnatas de La Habana, escoltando sus Carlos III de mármol, sus leones emblemáticos, su India reinando sobre una fuente de delfines griegos, me hace pensar -troncos de selvas posibles, fustes de columnas rostrales, foros inimaginables- en los versos de Baudelaire que se refieren al “*temple où de vivants piliers-laissent parfois sortir de confuses paroles*”.

CAPÍTULO SEXTO EL MUDÉJAR AMERICANO

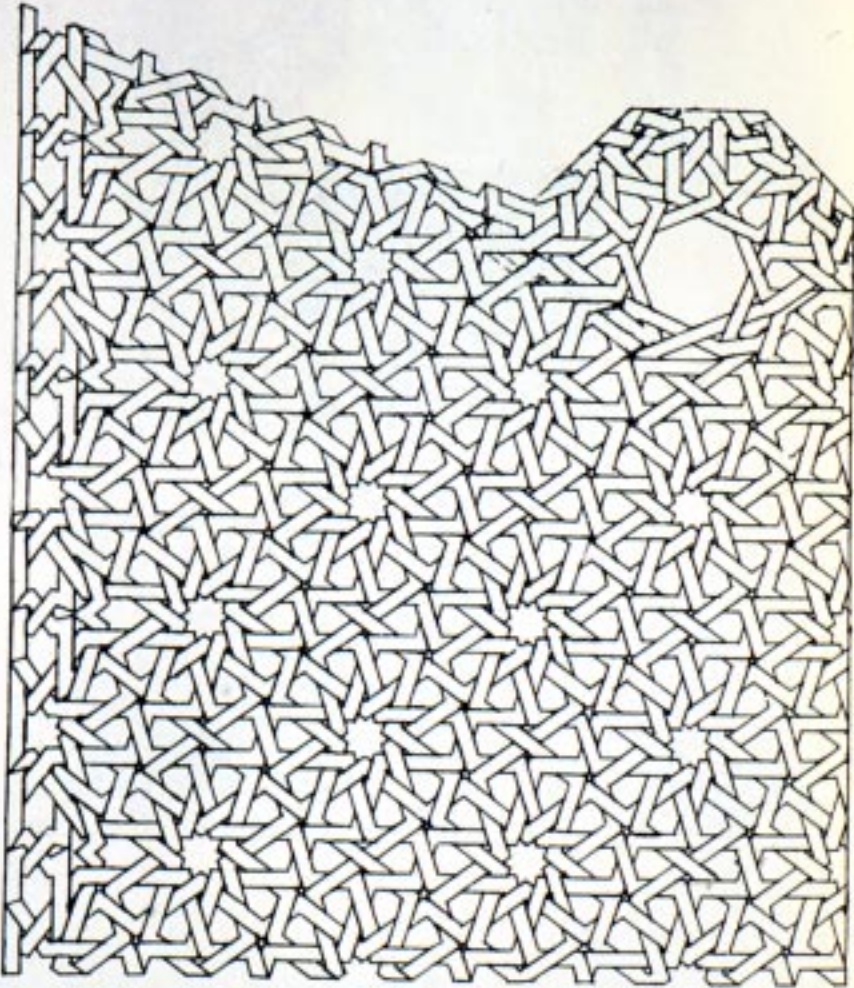
INTRODUCCIÓN

El ámbito de estudio que corresponde al arte mudéjar en América se desarrolla a lo largo de los territorios que integraron los dos virreinos constituidos en el siglo XVI. Las técnicas constructivas mudéjares sirvieron para crear una serie de modelos espaciales, arquitectónicos y decorativos que unificaron buena parte de la geografía, conformando una unidad cultural visible en numerosas obras de las que destacaremos los ejemplos más cualificados.

Quizás el rasgo más distintivo de este mudéjar americano lo constituyan las cubiertas de madera. Estas techumbres tienen, en general, un origen mudéjar; aunque el mismo tenemos que matizarlo ante la pervivencia de artesanos indígenas que dominaban el arte de la construcción lignaria y que fueron capaces de adaptarse a las nuevas técnicas y funciones que los conquistadores impusieron. Además, las diferencias tecnológicas, climáticas y de materia prima a lo largo del continente permitieron desarrollos independientes posibilitando, frente a la unidad del conjunto, alternativas que individualizan cada zona geográfica.

La estructura gremial que se define en torno a las ordenanzas de cada ciudad fue el motor que desarrolló este tipo de arquitectura. Las ordenanzas estudiadas hasta el momento permiten distinguir distintas maestrías y capacidades técnicas: Geométricos (podían realizar cubiertas de media naranja), Lazeros (armaduras ochavadas de lazo), Armadores (armaduras sin decoración de lazo) y Tenderos (labores de tipo industrial). Estas maestrías podían variar de unas ordenanzas a otras y, dependiendo del desarrollo del gremio en la ciudad, se podían distinguir más o menos escalones.

Este sistema productivo lo podemos corroborar tanto en la documentación existente sobre encargos o reparos de cubiertas como en la realidad que actualmente se conserva. Aunque no de forma homogénea son ricas algunas islas caribeñas (Cuba), no especialmente Venezuela y México pero sí Colombia y algunas zonas de Ecuador (Quito), Bolivia y Perú.



LX. Lacería de diez.

Por otro lado, aparte de la documentación escrita y de las obras conservadas existe un manuscrito de enorme trascendencia que a nivel teórico resuelve la construcción y la decoración de las cubiertas mudéjares. Nos referimos a la parte que dedica Fray Andrés de San Miguel en sus «Obras» a la carpintería de lo blanco. Solo el texto del alarife sevillano Diego López de Arenas puede comparársele en importancia aunque en algunos aspectos, como los referidos a la decoración de lazo, el tratado de Fray Andrés avanza considerablemente sobre el del sevillano.

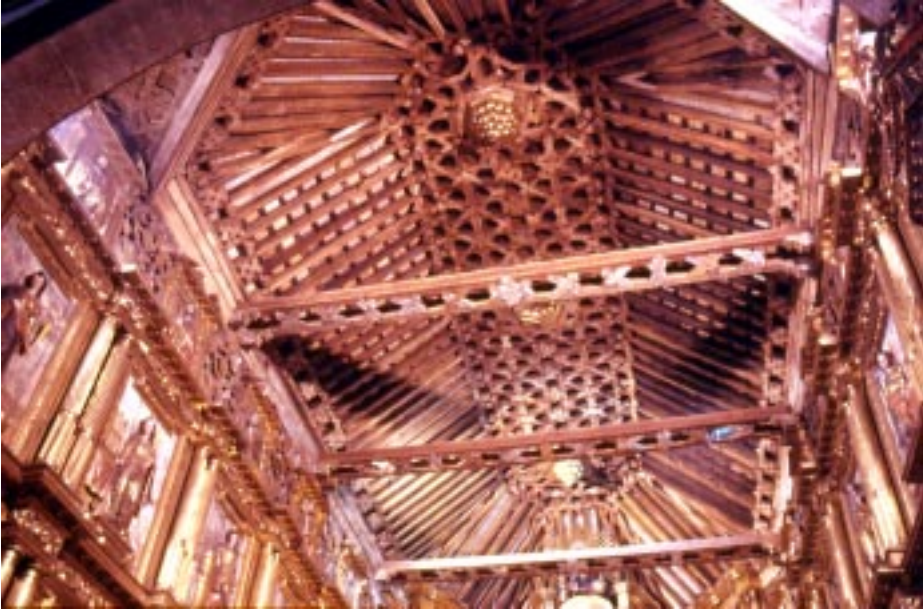
Este texto revela la importancia y la alta cualificación técnica a que se llegó en América en este tipo de construcciones, ya que, si bien el manuscrito se realiza en la órbita artística de la capital mexicana, los estudios realizados, por ejemplo en Bogotá y Cartagena de Indias, sobre el empleo de los cartabones y sistemas proporcionales que explica Fray Andrés de San Miguel son correctos. Ello nos señala la existencia de una cultura arquitectónica común que se plasmó en documento escrito en Nueva España pero de la que participaban otros centros culturales americanos.

TIPOLOGÍAS ESPACIALES Y ESTRUCTURALES

Las tipologías de cubiertas empleadas son más complejas en la arquitectura religiosa que en la civil. El sistema mas frecuente fue el de iglesia de nave única, con o sin cabecera diferenciada, cubierta con madera. En ellas se dignificaba el altar mayor con otra cubierta mas compleja estructural y ornamentalmente. Rara vez estas iglesias tenían capillas laterales que, no obstante, se irían abriendo en siglos sucesivos. Estas iglesias puntean la geografía americana. En México podemos destacar los casos de Tlahuelilpan del Campo (Estado de Hidalgo) cubierta con alfarjes o la iglesia de San Francisco de Tlaxcala con magníficas armaduras de limas en la nave y presbiterio. En Ecuador señalar la Recoleta de San Diego en Quito. En Colombia el proyecto inicial de San Francisco de Bogotá. En Perú las propuestas populares de Huaró o Andahuaylillas. En Bolivia los magníficos ejemplos de las iglesias conventuales de la Merced y Santa Teresa de Potosí.

Ahora bien, este modelo de nave única, de gran sencillez espacial y constructiva, se utilizó de forma generalizada en la arquitectura de las pequeñas poblaciones. Así, podemos destacar, las denominadas iglesias doctrineras colombianas como los ejemplos situados en la region de Boyacá (Cucaita, Sáchica, Tópaga y Oicatá) y Cundinamarca (Zipacón, Bosa, Tenjo, Suesca y Sutatausa).

Estos espacios construidos siempre precariamente en zonas rurales para atender a la dispersa población fueron una constante en distintas zonas suramericanas. Citar, en este sentido, los diseños que en el altiplano peruano concierta en 1590 el Gobernador de Chucuito con dos maestros carpinteros y un albañil. El proyecto incluye 16 iglesias entre las que destacan las de Juli, Paucarcolla, Acora, Pomata, Ilave y Chucuito. El mismo sistema se adoptó en el proceso reduccional de finales del siglo XVI en el entorno de Cuzco con la realización de los templos de Checaupe, Huaró y Andahuaylillas. También las de tipo rural existentes en Caquiaviri y Santiago de Callapa en Bolivia, posiblemente relacionadas con el arquitecto Juan Tinoco.



BOGOTÁ (COLOMBIA). IGLESIA DE SAN FRANCISCO.
ARMADURA DE LA CAPILLA MAYOR.



POTOSÍ (BOLIVIA). IGLESIA DEL CONVENTO DE SANTA TERESA. INTERIOR.



POTOSÍ (BOLIVIA). IGLESIA DEL CONVENTO DE LA MERCED. INTERIOR.



SÁCHICA (COLOMBIA). IGLESIA DOCTRINERA. INTERIOR.

Aunque menor, también existe un número importante de iglesias de tres naves con techumbres de carpintería. Estos proyectos van a significar el interés de una orden religiosa de dignificar algunos enclaves concretos o bien la importancia de la fundación en sí misma, ya se trate de una parroquial mayor o, incluso, de la propia catedral.

En México tenemos que destacar las iglesias de Zacatlán de la Manzanas, Tecali, Cuilapan y la del Convento Dominicano de Chiapa del Corzo. Las tres primeras han perdido sus cubiertas originales y la última presenta alfarjes inclinados en las naves laterales y una cubierta de par y nudillo en la central. Su estado de conservación es deficiente. En América del Sur este modelo será utilizado en algunas catedrales (Quito –Ecuador-, Coro –Venezuela, Cartagena de Indias –Colombia-) o iglesias principales que se convertirán con el paso de los años en catedrales (Tunja –Colombia-).



ANDAHUAYLILLAS (PERÚ). IGLESIA PARROQUIAL. CAPILLA MAYOR.

A medio camino entre las iglesias de una sola nave y las de tres naves hemos de referirnos a una solución poco frecuente donde los soportes que separan las naves son de madera creando apoyos intermedios en la cubierta de dos aguas y simulando la presencia de tres naves. Esta solución la apreciamos en la iglesia de Tiripetío (México), en la iglesia de San Juan Bautista en Carora (Venezuela) y en la catedral de Trujillo (Venezuela). Este esquema está condicionado por la falta de vigas de tamaño suficiente para cubrir a dos aguas el ancho de la nave y, por otro lado, las limitaciones, tanto espaciales como económicas, para resolver una planta de tres naves que supondría mayor anchura y la obra complementaria de las arquerías respectivas.



HUARO (PERÚ). IGLESIA PARROQUIAL. CAPILLA MAYOR.

Otro sistema espacial será el que recoge el esquema de planta jesuítica con una sola nave, crucero y capillas laterales más bajas, a veces comunicadas entre sí que conforman falsas naves. Este diseño que apreciamos en las distintas construcciones de la Compañía también fue utilizado por otras órdenes religiosas. Es el caso de los franciscanos y de los agustinos en Quito.

Pese a la alta calidad técnica de muchas de estas cubiertas lo cierto es que la falta de maestros y el largo aprendizaje de las técnicas a través de la formación gremial hizo que poco a poco, al igual que sucedió en España, fueran desapareciendo, sobre todo aquellas que presentaban mayor dificultad (decoración de lazo, piñas de mocárabes, cubiertas de media naranja, estructuras de limas moamares). La limpieza de las estructuras primigenias que basaban su decoración precisamente en la maestría del tracista comenzó a perderse y se iniciaron procesos que tendían a falsear las estructuras. Así, por ejemplo, en Santa Clara de Tunja se recortan elementos figurativos marianos que se adosan sobre la estructura. Este sistema supone la pérdida, poco a poco, de los valores constructivos en favor de los decorativos situando una tablazón completa sobre los elementos sustentantes (pares, nudillos o jácenas) que permiten un nuevo espacio ornamental. Éste se va a cubrir con formas geométricas doradas semejando artesonados renacentistas de inspiración serliana (como sucede en el sotocoro de la iglesia de la Candelaria de Bogotá). Pero, también, estos espacios se convierten en grandes paños pictóricos que permiten la elaboración de complejas iconografías religiosas. Destacar los ejemplos de los denominados Artesones Historiados de Michoacán en México (Santiago Tupátaro, La Asunción de Naranja, San Pedro Zacán y San Miguel Tanaquillo), de San Francisco en San Cristobal de las Casas (México) o la Sala Capitular de San Agustín de Quito.



CHIAPA DEL CORZO (MÉXICO). IGLESIA DEL CONVENTO DE SANTO DOMINGO.
ARMADURA DE LA NAVE PRINCIPAL.



TECALI (MÉXICO). IGLESIA CONVENTUAL. VISTA GENERAL.



TIRIPETÍO (MÉXICO). IGLESIA CONVENTUAL. INTERIOR.

LAS CATEDRALES MUDÉJARES

Las primeras propuestas catedralicias que se realizaron en el continente americano fueron marcadas por la idea de provisionalidad. A ello se une la situación del clero secular que tiene que ir abriéndose paso a lo largo del quinientos ante la fuerza y capacidad económica que habían ido adquiriendo las órdenes mendicantes, dándose el caso de exhibir mejores templos que las cabeceras de las diócesis.

Los modelos que inician esta urgente arquitectura catedralicia serán los que responden a tipologías eclesiásticas andaluzas. Se trata de iglesias de tres naves y cubiertas de carpintería mudéjar.

Con este concepto se realizó la primera catedral de México terminada en 1532 y que permanecería en uso hasta 1624 en que fue demolida. La planta de esta catedral era rectangular con tres naves separadas mediante pilares ochavados sobre los que volteaban arcos. En principio, la estructura de vigas sostenía una capa de tierra, pero a partir de 1584 la nave central, mas ancha, se cubrió con una armadura de par y nudillo realizada por el carpintero Juan Salcedo de Espinosa. Este espacio fue dorado por 24 oficiales bajo la dirección de Andrés de la Concha y Francisco Zumaya.

Este modelo se repitió en otros centros urbanos, también con carácter provisional que serían sustituidos por proyectos renacentistas con acabados barrocos, al igual que en la capital virreinal. Así, la de Puebla, construida entre 1536 y 1539, tenía tres naves con techumbre de madera al interior y paja al exterior. Similar era la de Oaxaca, comenzada a construir en 1535 y concluida antes de 1544. Por último, la de Morelia, después del traslado de Pátzcuaro en 1579, comenzó un diseño semejante con techumbre de madera con zapatas y columnas de piedra. Esta construcción no fue demolida hasta 1713.



TUNJA (COLOMBIA). CATEDRAL. INTERIOR.

Ya, en América del Sur, sucedió algo similar con Lima, la capital del virreinato. Su primera catedral se concluía en 1552, siendo arzobispo Jerónimo de Loaysa. Esta era de una sola nave y tenía cubierta de madera, presentando el presbiterio diferenciado mediante un arco apuntado y cubierta nervada. Es decir, respondía a la típica iglesia mudéjar andaluza del siglo XVI. Este proyecto que fue llevado a cabo por Jerónimo Delgado, alarife de la ciudad, albergó en el presbiterio los restos mortales de Francisco Pizarro y, también, su espacio fue ocupado en 1559 por el túmulo conmemorativo de las honras fúnebres de Carlos V.

Si estas catedrales fueron provisionales y hoy día solo quedan de ellas restos documentales, en cambio, en ciudades secundarias de América del sur los proyectos basilicales con cubiertas de madera se mantuvieron y constituyen, hoy día, un grupo importante de catedrales que podemos calificar de mudéjares. Son centros históricos tan emblemáticos como: Tunja y Cartagena de Indias (ambas en Colombia), Coro (Venezuela) o Quito (Ecuador).

La catedral de Tunja se resuelve con tres naves que serían comenzadas hacia 1567. El presbiterio que se proyecta con forma poligonal hacia el exterior sería ampliado a comienzos del siglo XVII. El alzado se realizó con columnas, arcos ojivales y cubiertas de madera, definiéndose como un proyecto de tradición gótico-mudéjar. No obstante, los aspectos renacentistas están presentes tanto en las capillas anexas, concretamente la de los Mancipes, como en la portada.



CARTAGENA DE INDIAS (COLOMBIA). CATEDRAL. INTERIOR.



CORO (VENEZUELA). CATEDRAL. INTERIOR.

La capilla de los Mancipes, concluida hacia 1598, introduce un artesonado renacentista extraído del tratado de Serlio que tuvo fortuna en diversos edificios americanos. A la vez, la portada del templo tunjano es una obra clásicamente renacentista realizada por Bartolomé Carrión entre 1598 y 1600, la cual fue reformada de forma inexplicable en el siglo XX.

La Catedral de Cartagena de Indias se construye entre 1577 y 1612, siendo su tracista Simón González. El edificio presenta planta basilical separando sus naves con columnas. La catedral aúna el esfuerzo de definición espacial renacentista con códigos clásicos en el orden de los soportes (asumiendo el concepto de las iglesias columnarias desarrollado en Andalucía como precedente inmediato), con la cabecera poligonal de carácter gótico y las cubiertas de carpintería de tradición mudéjar en las naves.

En Venezuela tenemos que reseñar las catedrales de Coro y Caracas. La primera fue iniciada en 1583 y repite el concepto de Cartagena con tres naves sobre columnas cilíndricas que soportan las cubiertas lignarias. El presbiterio se cubre con una bóveda realizada entre 1608 y 1613 por Francisco Ramírez.

La catedral de Caracas es tardía ya que hay que retrasar su concepción espacial hasta 1665 dirigiendo las obras el carpintero Juan de Medina. Es una construcción de cinco naves cubiertas con techumbre de madera que apoya sobre pilares octogonales.

La más importante de estas catedrales mudéjares es, sin duda, la de Quito. Situada de forma lateral con respecto a la Plaza Mayor, se estructura con tres naves separadas por pilares cuadrados achaflanados. La nave principal se cubre con una armadura mudéjar muy desfigurada en la actualidad, mientras que las naves laterales lo hacen con colgadizos. Esta construcción se realizó entre 1562 y 1572. El modelo estaba presente en otras iglesias de la ciudad como San Francisco o Santo Domingo, aunque en estos casos con una sola nave. Después del terremoto de 1660 la iglesia fue alargada situándole, en su cabecera, una nueva capilla mayor cupulada.

LA ARQUITECTURA CIVIL

La arquitectura civil comparte numerosas características en toda la zona Hispanoamericana. El empleo generalizado de alfarjes en los distintos alzados así como pies derechos en los pisos altos será bastante común. Esta arquitectura con dominio de techumbres planas es también propia de las diversas instituciones civiles como Ayuntamientos (Tlaxcala) o pórticos de plazas mayores, sin olvidar en el ámbito religioso las galerías de los claustros a veces reforzados decorativamente en los ángulos.

En lo que se refiere a los palacios muchos de ellos han sufrido importantes transformaciones o han desaparecido (el de Hernán Cortés en la Plaza Mayor de México). No obstante, se conserva uno que podemos considerar emblemático, el alcázar de Diego Colón en Santo Domingo. Un proyecto a medio camino entre la villa suburbana y la fortaleza medieval combina en su interior dos grandes salas, planta baja y alta, resueltas con alfarjes. Del inferior solo quedan las jácenas pintadas sobre canes zo-

omorfos. El superior elabora un interesante programa con formas vegetales entrelazadas en todos los elementos lignarios de la cubierta, sin olvidar la heráldica situada sobre las vigas principales.

Si la cubierta genérica es el alfarje, no sucede lo mismo en ejemplos cubanos donde el piso alto se cubre con armaduras de par y nudillo o de limas simples, sin ningún tipo de ornato adicional. También en la isla de Cuba se adopta la cubierta a dos aguas en viviendas de un solo piso. De esta forma se define un solo espacio y una sola cubierta, fragmentándose las distintas estancias pero dejando la zona correspondiente al piñón abierta para que circule el aire. Quizás los ejemplos mas significativos los encontremos en el conjunto urbano de Trinidad.

SELECCIÓN DE IMÁGENES

IGLESIA DE SAN FRANCISCO DE QUITO (ECUADOR)

El conjunto franciscano situado en alto frente al mercado indígena fue el centro religioso más importante de Quito, sirviendo como lugar de enterramiento de los caciques indígenas, sin olvidar la escuela de Artes y Oficios que funcionó en el convento, fundamental en el adiestramiento de los naturales. Allí se reúnen fórmulas estéticas características de los alarifes mudéjares con propuestas de gran modernidad como la escalera circular de acceso que interpreta el diseño de Bramante tomado del Tratado de Serlio. Esta integración estilística ha hecho que se relacione con la construcción a Sebastián Dávila que había comprado un Serlio en 1578 y le había hecho anotaciones con dibujos de carpintería de lo blanco.

Especialmente la iglesia conventual, que estaba terminada en 1580, se diseñó como cruz latina con capillas laterales comunicadas entre sí. Aunque ha perdido la techumbre de la nave conserva, todavía, las correspondientes al crucero y al coro. El crucero entre arcos apuntados se cubre con una armadura ochavada levantada sobre un friso con una importante iconografía de santos tallada. El almizate está apeinado centrándose con una bovedilla de mocárabes. Los faldones se apeinanzan con lazo de ocho en los extremos y centro. Todo el conjunto está dorado y pintado, apareciendo formas florales en la tablazón de las calles. Los brazos laterales del crucero tienen cubierta de par y nudillo con el almizate apeinado con lazo de ocho y los faldones



QUITO (ECUADOR). IGLESIA DE SAN FRANCISCO. ARMADURA DEL CRUCERO.

con lazos en el centro y cabos. La estructura de estos espacios hacen pensar en la tipología de la cubierta que se situaría sobre la nave central.

La armadura más importante de las conservadas es, sin duda, la del coro. Se trata de un proyecto rectangular de limas moamares. Los faldones se alzan sobre un friso de querubines y vasijas pintadas entre arcos, presentando lazo de ocho en los arranques y centro. El almizate está, por el contrario, totalmente apeinado con lazo de ocho, cúpulas y piñas de mocárabes. En la tablazón, libre de dorados, se percibe decoración pintada con formas vegetales.

LAS CUBIERTAS MUDÉJARES EN SUCRE (BOLIVIA)

Las dificultades climatológicas de Potosí hicieron que los principales empresarios, comerciantes y funcionarios trasladaran su residencia a La Plata (Sucre) situada a menos metros de altitud (2800 metros) y con un clima menos extremo. En esta ciudad se encuentra un interesante grupo de cubiertas mudejares.

Entre ellas destacamos las de la iglesia de San Francisco trazada por Juan de Vallejo hacia 1570. La construcción estaba terminada en la segunda década del siglo XVII. Tanto la capilla mayor como la nave se cubren con armaduras lignarias. La segunda es de par y nudillo, mientras que la cabecera es ochavada de limas moamares, con el harneruelo apeinado en torno a una estrella de 16 puntas y las calles de los faldones decorados con alfarzones. Parece que en ellas trabajó el maestro de arquitectura Martín de Oviedo. De formación sevillana provenía de Potosí habiendo realizado trabajos en Lima y México. El recorrido de este artista, hecho frecuente en este periodo, pone de manifiesto la unidad cultural de todo el ámbito americano, al menos en los años de definición de los virreinos.

Juan de Vallejo sería, también, el tracista de la iglesia de la Merced, concluyéndose, tras la sucesión de varios maestros, en 1630. Las capillas del crucero se cubren con armaduras, mientras la nave presenta soluciones abovedadas. Otras armaduras de distinta valoración estética encontramos en la iglesia de San Roque y en los conventos de Santa Clara y Santa Teresa.

El ejemplo más rico de cubiertas mudejares de la Audiencia de Charcas es el complejo jesuítico de Sucre, actualmente bajo la advocación de San Miguel. El edificio es de planta de cruz latina y se concluyó en 1620. La armadura del crucero es octogonal de limas moamares con los faldones totalmente apeinados con lazo de ocho. El almizate está abierto en su parte central para albergar una linterna que proporciona iluminación al conjunto y cuyo interior está decorado con grutescos. El presbiterio y los brazos del crucero son bastante cortos y tiene armaduras en ochavo de limas moamares con decoración de lazos de ocho en los faldones y almizate. La nave principal, de armadura de par y nudillo con lacería, es bastante más sencilla en su decoración.



SUCRE (BOLIVIA). IGLESIA DE SAN MIGUEL. ARMADURA DEL CRUCERO.

CUBIERTAS FORRADAS Y EMBARRADAS EN COLOMBIA

Posiblemente la falta de maestros carpinteros que pudieran abarcar el conjunto geográfico en su totalidad y las derivaciones populares, sin olvidar técnicas de origen prehispánico, darán lugar a propuestas de cubiertas pobres estructuralmente que, en cambio, permiten el desarrollo de programas decorativos alternativos a la rígida decoración geométrica de la carpintería de lo blanco. Estas cubiertas se denominan forradas o embarradas.

El forro consiste en una tablazón bien labrada clavada por debajo de los pares y nudillos creando la misma sensación espacial de artesa pero ocultando las posibles fallas estructurales. Estos forros permiten su enriquecimiento con molduras y tallas doradas y pintadas bien con motivos geométricos, generalmente serlianos, o bien con formas iconográficas de carácter religioso. Entre los mejores ejemplos tenemos las capillas del Rosario y de la Virgen de Chiquinquirá en la iglesia de Santo Domingo de Tunja. En la misma ciudad tenemos que reseñar la iglesia de Santa Bárbara y Santa Clara.

Las cubiertas embarradas consisten en suspender por debajo de los pares y nudillos un encañado que recibe el barro y que sirve de soporte a programas pictóricos. El conjunto más interesante de esta tipología también se encuentra en Tunja, concretamente en las casas del Fundador, don Gonzalo Suárez Rendón, y del Escribano Juan de Vargas. En ellas la presencia de tirantes pareados con lazos entrelazados revelan el origen y evolución del sistema de cubiertas.



TUNJA (COLOMBIA). IGLESIA DE SANTA CLARA. INTERIOR.



TUNJA (COLOMBIA). CASA DEL FUNDADOR. CUBIERTA DE LA SALA PRINCIPAL.

En la del Escribano, la sala principal mantiene una cubierta a cuatro aguas lo que permite la presencia del mismo número de faldones inclinados y el harneruelo central. Allí se mezclan los temas heráldicos, marianos y cristológicos con los procedentes del conocimiento de la naturaleza (monos, rinocerontes, elefantes, caballos, pájaros, ciervos, salvajes) y los relativos al panteón clásico (Diana, Júpiter y Palas Atenea). Por lo que se refiere a la Casa del Fundador en varias salas aparecen pinturas igualmente referentes a animales, plantas e historias míticas, perfectamente identificables y con una clara carga simbólica. Todo evidencia el alto conocimiento de la emblemática y el ambiente humanista, del que formaban parte sus mecenas, desarrollado en esta zona colombiana a fines del siglo XVI.

SAN FRANCISCO DE TLAXCALA (MÉXICO)

Las cubiertas de San Francisco de Tlaxcala son los restos de carpintería mudéjar de diseño más complejo conservados en México. El espacio arquitectónico se resuelve con una sola nave y cabecera diferenciada mediante arco toral. A los pies se encuentra el coro construido sobre un alfarje de enorme interés. Este espacio rectangular cerrado se completa con cinco capillas laterales (cuatro en la parte derecha y una en la izquierda) añadidas en distintos momentos históricos posteriores al diseño inicial y ajenos a la tecnología y características formales mudéjares.

La armadura de la nave es rectangular de limas simples con cuadrales y seis tirantes pareados sobre canes y entrelazados con aspillas y lazos de ocho con los sinos dorados. El alicer, mantiene dibujos en negro de flechas y ovas en la parte superior y sogueado en la inferior, esta decoración se continua por los laterales de los cuadrales



TLAXCALA (MÉXICO). IGLESIA DE SAN FRANCISCO. ARMADURA DE LA NAVE.

y de los tirantes. El harnero se decora con lazo de ocho y aspillas en el centro y cabos. Los sinos de las estrellas están dorados. Los elementos estructurales van perfilados en negro y los saetinos de la tablazón llevan decoración, igualmente pintada, de dientes de sierra.

La armadura de la capilla mayor es cuadrada también de limas bordones. El almizate está totalmente apeinado con aspillas y estrellas doradas. Este dorado se intensifica en el tirante pareado que divide el espacio donde de nuevo encontramos estrellas y una piña colgante central. La cubierta se completa con cuadrales en los ángulos.

El alfarje del coro apoya sobre tres grandes jácenas pareadas con lazo de ocho, aspillas, perfiles y querubines en los zafates. El resto de la tablazón está totalmente apeinada con aspillas y estrellas.

Sabemos que San Francisco de Tlaxcala fue una de las primeras fundaciones que se realizaron en Nueva España aunque la carpintería debió arruinarse, correspondiendo la conservada a los carpinteros José y Juan de Mora que trabajaban en ella en 1662.

APÉNDICE DOCUMENTAL

LA IGLESIA MAYOR (CATEDRAL) DE TUNJA*

Los dos documentos de este apéndice corresponden a las condiciones de la realización de las techumbres mudéjares de la iglesia mayor de Tunja (Colombia). Las primeras fueron rematadas en 1567 por el carpintero Francisco Abril que murió sin terminar la obra. Ello obligó a unas nuevas condiciones dadas en 1572 que incluían otras obras en madera además de las inconclusas techumbres. Estas condiciones fueron rematadas por Bartolomé de Moya que terminó su construcción en 1574.

I. CONDICIONES PARA EL REMATE DE LA OBRA DE CARPINTERÍA DE LA IGLESIA MAYOR DE TUNJA, LLAMADAS “CONDICIONES VIEJAS”. AÑO DE 1567

“En el nombre de la Santísima Trinidad, Padre, y Hijo y Espíritu Santo, tres personas e un solo Dios verdadero, e de la gloriosa Virgen Santa María Madre.

Y ésta es una obra de carpintería que manda hacer el muy ilustre señor arzobispo deste Reino y el muy magnífico cabildo desta ciudad de Tunja.

En la iglesia mayor desta ciudad ha se de dar y rematar con las condiciones siguientes en la persona que más barato la hiciere.

Y primeramente, el maestro carpintero que la dicha obra tomare sea obligado a dar la medida y forma de toda la madera que fuere menester para la dicha obra, así de vigas para las alfardas como vigas para las naves hornacinas y para estribos y tirantes e trazas para hacer tablas y las demás que fueren menester, y vaya a verla cortar a su contento.

Ytem. Es condición que dándole al maestro madera dentro de la dicha iglesia y las paredes enrasadas a peso y plomo, sea obligado hacer en la capilla mayor de la dicha iglesia una armadura de limas mámoles (moamares) cuadrada, armada en esta manera: que sobre las paredes de la dicha capilla asiente a vara de medir los nudillos que cupieren y el maestro alvanir los apriete haciendo haz por la parte de adentro de la Capilla y sobre ellos asiente una solera que tenga una tercia de ancho e una sesma de grueso y rompida una moldura [por] canto que haga un dentellón y una gula y la clave de largo a largo por todas las paredes de la dicha capilla, y a los rincones ate a cola de cuadrado, y sobre esta solera ponga a cada rincón dos canes que vuelen a la parte de adentro de la capilla media vara, y los toque con un rudón y lleven estos canes por frente rompido un cartón llano, y sobre estos canes pongan un cuadrante y clave los canes por debajo con cuadrante y con la solera arriba dicha, y meta un

* SALCEDO SALCEDO, Jaime. Condiciones para el remate de la obra de carpintería de la Iglesia Mayor de Tunja, 1567-1572. En: “Ensayos”, n° 6, Año VI, (2001-2002), Págs. 7-40.

tabicón entre los cuadrantes y el can y lo toque con una media moldura que quede debedido el alicer en dos partes todo en redondo de la dicha capilla, y sobre estos cuadrantes engalaberne unos estribos a cola de milán y los clave con los cuadrantes y a los rincones, en manera que todo quede bien clavado y fijo conforme a buena obra y sobre estos estribos dichos reparta las alfardas que cupieren a escantilón de una tercia (al margen: No haya racimo ni cubo y los cartones de la capilla vaya a cola) y les meta a cada par de alfardas un nudillo al tercio de la alfarda engargantado y en estos nudillos meta un cuartillejo de laço lese (lefe) que haga un cubo y cuatro racimos de mocarves en ellos, y sea obligado a los hacer los dichos mocarves y a los asentar, y echar por la parte de debajo de las alfardas sus dezendidas que aten a todos los rincones, y cerrando la dicha armadura con sus cuartos de limas, y entre una alfarda y otra meta una tabica que descanse sobre un almarbate que echará por toda la parte de debajo de la dicha armadura, y entre este dicho almarbate y la tocadura del alicer meta un arjeute que tape y cierre toda la dicha armadura y por encima entable toda la dicha armadura de tabla a la larga y al través, como mejor le pareciere, juntadas y acepilladas y por encima del almizate haga lo mismo, y las clave e fije con las alfardas de abajo [hacia] arriba y toda la madera dicha se entiende que ha de ser labrada a escuadra y codales y acepillada y perfilada y ha de quedar bien clavada y fijo y acabado conforme a buena obra y vista de oficiales, y si el tejado de la capilla fuere al peso de la nave mayor, haga un camaranchón toscó entre la una y la otra para que sea todo un tejado y así quedará acabada la dicha capilla.

Ytem. Es condición que el maestro que la obra tomare sea obligado, dando las paredes enrasadas y a peso y plomo, de repartir en la nave denmedio de la dicha iglesia por la una banda y por la otra los nudillos que cupieren, como se dijo en la capilla, y el maestro albanir los apriete haciendo haz por la parte de adentro de la dicha nave y sobre ello asiente y clave una solera de largo a largo de la dicha nave, que sea conforme a la dicha en la capilla, y sobre ella reparta las tirantes que cupieren a dos varas de medir una de otra, y por debajo lleven sus canes que vuelen una vara a la parte de adentro de la dicha nave, rompimos unos cartones llanos por frente y tocados como se dijo en la capilla, e metidos sus tabicones entre uno y otro. Y así mismo entre las tirantes uno y otro [sic]; y las tirantes sean guarnecidas de laço leffes diferentes las unas de las otras y a los rincones de hacia la plaza ponga dos cuadrantes con sus canones (canes) e por encima de las tirantes y cuadrantes de largo a largo de la dicha nave enrámele unos estribos a cola de milano y los clave con los canes y tirantes de manera que quede bien clavado y fijo sobre estos (al margen: Ha de haber un cerco muerto al peso de los arcos de la corona. Y no hay de haber lazo ninguno ni racimos) estribos dichos reparta una armadura de par y nudillo a escantilón de una tercia y en cada par de alfardas meta un nudillo engargantado y en la mitad de la nave meta un cuartillejo de laço leffes que haga un cubo e cuatro racimos de mocarves, como se dijo en la capilla, y a los otros dos tercios de la dicha nave meta otros dos cuartillejos por manera que en toda la nave de la dicha iglesia haya tres cuartillejos de laço, y lleven sus de[s]cendidas y por abajo eche su almarbate que ate toda la [sic] dicha nave. Y al testero de la plaza cierre la dicha armadura con sus cuartos de limas, y por abajo cierre echando un arjeute entre el almarbate y el alizer por manera que haga todo su arrocabe entero y entre una alfarda y otra meta una tabica

y haga todos los cubos y racimos de mocarves que (al margen: No ha de haber racimos) necesario fuere a lo suso dicho y los asiente y clave y entable toda esta dicha armadura de abajo arriba de tablas juntadas y acepilladas y lo mesmo haga por encima del almizate y las clave e fije de manera que todo quede bien hecho y acabado conforme a buena obra y vista de oficiales y toda la madera suso dicha ha de ser labrada a escuadra y codales y acepillada y perfilada y sobre los cuartos de limas de la plaza haga un camaranchón tosco que cierre con el cojinete.

Ytem. Es condición que el maestro que la obra tomare sea obligado a labrar las vigas que fueren menester a las dos naves hornacinas, repartidas a escantilón de medio a medio y las asiente de la una banda y de la otra sobre una solera que vaya embutida por lo grueso de la tapia y por el papo bajo les eche un desván y entre una y otra meta un tabicón y por encima entable entrambos costados de tabla al través juntada y acepillada y de abajo arriba las clave e fije y acabe conforme a buena obra y a vista de oficiales.

Ytem. Es condición que el maestro que la obra tomare sea obligado a hacer las cimbras del arco toral y de las dos zancas de arcos de pilares y las demás cimbras que fueren menester en la dicha iglesia y así mismo sea obligado a hacer toda la aserrería de tablazón que para toda la obra suso dicha fuere menester, dándole los trozos dentro de la iglesia al pie de la obra.

Ytem. Es condición que el mayordomo de la dicha iglesia o la persona que della tobiere cargo sea obligada a dar todos los materiales necesarios para hacer y acabar la dicha obra así de madera como clavos, cabuyas, gente de indios para subir y menear la madera y todo buen recaudo al pie de la obra de suerte que el maestro no ponga más de su industria y trabajo y oficiales para la obra, y esto dé el mayordomo cada y cuando se lo pidieren el maestro e dentro de la dicha iglesia, y dé hechas ramadas y bohíos para labrar e meter la obra labrada.

Ytem. Es condición que los pesos de oro en que esta obra se rematare han de ser de oro ensayado de veinte quilates; ha de ser corriente y de ahí para arriba y se han de obligar a los dar y pagar cuatro vecinos abonados desta dicha ciudad al maestro que tomare la dicha obra en esta manera: la tercia parte, luego que se rematare la obra, e la otra tercia parte estando hecha la mitad de la obra, y la otra tercia parte estando acabada y dada por buena y a vista de oficiales que dello entiendan, y para la seguridad desta obra será obligado el maestro en quien se rematare a dar fianzas abonadas para la dicha seguridad.

Ytem, es condición que el maestro en quien la dicha obra ser rematare dé y pague al que hizo las condiciones cincuenta pesos; y para los maestros carpinteros que se hallaren al remate, treinta. Los cuales se depositen de parte de la iglesia para que así lo hayan y cobren los dichos e después se le carguen a su cuenta al maestro en quien rematare la dicha obra.

Y otro sí es condición que el mayordomo o quien tuviere la obra a su cargo dé toda la madera que fuere menester dentro de un año primero siguiente al pie de la obra.

Ytem. Es condición que el maestro que la obra tomare sea obligado a hacer veinte pesos de demasías, las cuales haga de gracia en la obra en la parte donde más sea menester y si lo de aquí escrito e se diere alguna cosa a más obra, que no se le pague

si no fuere dando aviso al mayordomo y comunicándolo con los señores del cabildo, siendo cosa necesaria a la obra, y si dejara de hacer alguna obra de las aquí declaradas en estas condiciones que se le descuenta por memoria conforme valiere la tal memoria.

Ytem. Es condición que ha de hacer puertas e ventanas y reja e tribuna de la dicha iglesia y reja de la capilla mayor.

Ytem. Es condición que demás y allende de las condiciones de suso declaradas sobre que está hecha postura y remate, el oficial que la dicha obra tomare sea obligado a hacer el ancho de la tribuna que alcance a todas tres naves de la dicha iglesia conforme a la nave denmedio, como está capitulado de la obra que ha de hacer.

Y así mismo será obligado a hacer en la capilla mayor de la dicha iglesia un cuartillejo de lazo lefes que en medio haga un cubo y a los rincones cuatro racimos de mocarves, y haga los mismos cubo y racimos y los asiente y calve cada uno en su caja, y así quede bien hecho y acabado conforme a buena obra. Y ansí mesmo en la dicha capilla, en la armadura que está de suso declarada, la guarnecerá con unas descendidas de lazo que ate por todas partes, y así hará todo lo a ella anexo e perteneciente de manera que quede bien hecha y acabada conforme a buena obra y vista de oficiales, y las puertas de la capilla mayor.

Ytem más. Será obligado [a] aderezar la grúa que está hecha si fuere menester para subir las piedras sobre los pilares o en otra cualquier parte de la dicha iglesia. Y ansí mesmo será obligado a aderezar los tapiales que la dicha iglesia tiene y hacerles agujas y costales, y encabar picos y azadones y hachas para el servicio de la dicha obra en el tiempo que dura la dicha obra. Y si fuere necesario hacer los tapiales nuevos, los hará, dando para ello recaudo necesario. Así mesmo hará una puerta o dos, si fuere necesario para el servicio de la dicha obra. Y encima de las dichas puertas hará una ala para guarda y amparo de las puertas.

Ytem más. Sea obligado el maestro que tomare la dicha obra juntamente con el maestro albanir [a] arristrar y encadenar todos los mármoles pilares que hay en la dicha iglesia, de manera que queden fuertes y seguros para podellos cargar.

Ytem. Es condición que todas las veces que los señores del cabildo o el mayordomo quisieren señalar oficiales de carpintería que visiten la dicha obra y vean si va suficiente y buena y fija, que conforme a las capitulaciones lo hagan y esto sea obligado a pagar el trabajo a costa de la obra de la dicha iglesia, a los oficiales que fueren nombrados para ello.

Ytem. Que el oficial sea obligado a hacer las escaleras que fueren menester para el servicio de la dicha iglesia.

II. CONDICIONES PARA EL REMATE DE LA OBRA DE CARPINTERÍA DE LA IGLESIA MAYOR DE TUNJA. AÑO DE 1572

Memoria y enmienda de la obra que está por hacer en la obra desta santa iglesia es lo siguiente:

Primeramente, que el oficial que desta obra se encargare sea obligado a labrar toda la madera de la nave de enmedio, la que faltare después de repartida a donde alcan-

zare conforme a la condición que el dicho Francisco de Abril, que Dios haya, dejó labrado, y la demás libre conforme a lo hecho y ponga los dos cuartillejos de lazo con sus racimos conforme a la condición.

Ytem más. Labren todas las vigas para las hornacinas y las reparta conforme a como reza la condición, que es a media vara una de otra, y las libre a escuadra y codales y le calve por [en]cima las tablas juntadas de juntera y acepilladas como reza la condición.

Ytem. El oficial que desta obra se encargare ha de aserrar todas las tablas que faltaren, sacando las que el dicho Francisco Abril tiene aserradas por su mandado, y más la madera de tirantes y estribos y la demás que el dicho Francisco Abril aserró. Toda ésta se ha de sacar a cuenta del dicho Francisco Abril.

Ytem. Que el oficial que desta obra se encargare ha de ser obligado a hacer la tribuna en las tres naves de la iglesia; ha de echar desde una pared a otra sus planchas y la mejor que convenga con dos canes cada una, que vuelen tres palmos afuera, rompimos en las cabezas unos cartones bien hechos, y estas soleras vayan guarnecidas por la frente delantera y por el papo bajo con una guarnición con media moldura que haga sus jaldetas cuadradas y en cada jaldeta le clave un florón cortado de talla.

Ytem. Sobre estas dichas planchas eche sus [entre renglones:] vigas [tachado: alfardas] de una cuarta un poco más o menos, y una ochava de grueso, repartidas a una tercia una de otra, y en las cabezas de las dichas [entre renglones:] vigas [tachado: alfardas] que salieren a la parte de la iglesia le rompa en cada una de las cabezas un cartón llano y que vuelen a la parte de afuera el ancho de una tabla que tenga media vara y por las cabezas le eche una guarnición, la mejor que al oficial le pareciere, y otra por cima de la solera que vuelen tres dedos a la parte de afuera y de adentro, y encima ponga las dichas [entre renglones:] vigas [tachado: alfardas] y las tabique por una parte y por otra de la dicha solera y por [la] orilla de la [tachado: dicha solera] pared, labrándole por debajo una media moldura que reciba las tabicas, y por encima de las dichas [entre renglones:] vigas [tachado: alfardas] reparta las cintas que le cupieren, de una ochava de ancho cada cinta, y por los cantos les eche una media moldura romana, y estas cintas vayan repartidas a manera que hagan los tableros cuadrados y lo guarnezca con sus saetinos de una a otra y lo entable por cima con sus tablas bien acepilladas.

Ytem. El oficial que esta obra hiciere sea obligado a echar por la delantera de todas tres naves, tres paños de barandas, en cada una el suyo, al altura que convenga para poderse asomar por encima, con dos soleras, una baja y otra alta, que tenga una tercia de ancho, rompidas por las delanteras una buena moldura como al oficial mejor le pareciere, y que lleve sus dentellones en la dicha delantera, y los balaustres destas dichas rejas sean torneados si hubiere tornero, y si no, despinapés (espinas de pez) con un verduguito o perfiles por las esquinas, como mejor pareciere [añadido entre este renglón y el siguiente: que se hagan de torno].

Ytem. El oficial que desta obra se encargare sea obligado de ha[cer] en la capilla mayor una reja que tenga cinco varas de alto y si más les pareciere a los señores del Cabildo [entre renglones: y oficiales mayordomos], que la haga; y le eche a una vara cada balaustre de alto, y estos balaustres sean torneados si hubiere tornero, y si no,

sean labrados de carpintería, como mejor convinieren para el lugar de adonde son [añadido entre este renglón y el siguiente: que ha de ser de torno].

Ytem más. Ha de hacer una viga en el arco toral para poner el crucifijo y esta viga ha de tener media vara de alto y una tercia de grueso y guarnecida por la delantera y el papo bajo con una media moldura romana, de manera que haga unas jaldetas cuadradas; en cada jaldeta clavado un florón, y debajo desta viga por el cabo de los arcos dos canes y socanes que vuelen vara y media afuera cada uno dellos y [en] las cabezas le[s] rompa unos cartones y los guarnezca por cima con una media moldura. Y todo esto sea muy bien acabado a contento de los señores del Cabildo.

Ytem. El oficial que desta obra se encargare ha de hacer unas puertas para el sagrario con muy buenas molduras y repartidos los travesaños que le cupieren a manera que venga la cerradura en medio, y los tableros rompimos de talla conforme para el lugar a donde es.

Ytem. El oficial que desta obra se encargare ha de hacer las puertas de la sacristía con cinco travesaños repartidos en cada puerta, al ancho de cómo el alvany ['albañil'] se la dejare formada. Estas puertas han de llevar una buena moldura y dos tableros rompidos de talla, y si fuere menester que las puertas sean cruzadas, les eche sus cruceros por que no lleven juntas los tableros.

Ytem. El oficial que desta obra se encargare ha de hacer las puertas de la calle conforme a como la puerta está formada, y tenga[n] los cercos y travesaños una tercia [tachado: y] de ancho y una ochava de grueso y eche a la parte de arriba y de debajo de dos en dos los travesaños a tres dedos uno desviado de otro y en el medio reparta los travesaños que le cupieren a media vara uno de otro poco más o menos, y las tablas han de ser de tres dedos de grueso después de labradas, y les eche sus juntas encabalgadas y en cada lumbré de los travesaños un rejón, y las clave con sus clavos que los señores del Cabildo o la obra dieren conforme a como mejor convenga, y en estas puertas ha de llevar un postigo que tenga siete palmos de alto, conforme a como el ancho de la una puerta tuviere.

Ytem. El oficial desta obra se encargare ha de ser obligado a hacer una silla obispal para que esté puesta en el coro para cuando Su Señoría viniere, que tenga de ancho con todas maderas una vara, y de alto dos, con su guardapolvo por encima, y esta silla ha de ser toda rompida de muy buenas molduras y repartido[s] los travesaños y cruceros a manera que haga los tableritos cuadrados, y estos tableros sean rompimos todos de talla y por cima le eche una cornisa de muy buenas molduras como mejor convenga, y si le dieren nogal para hacella, la haga, porque es la madera que conviene para tal cosa, y toda ésta sea clavado conforme a buena obra y a contento destes señores del Cabildo [tachado: S] y el señor mayordomo le pareciere.

Ytem. El oficial que se encargare de la obra ha de tomar los negros que el señor Pedro Vázquez de Loayza compró para la dicha obra y los ha de pagar el oficial en esta manera: paga de los negros, que cuando se venga acabar de hacer y pagar la obra, se paguen los esclavos.

Y esta obra conforme a lo que está por acabar pongo yo, Bartolomé de Moya [tachado: en tres mil pesos – Bartolomé de Moya].

Y al oficial que esta obra se le rematare le han de dar el tercio luego, conforme a como reza las condiciones viejas.

Ytem. El oficial que desta obra se encargare ha de ser obligado a dar las fianzas a contento de los señores del Cabildo y del mayordomo de la dicha obra.

Ytem. El oficial que desta obra se encargare sea obligado de hacer cantidad de treinta pesos de oro en cosas que se ofrezcan que sean de necesidad para la dicha obra, y que si no las hubiere que no se les descuente de la dicha obra.

Y digo yo, Bartolomé de Moya, que la pongo en dos mil y quinientos pesos y sea del oro conforme reza a la condición vieja.”

CAPÍTULO SÉPTIMO CIUDAD Y ARQUITECTURA EN BRASIL

UN POCO DE HISTORIA

Brasil fue descubierto en 1500 por Pedro Álvares Cabral, quedando a partir de entonces bajo jurisdicción portuguesa, en función del Tratado de Tordesillas (1494) que establecía los límites entre Castilla y Portugal. Tras esta fecha clave, y durante tres siglos, la ciudad de Salvador (Bahía) fue la más importante del país, erigiéndose en capital entre los años 1549 y 1763. Había sido descubierta por el mismo Álvares Cabral el 1º de noviembre de 1501, y fue bautizada por Américo Vespucio como “Bahía de Todos los Santos”. A partir de entonces se convirtió en una referencia ineludible para los navegantes al Nuevo Mundo. Ya convertida en capital, y a partir de 1550, Bahía recibió los primeros contingentes de esclavos negros provenientes de Nigeria, Senegal, Angola, Mozambique, Congo, Benin y Etiopía, mano de obra que haría de la ciudad un lugar de gran prosperidad económica gracias a la explotación del azúcar y las actividades portuarias, lo que atrajo a los extranjeros que intentarían conquistarla, como ocurrió en 1638, cuando las tentativas del holandés Mauricio de Nassau fracasaron en tal sentido. Debe señalarse que entonces estos territorios estaban bajo control español (1580-1640) dada la unión de las coronas portuguesa y española.

En 1763 la capital del Virreinato fue transferida de Bahía a Río de Janeiro. Esta decisión tuvo causas de tipo económico como fueron el descubrimiento de los yacimientos mineros en Minas Gerais, además del desarrollo agrícola-ganadero en la región de São Paulo. El interior y el sur de Brasil prevalecían ahora en lo económico y demográfico sobre la región del litoral norte. Río de Janeiro sería capital administrativa hasta el año 1960, en que pasó a ser la recién construida Brasilia. En el lapso de casi dos siglos en que Río ostentó esa condición se produjeron hechos de la relevancia del traslado de la corte portuguesa a Brasil en 1808, la Independencia en 1822 con el rey Pedro I convertido en Emperador del Brasil, y el establecimiento de la República en 1889, tras la caída de la monarquía.

En lo que respecta a la Iglesia, su presencia fue importante ya desde los primeros tiempos de la colonia. Las órdenes religiosas fueron las encargadas de asumir la tarea de la evangelización, siendo las primeras diócesis y sedes fundamentales Bahía y Río de Janeiro, fundadas respectivamente en 1551 y 1575. En el siglo XVIII Bahía se convirtió en cabeza de la Iglesia en Brasil y Angola. Carmelitas, benedictinos, franciscanos y especialmente los jesuitas, fueron las órdenes de mayor predicación. La presencia de los últimos fue amplia en todo el territorio, destacando su acción en las misiones de guaraníes, en el sur. Cuando en 1767, Carlos III expulsó a los jesuitas del territorio español, ya hacía siete años que había ocurrido lo mismo en las posesiones portuguesas, tras decreto del Marqués de Pombal (1760).

HOLANDESES Y FRANCESES EN EL BRASIL

Señalamos anteriormente las fallidas tentativas de los holandeses de hacerse con el control de Bahía. No obstante, éstos ocuparon la región de Pernambuco entre 1630 y 1654 incendiando la próspera Olinda, aldea fundada en 1537. Recife se convirtió entonces en la capital del territorio holandés, gobernado por Mauricio de Nassau, creciendo notoriamente en la primera década. Los edificios más destacados se ubicaron en la isla de Antonio Vaz (actual distrito de Santo Antonio), la cual fue unida al continente por medio de un puente. Los holandeses importaron de Europa casas prefabricadas, de dos o más pisos de altura, que fueron conocidas como «*sobrados magros*».

En lo que hace al patrimonio religioso de los siglos XVII y XVIII, los ejemplos son abundantes, sobresaliendo el Convento de Nuestra Señora del Carmo, iglesia barroca restaurada entre 1663 y 1761 tras haber sido destruida por los holandeses. Otro convento notable es el de Santo Antonio, de 1606. Entre las iglesias barrocas deben señalarse asimismo la del Santísimo Sacramento, construida en el XVIII, y la de Nuestra Señora de la Concepción de los Militares, conocida por el fresco representando la batalla de Guararapes que luce en su techo. Finalmente, la Capilla Dorada de la Tercera Orden, de 1695, que tiene en su interior uno de los mejores trabajos en madera de todo Brasil, realizado ya en el XVIII.

En lo que respecta a los franceses, fue San Luis de Marañón, en 1612, la única ciudad capital fundada por éstos en el Brasil. Paradójicamente, en esa región se halla el más amplio conjunto de arquitectura civil portuguesa de todo el país, contándose más de tres mil edificaciones de carácter histórico. Fueron los españoles los primeros en llegar a Marañón (hacia 1500), y tras algunos intentos portugueses fueron los franceses quienes llegaron a consolidar una ocupación efectiva; la misma fue corta, ya que en 1615 los portugueses lograron hacerse del control, instituyendo en 1621 el Estado de Marañón y Gran Pará. Entre 1641 y 1644 fue ocupado temporalmente por los holandeses, y en 1774 se produjo la separación de Marañón y de Pará. Entre las características arquitectónicas de Marañón sobresalen una serie de antiguos caseríos que lucen azulejería de influencia portuguesa, ubicados especialmente en la llamada “Playa Grande”, centro cultural fundamental en el siglo XIX, que dieron a San Luis el mote de la “Atenas brasileña”. Entre sus edificios religiosos destacan la Iglesia do Carmo, construida en 1627, y la Catedral de la Santa Sede, edificada por los jesuitas en 1726.



SAN PEDRO DE LOS CLÉRIGOS. RECIFE (BRASIL).

CONJUNTOS RELIGIOSOS DE MINAS GERAIS

En el siglo XVI tiene su origen la ocupación del actual Estado de Minas Gerais. La misma le cupo a los llamados bandeirantes paulistas (de São Paulo), quienes realizaban incursiones al interior en busca de metales y piedras preciosas. Las propias expediciones fueron originando aldeas de cierta estabilidad en las zonas montañosas, cercanas a los sitios donde se hallaban los minerales. Una fecha clave es el año 1693, en que fueron hallados, cerca de la actual Belo Horizonte, ingentes cantidades de oro; su posesión dio lugar a cruentas luchas, siendo el hecho más saliente la llamada Guerra de los Emboabas, en 1708, de la que tomaron parte los paulistas, los portugueses -que eran llamados *emboabas*- y los *sertanejos*, mineros del resto del Brasil. En ese año se creó la Capitanía de São Paulo y Minas de Oro, separándose Minas en 1720 como capitanía independiente con capital en Vila Rica, que en 1823 alcanzó la condición de ciudad de manos del emperador Pedro I, convirtiéndose en la Imperial Ciudad de Ouro Preto (“oro negro”). En esa ciudad se originó “Inconfidencia mineira”, conspiración política de tintes liberales contra el poder portugués de la que se hizo responsable, para desligar de cargos a sus compañeros de lucha, Joaquim José da Silva Xavier, llamado el *Tiradentes* (*sacamuélas*), ejecutado en la horca en 1792. Tiradentes es hoy el máximo héroe nacional para los brasileños.



VISTA GENERAL DE OURO PRETO (BRASIL).

Ouro Preto es la ciudad que quizá refleje con mayor rotundidad el pasado colonial brasileño, algo en lo que mucho tiene que ver el propio empobrecimiento de la misma que evitó que se produjeran grandes intervenciones en el patrimonio, posibilitándose

así una mejor conservación. Fue capital del Estado de Minas Gerais hasta 1897, en que la sede pasó a ser Belo Horizonte, fundada ese mismo año con el nombre de Ciudad de Minas; Ouro Preto quedó convertida en “ciudad monumento”, siendo declarada Patrimonio Histórico de la Humanidad por la UNESCO en 1980. La ciudad destaca por sus monumentos religiosos, en varios de los cuales está reflejada la huella de Antonio Francisco Lisboa, el *Aleijadinho* (Ouro Preto, 1738-1814), que se convirtió en el más renombrado escultor del periodo colonial en el Brasil, encuadradas dentro de lo que se denomina el rococó brasileño y el “barroco mineiro”. Lo más notable de la obra de Aleijadinho (significa “deformadillo”, debido a una enfermedad que le deformó los miembros) se halla en Congonhas do Campo y en la propia Ouro Preto, en la espléndida iglesia de San Francisco de Asís, en la que también sobresalió otro gran maestro del barroco brasileño, el pintor Manoel da Costa Athayde. Todas estas obras explican buena parte de su esplendor debido a la prosperidad económica derivada de la explotación del oro.



SANTUARIO DO SENHOR BOM JESÚS DE MATOZINHOS.
CONGONHAS DO CAMPO (BRASIL).

Congonhas, ciudad histórica y religiosa cuyos primeros ocupantes fueron, entre 1691 y 1700, los portugueses, debe su máximo esplendor artístico a la llegada del Aleijadinho en 1796, quien coordinó las tareas de realización de las imágenes de los Doce Profetas, esculpidos en piedra-jabón (1800-05), que están distribuidos en el patio del Santuario do Senhor Bom Jesus de Matozinhos, además de las 66 imágenes en madera de cedro correspondientes a las doce estaciones de la Pasión (1796-99). El Santuario había sido comenzado a construir en 1757, en lo alto del Cerro de Mara-

ñón, y su nombre fue inspirado por los homónimos de Oporto y Braga, ambos de Portugal. Entre 1769 y 1773 diversos maestros se encargaron de la construcción de la capilla mayor, las torres y el frontón de perfil ondulado, destacando entre ellos Francisco Lima Cerqueira y Thomaz de Maia Brito, uno de los arquitectos más reputados de los que actuaron durante el siglo XVIII en Minas Gerais.



CATEDRAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN. MARIANA (BRASIL).

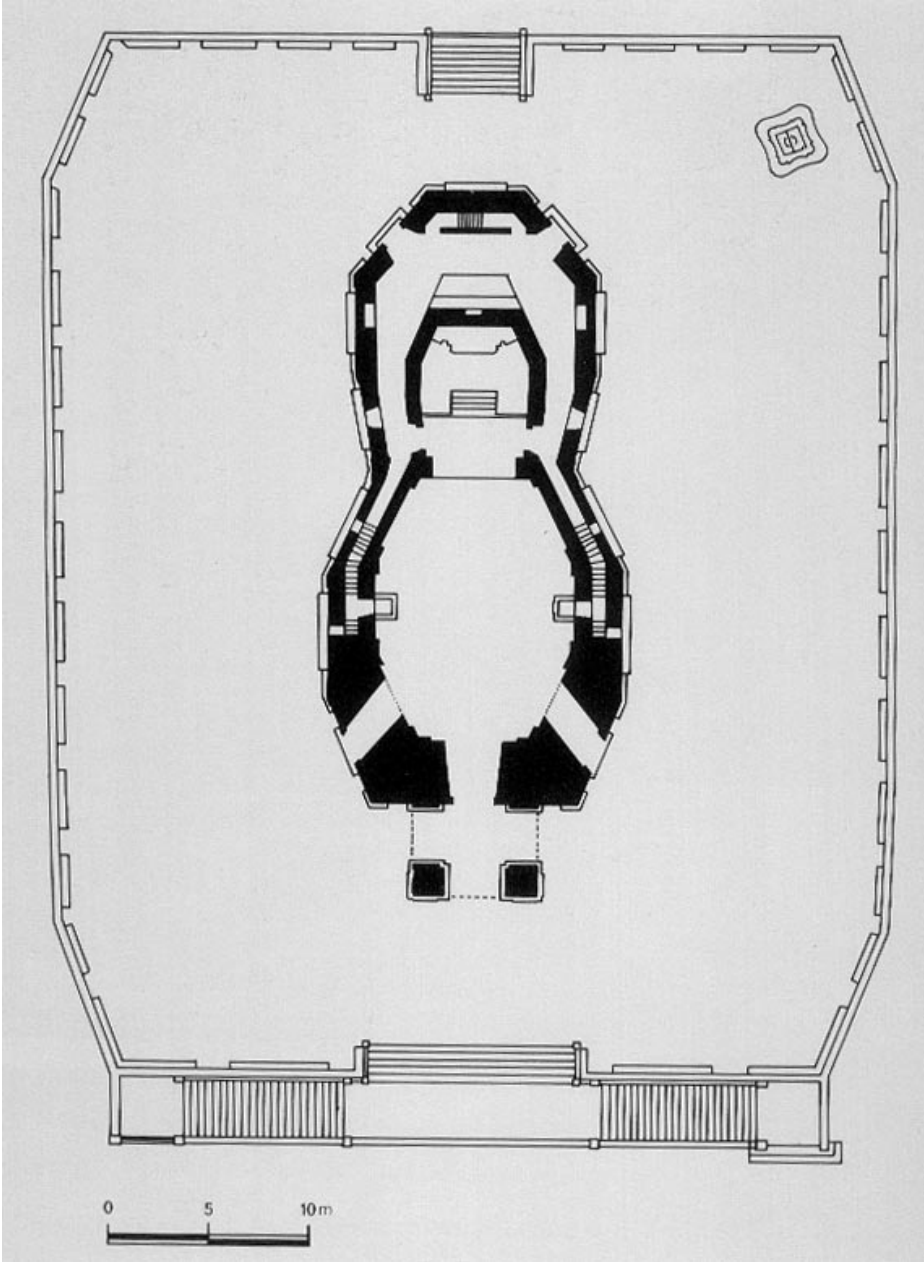
La Catedral de Nuestra Señora de la Asunción en Mariana es otro de los monumentos de referencia ineludible del “barroco mineiro”. Su construcción se inició en 1713 y hasta finales del siglo XVIII se ejecutaron obras de carácter estructural y decorativo en la misma. De los artistas que trabajaron en el templo indudablemente José Pereira Arouca y Manoel Francisco Lisboa, padre del Aleijadinho, fueron los más destacados, además de Manoel Rabelo de Souza e Athayde, autor de todas las pinturas de la iglesia. A partir de las fechas de su construcción primigenia, la comunidad de fieles inició un crecimiento numérico constante que obligó, en 1734, a la ampliación arquitectónica. A este momento pertenece el modelo de tres naves, una rareza si pensamos que lo usual era la nave única.

ARQUITECTURA EN SÃO PAULO Y RÍO DE JANEIRO

En párrafos precedentes hemos señalado la importancia vital que tuvieron los paulistas en el derrotero histórico de Minas Gerais. Al hablar de la arquitectura religiosa de São Paulo debemos mencionar la iglesia jesuítica de Embú, localizada fuera de la propia ciudad. Embú tiene sus orígenes en el siglo XVII como fundación de la Compañía de Jesús en la antigua aldea indígena de M'Boy, ubicada en una zona montañosa donde tenía su hacienda Fernão Dias Pais, tío de uno de los más recordados bandeirantes cazadores de esmeraldas. En 1624 su mujer, Catarina Camacho, donó a los jesuitas dicha propiedad y los indios a ella adscritos, con la única obligación de potenciar el culto al Santo Crucifijo y la fiesta de Nuestra Señora del Rosario. Para los jesuitas este sería un lugar seguro para proseguir con la catequización, protegiendo a los naturales de los esclavistas. El rigor de la disciplina jesuítica no fue fácil de asimilar para los indios y posiblemente por esto, en el cambio del siglo XVII al XVIII la misión se trasladó a otro paraje, plagado de riachos donde los aborígenes podían dedicarse a la pesca, y allí fue construida una nueva iglesia, dedicada a la virgen del Rosario. La decadencia llegaría en 1760 al ser expulsados los jesuitas por orden del Marqués de Pombal. Hacia 1940 el conjunto jesuítico, comprendido por el templo y la residencia de los padres, fue declarado Patrimonio Nacional, siendo restaurado poco después. La residencia, que tuvo un pequeño y tosco claustro en su origen y que hoy conserva uno de mayor tamaño, guarda una serie importante de tallas del siglo XVII y posteriores.

En cuanto a Río de Janeiro, esta ciudad conserva un mayor número de monumentos relevantes de la época de la colonia, consideración en la que no puede obviarse el dato ya apuntado de su carácter de capital durante dos siglos, lapso en el cual se manifestaron con fuerza los influjos provenientes de Portugal. Por este motivo podríamos señalar que se dio aquí un arte de mayor "erudición", en contraposición con el carácter más popular de otras regiones como Minas Gerais o Pernambuco. En Río de Janeiro funcionaron con normalidad gremios de diferentes oficios, que dieron una mayor consolidación en este sentido a las edificaciones religiosas, en torno a las cuales se agruparon. La vida cultural carioca se transformó en el siglo XVIII debido a los cambios políticos, económicos y religiosos, estrechándose en esta época los lazos entre la ciudad y la Metrópoli. En este momento la influencia artística de Lisboa se hace más evidente, en especial en el racionalismo arquitectónico y urbanístico potenciado tras el terremoto de la capital portuguesa en 1755, impidiendo el arraigo del rococó y evolucionando, como es claro en Río, hacia soluciones de corte clasicista como se aprecia en la acción de los ingenieros militares responsables de las obras civiles, religiosas y urbanísticas a partir de 1763.

Podemos empezar el recorrido monumental haciendo alusión al Monasterio de San Benito fundado por dos monjes benedictinos provenientes del convento homónimo en Salvador (Bahía) y llegados a Río de Janeiro en 1586. Debemos señalar en este conjunto la importancia de su iglesia abacial, cuya construcción se atribuye al arquitecto militar Francisco de Frias Mesquita, hacia 1617-18. La parte más antigua del conjunto es el frontispicio con sus tres arcadas, levantado entre 1666 y 1669, a la par que el coro. El interior barroco destaca por su revestimiento de madera tallada y dorada, ya de principios del siglo XVIII. El altar está dedicado a Nuestra Señora de Monserrat. El convento sigue el esquema tradicional, caracterizándose asimismo por su patio construido en granito.



PLANTA DE NUESTRA SEÑORA DE LA GLORIA DE OUTEIRO.
RÍO DE JANEIRO (BRASIL).



IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA GLORIA DE OUTEIRO.
RÍO DE JANEIRO (BRASIL).

Otro convento, el de Carmo, fue construido en 1611 por los frailes carmelitas que habían llegado en 1590, instalándose primitivamente en la Casa de los Romeros, al lado de la Capilla de Nuestra Señora de la O. La edificación de la iglesia data de 1761, siendo su autor desconocido. Sobresalen en ella las pinturas realizadas por el alemán Frei Ricardo do Pilar, cuya obra “Señor de los Martirios” ocupa el retablo barroco de la sacristía. En 1808, año del arribo al Brasil de la familia real portuguesa, el convento fue expropiado por João VI para destinarlo a residencia de Doña María I. La iglesia predilecta del monarca fue la iglesia de Nuestra Señora de la Gloria de Outeiro, considerada una de las joyas de la arquitectura del XVIII, y que representa la transición entre el final del estilo rococó y el despunte del neoclasicismo, destacando por los trabajos ornamentales como las tallas del altar mayor, los altares de las naves, tribunas y coro. De indudable valor son sus azulejos setecentistas, uno de los conjuntos más notables del Brasil, que componen paneles con escenas de la Biblia a excepción de los de la sacristía que reproducen escenas de cacería.

En el año 1628 se construyó el templo de Santa Vera Cruz, que daría origen al importante templo de Santa Cruz de los Militares. Se formó entonces una hermandad militar que en 1828 alcanzaría la consideración de Imperial. Entre los años 1780 y 1811 el templo fue completamente reconstruido, siendo el autor del proyecto el conocido ingeniero militar José Custódio de Sá e Faria, iglesia que sufriría un gran incendio en 1840 y que recién sería restaurada en 1914. La fachada de Santa Cruz de los Militares está inspirada en el Templo de los Mártires de Lisboa, y se considera un modelo de transición al neoclásico. Presenta, en su interior, un esquema clásico, con nave única, dos corredores y una profunda capilla mayor. Dentro de la arquitectura religiosa debemos señalar un último ejemplo de enjundia como es la Iglesia de la Orden Tercera el Monte do Carmo, comenzada en 1755 e inaugurada en 1770.



PALACIO DE LOS VIRREYES. RÍO DE JANEIRO. RÍO DE JANEIRO (BRASIL).

En lo que a arquitectura civil respecta, debe mencionarse el Palacio de los Virreyes, sede del Reino Unido del Brasil, Portugal y Algarves, que luego se convirtió en Palacio Imperial. Uno de los espacios urbanos fundamentales es la Plaza XV de Noviembre, centro neurálgico de la vida social, política y económica en el Brasil colonial. En ella se reúnen varios de los edificios e instituciones más singulares de la historia de la ciudad de Río de Janeiro, como la Bolsa de Valores. Hasta 1906 existió un gran Mercado Municipal, que había sido construido por el arquitecto arribado con la “Misión Francesa” en 1816, Grandjean de Montigny. La Plaza fue completamente remodelada en 1998, restaurándose entre otros elementos la llamada Chafariz da Pirâmide (Fuente de la Pirámide), obra del escultor Maestro Valentim da Fonseca e Silva y una de las referencias ornamentales urbanas más notables de Río de Janeiro, construida en 1779. Una última referencia es el acueducto Arcos de Lapa, construido en 1724 y reformado en 1750, destinado a abastecer de agua a la ciudad. Lo componen arcadas constituidas por dos series de 42 arcos de vuelta completa, alcanzando 17 metros de altura y 270 metros de largo. Desactivadas sus funciones a finales del XIX, en la actualidad se utiliza para los tranvías que unen el Morro de Santo Antonio con la Plaza de Carioca y el Barrio de Santa Teresa.

EL NORDESTE: BELÉM DO PARÁ Y BAHÍA



BELÉM DO PARÁ (BRASIL). A MEDIADOS DEL SIGLO XVII.

La ocupación portuguesa del actual Estado de Pará se consolidó en 1616, tras la expulsión de los franceses de la ciudad de San Luis, dejando definitivamente atrás las invasiones que holandeses e ingleses hicieron a la región durante el XVI. En ese año se fundó el Fuerte de Presépio, luego llamado Fuerte del Castillo (Bahía de Guajará), que daría origen a la ciudad de Belém. En 1621 quedó integrado el territorio en la provincia de Marañón y Gran Pará, siguiendo como intención la mejora de las defensas y permitir un mayor contacto con la metrópoli. La prosperidad llegó a lo largo del XVII gracias a la explotación de la caña de azúcar, el arroz, el café, el tabaco y el cacao, además de la ganadería, bonanza que declinó tras la división de Marañón y Gran Pará en 1774. Con el caucho, a finales del XIX, se recuperaría la economía.

En cuestiones arquitectónicas la referencia para Belém es la Lisboa del XVIII, y en especial esta influencia se reflejaba en las casas de uno y dos pisos que frecuentemente incluían azulejos en sus fachadas. La figura del arquitecto italiano Antonio Giuseppe Landi es fundamental en este panorama, en su carácter de constructor de la mayor parte de las iglesias y edificios de importancia, desde mediados de aquél siglo; podemos citar aquí las de Santa Ana, Rosario, San Juan Bautista, Carmo y la iglesia de los mercedarios. De cualquier manera es de cita obligatoria la Catedral, donde se combinan barroco y neoclasicismo, cuyo plano diseñó Landi a mediados del XVIII. En 1775 se habilitó el presbiterio pero luego las obras pararon, pudiéndose inaugurar

En 1771. En este templo destacan los paneles pintados de los altares que sustituyen la tradición de las imágenes. Hasta finales del siglo XIX poseyó un altar mayor de madera, pero en esa época, con la intención de convertirla en una catedral de cuño mayor, se reemplazó esa obra primitiva por un altar de mármol, de estilo neoclásico, realizado en Italia por Luca Carimini y que fue donado por el Papa Pío IX. Los altares laterales muestran los lienzos pintados por Domenico de Angelins que reemplazaron las anteriores, de Pedro Alexandrino de Carvalho, quien había sido el autor del citado altar de madera.

Para analizar los ejemplos arquitectónicos de la ciudad de Bahía debemos dejar clara su división en dos partes, la ciudad alta y la ciudad baja, esta última a nivel del mar. La parte alta es la más conocida y visitada debido a la gran cantidad de iglesias, 34 de ellas del período colonial. En el conjunto artístico de Pelourinho, en la faz religiosa, sobresale la Sé o Catedral, que antiguamente era la iglesia de los jesuitas, en estilo barroco y rococó. Se comenzó en el XVII y en su construcción se utilizaron diversos materiales como oro, mármol, madera de jacarandá y marfil, además de los revestimientos en piedra tanto en el interior como en el exterior. Posee dos torres de madera. En la fachada pueden apreciarse nichos con las imágenes de los tres santos jesuitas, San Ignacio de Loyola, San Francisco Javier y San Francisco de Borja. En el interior destacan los altares de los Santos y de las Vírgenes Mártires, del siglo XVI, ambos provenientes de la primitiva iglesia jesuítica.

La iglesia de San Francisco de la Orden Primera, ubicada también en el Centro Histórico de Salvador y considerada por algunos historiadores como el más bello ejemplar del barroco portugués en el mundo, abre su fachada a una alargada plaza donde se ubica el “cruzeiro”, elemento típico del urbanismo franciscano, que se articula con la plaza Terreiro de Jesús conformando uno de los espacios más singulares de la ciudad. San Francisco, construida entre 1686 y 1723, se desenvuelve en



IGLESIA DE SAN FRANCISCO. SALVADOR DE BAHÍA (BRASIL).

torno a un claustro cuadrado y, junto a la capilla de la Orden Tercera forma uno de los más complejos monumentos de Salvador. La iglesia posee tres naves, lo que la distingue del resto de fundaciones franciscanas del nordeste brasileño, influida posiblemente por San Francisco de Porto y por la tradición de las plantas jesuíticas luso-brasileñas. Las naves laterales son más bajas que la central y están separadas de esta por arcadas macizas intercaladas. En la decoración se cristaliza el ideal de “iglesia de oro” surgido en Lisboa y Goa a finales de la centuria anterior. El convento posee paneles de azulejos, el de la capilla mayor hechos en la capital portuguesa en 1737 por Bartolomeu Antunes de Jesus, los del claustro que datan de 1746-48, y los de la antesala y sacristía, confeccionados en torno a 1805. En la fachada los azulejos reproducen el nacimiento y vida de San Francisco, simbolizando su renuncia a los bienes materiales.



ORDEN TERCERA DE SAN FRANCISCO. SALVADOR DE BAHÍA (BRASIL).

La fachada de la Orden Tercera de San Francisco es la más parecida a las de las iglesias hispanoamericanas, conservando en el claustro un conjunto de azulejos que permiten ver como era Lisboa antes del terremoto de 1755. Esta iglesia data de 1702, siendo su fachada realizada en piedra labrada y cincelada, diseño de Gabriel Ribeiro considerado uno de los introductores del barroco en Bahía. La fachada estuvo, hasta principios del siglo XX, cubierta de argamasa y al implantarse en ese momento la red eléctrica en la ciudad, fue redescubierta la original. En el interior, en el techo, sobresalen las pinturas realizadas por Franco Velasco en 1831. Otro convento, el de Nuestra Señora del Carmo, fue construido fuera de los muros de la ciudad antigua, en la colina conocida con el nombre de Monte Calvario, montículo estratégico para la defensa de Bahía.

Finalmente, en la ciudad baja, sobresalen dos iglesias, Nuestra Señora de la Concepción de la Playa y Nuestro Señor de Bonfim, esta última la más famosa y concurrida de Salvador, sede de singulares fiestas populares. La primera de las citadas está caracterizada por haber sido traída, piedra a piedra, desde Portugal. Su origen se debe a la necesidad de construir una capilla para albergar y venerar la imagen de la Virgen que fue llevada por el gobernador Tomé de Souza, aunque las obras de la iglesia como tal comenzaron realmente en 1739. La demora en el arribo de las piedras desde Europa retrasó su construcción, concluyéndose el trabajo en 1820. Elevada a la condición de Basílica en 1946, destaca también esta iglesia por las pinturas realizadas en el techo por José Joaquim da Rocha, considerado el pintor brasileño más importante de los tiempos de la colonia.



NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN DE LA PLAYA.
SALVADOR DE BAHÍA (BRASIL).

La ciudad de Bahía quedó, en el siglo XVIII, bajo la advocación de Nuestro Señor de Bonfim cuyo templo estaba ubicado en lo alto de la Colina Sagrada. Este culto se inició a partir de una imagen de Cristo traída desde Lisboa por un oficial de la Armada portuguesa, Teodósio Rodrigues de Faria, la que en 1745 fue llevada para la iglesia de la Peña, en Itapagipe; en 1754 se le adjudicó iglesia propia, popularizándose pronto por su carácter milagroso. La fachada rococó de la iglesia de Bonfim está cubierta por azulejos blancos de origen portugués que fueron colocados un siglo después de comenzada la construcción. El interior es neoclásico y conserva las pinturas realizadas por el antes citado Velasco entre 1818 y 1820. De nave única, la iglesia posee dos espacios paralelos, uno dedicado a sacristía y otro a sala de exvotos, de absoluta necesidad debido al creciente culto. La basílica de Bonfim es una de las joyas de la arquitectura bahiana y el principal referente de la fe popular en la región, lo que se confirma año tras año cuando millares de personas se reúnen para la fiesta de su patrón.

SELECCIÓN DE IMÁGENES

CAPILLA DORADA DE LA TERCERA ORDEN DE SAN FRANCISCO DE ASÍS, RECIFE, 1695

Su nombre se debe a la profusa decoración que cubre su interior. De escaso tamaño, presenta una estructura muy simple: un espacio cuadrado con dos pisos y cubierta de madera con bóveda rebajada decorada con pinturas y casetones. Los dos pisos se estructuran con puertas y altares con arcos de medio punto, en la parte inferior, y tribunas en el piso alto, siguiendo la estructura típica de las iglesias lisboetas. El interior está decorado con el habitual zócalo de azulejos portugueses y el resto de las paredes aparecen cubiertas con cuadros, esculturas y relicarios. Construida en 1695, se prolongó su decoración hasta 1724. Nos encontramos aquí ante un ejemplo de arquitectura al servicio del arte. El espacio se concibe como un contenedor de objetos artísticos, donde la arquitectura pasa a ocupar un segundo plano. Este espacio cuenta con precedentes como la iglesia de Santiago en Camarote (Loures, Lisboa) y puede compararse con el coro de las descalzas franciscanas del Convento da Madre de Deus de Lisboa.



CAPILLA DORADA DE LA TERCERA ORDEN DE SAN FRANCISCO DE ASIS.
RECIFE (BRASIL).

IGLESIA MATRIZ DE SAN ANTONIO, TIRADENTES, 1710-1732

Se trata de una de las primeras iglesias barrocas de Minas Gerais, destacando especialmente por su decoración interior. Presenta planta rectangular dividida por naves, capilla mayor y sacristía. Aunque existe documentación que confirma la existencia de una pequeña capilla dedicada a San Antonio, las obras de construcción de la iglesia actual se remontan a 1710, estando prácticamente concluída en 1732. Entre 1736 y 1737 la iglesia sufre una ampliación que afecta a las dimensiones definitivas de la nave principal, siendo contratados João de Faria, João da Ponte y Nicolau de Souza para su realización. Los obras se continúan a lo largo de todo el siglo XVIII, construyéndose entonces la sacristía y la sala consistorial. Entre 1807 y 1810 se produce una remodelación de la fachada más al gusto rococó, encargándose la obra a Aleijadinho. La modificación fue realizada por el maestro de obra Cláudio Pereira Viana, y se concluyó en 1813. En el interior destacan los retablos dedicados a Nuestra Señora de la Concepción y San Miguel, los más antiguos de la iglesia, fechados



IGLESIA MATRIZ DE SAN ANTONIO. TIRADENTES (BRASIL).

en 1727 y 1732 respectivamente. Una de las piezas más importantes es el coro realizado en 1740, con sus columnas con estípites dorados, obra de Pedro Monteiro de Souza. Destaca también la bella balaustrada rococó atribuída a Salvador de Oliveira y las sacristías decoradas, a partir de 1780, por Salvador de Oliveira y Romão Dias Pereira Cardoso.

CASA DOS CONTOS, OURO PRETO, 1772-1784

La Casa dos Contos es un claro ejemplo de la arquitectura civil colonial brasileña. Edificada entre 1772 y 1784 por João Rodrigues de Macedo como sede de la Casa de los Contratos y su residencia, ha sufrido numerosas transformaciones aunque sus funciones siempre han estado vinculadas a actividades tributarias. En 1793 adquiere su denominación actual al pasar parte de la propiedad del edificio a la Junta de la Real Hacienda y de la Intendencia del Oro. En 1803, la Casa dos Contos pasa a propiedad del Erario Real y en 1820 sufre reformas antes de convertirse en la sede de la Casa de Fundición de Oro. En 1844, se instaló allí la Secretaría de la Hacienda Provincial ante la Comisaría del Tesoro del Imperio. Con la transferencia de la capital minera para Belo Horizonte, en 1897, el edificio pasó a ser ocupado por el Correo, Caja Económica y posteriormente por la Municipalidad de Ouro Preto. En la actualidad alberga un museo, el Centro de Estudios del Ciclo del Oro y la agencia de la Renta Federal de Ouro Preto.



CASA DOS CONTOS. OURO PRETO (BRASIL).

REAL FUERTE PRÍNCIPE DE BEIRA, RONDONIA, 1776-1783

La construcción de esta fortaleza, ubicada en la margen derecha del río Guaporé, frontera natural entre Brasil y Bolivia, se inició en 1776 con el ingeniero Domingos Samboceti, quien falleció de malaria, y concluida en 1783 por el capitán ingeniero Ricardo Franco de Almeida e Serra. El carácter limítrofe del mismo, emplazado en plena selva amazónica, se explica por el objetivo de consolidar las posesiones portuguesas en el citado río y en el Mamoré, al noroeste brasileño. Encierra, como era habitual en edificios militares, simbolismos religiosos, ya que los cuatro baluartes de que se compone el conjunto fueron dedicados a Nuestra Señora de la Concepción, Santa Bárbara, San Antonio de Padua y San Andrés Avelino. El fuerte es un cuadrado cuyo perímetro es de 970 metros, siendo sus murallas de 10 metros de altura lo que nos habla a las claras de su importancia constructiva. Cada uno de los baluartes posee catorce cañoneras y fueron construidos de acuerdo al sistema de Vaubam. Está rodeado por un profundo foso y su única posibilidad de ingreso lo constituía un puente levadizo que desembocaba en una puerta de tres metros de altura, abierta en la muralla norte. En el interior se hallaban catorce casas para comandantes y oficiales, además de depósitos y capillas.



REAL FUERTE PRÍNCIPE DE BEIRA. RONDONIA (BRASIL).

APÉNDICE DOCUMENTAL

I. VALORACIÓN DEL ALEIJADINHO*

Realista extraño, el *Aleijadinho* fue un deformador sistemático. Pero su deformación es de una riqueza, de una libertad de invención absolutamente extraordinarias. Se ha dicho que él nada sabía de escultura, y sobre todo que desconocía la anatomía... Esto, por lo demás, no tiene la menor importancia si se lo compara con lo que sí constituye ignorancia supina y que es confundir la escultura con la anatomía. Pero el hecho es que él ni siquiera ignoraba eso. El hombre que fue capaz de hacer la fuente de São Francisco, el medallón de los estigmas, el Cristo clavado en la cruz, el brazo del soldado tocando la trompeta, el San Pedro, la expresión de dolor del soldado de la oreja cortada, en las Vías-Crucis, sabía realizar magníficamente los valores anatómicos, cuando éstos acentuaban y coincidían con el valor expresivo que él quería extraer de la madera o de la piedra. Y viviendo en el Barroco y expresándole, él va más allá de las lecciones barrocas que presenciaba; su tipo de iglesia expresa un sentimiento renacentista. Y en la toréutica él pone de manifiesto una ciencia de la composición equilibrada, muy serena, que se escabulle del barroco también. En la escultura, él es toda una historia del arte. Bizantino a veces, como en el león de Congonhas, frecuentemente gótico, renacentista a veces, frecuentemente expresionista a la alemana, recordando a Cranach, a Baldung o Klauss Sluter; y más ocasionalmente realista, de un realismo más español que portugués.

Yo creo que con él, Brasil entregó su más alto ingenio artístico. Una gran manifestación humana. Su función histórica es vasta y peculiar. En medio de aquel enjambre de valores plásticos y musicales de su tiempo, muy superior a todos por su genio, coronó tres siglos coloniales. Era, entre todos, el único que se podrá llamar nacional, por la originalidad de sus soluciones. Era ya un producto de la tierra, y del hombre que vivía en ella, y era un inconsciente de otras existencias mejores de ultramar: un aclimatado, en la extensión psicológica del término. Pero, ingenio sin duda nacional, era a la vez el mayor falso boato de la nacionalidad, al mismo tiempo que caracterizaba toda la inautenticidad de nuestra entidad civilizada, hecha no de desarrollo interno, natural, que va del centro a la periferia y se vuelve excéntrica por expansión, sino de importaciones acomodaticias e irregulares, artificial, venida del exterior. De hecho, Antonio Francisco Lisboa profetizaba para la nacionalidad un genio plástico que los Almeida Juniors posteriores, ¡tan raros! son insuficientes para corroborarlo.

Por otro lado, el *Aleijadinho* completa, como el máximo genio, el período en que la entidad brasileña actúa bajo la influencia de Portugal. Es la solución brasileña de la Colonia. Es el mestizo y es lógicamente la independencia. Deforma la cosa portuguesa, pero no es una cosa fija todavía. Es económicamente atrasado porque la técnica

* DE MELLO E SOUZA, Gilda. *Mario de Andrade, Obra Escogida, novela-cuento-ensayo-epistolario*. Caracas (Venezuela), Biblioteca de Ayacucho, n° 56, 1979, pp. 234-235.

artística en Minas se desarrolló más lentamente que el esplendor económico hecho tan sólo de los restos de un colonialismo cuyo único objeto era enriquecer a Portugal. Por eso, su aparición ya no corresponde a ninguna estabilidad financiera. Es un verdadero aborto luminoso, como abortos luminosos fueron la valorización del caucho y del café, y, en muchos aspectos, la industrialización de São Paulo.

Pero abrasileñando la cosa lusa, infundiéndole gracia, delicadeza y nervio en la arquitectura, y siendo, por otro lado mestizo, el artista vagó por el mundo. Reinventó el mundo. ¡El *Aleijadinho* recuerda todo! Evoca a los primitivos itálicos, bosqueja el Renacimiento, ahonda lo gótico, casi francés a veces, muy germánico casi siempre, español en el realismo místico. Una enorme irregularidad cosmopolita, que lo hubiera conducido a algo irremediablemente diletante, de no haber sido por la fuerza de convicción impresa en sus obras inmortales. Es un mestizo más que un nacional. Sólo es brasileño porque, ¡Dios mío! apareció en Brasil. Y sólo es *el Aleijadinho* por la riqueza itinerante de sus idiosincrasias. Es por esto, sobre todo, que él pudo profetizar americanamente el Brasil.

II. CAPILLA DORADA E IGLESIA DE SAN ANTONIO DE RECIFE. BRASIL*

Una de las obras maestras de la decoración barroca en Brasil es la famosa «Capela Dourada» o Capilla Dorada, parte integrante del Museo de Arte Sacro franciscano. Según la leyenda, su interior contiene más oro que cualquier otra iglesia de Brasil, si se exceptúa la de San Francisco de Bahía. Construida junto al convento de San Antonio y la Casa de Ejercicios para la Penitencia de la orden tercera de San Francisco, constituye un conjunto de gran riqueza ornamental que muestra la gran importancia que en Brasil tuvieron los terciarios de las órdenes religiosas. La actividad de las cofradías y hermandades de terciarios, al amparo de los monasterios, pero muchas veces por su propia iniciativa, fue muy grande. Construyeron capillas autónomas que, como la del Curo Preto en Minas Gerais, son auténticas iglesias que rivalizan con las de los ricos conventos de los mendicantes. La Capilla Dorada, toda resplandeciente de oro, es una muestra fehaciente de la voluntad de ofrendar a la divinidad toda la riqueza de este mundo. Las terceras órdenes, compuestas de seglares de todas las clases sociales -había hermandades aristocráticas y otras populares, de portugueses artesanos, mestizos y esclavos negros-, contribuyeron con sus limosnas y donaciones a la floración del mejor arte barroco brasileño.

El monasterio franciscano de San Antonio fue fundado en 1606 a petición de los habitantes de Recife. Situado en una punta de la ciudad, en donde había un fuerte de los holandeses, junto a la confluencia de los ríos Capibaribe y Beberibe, es uno de los monumentos más importantes del antiguo puerto de Pernambuco. Acerca de su construcción, se tienen pocas informaciones. En 1627, a causa de la creciente afluencia de

* BONET CORREA, Antonio. *Monasterios Iberoamericanos*. Madrid, El Viso, 2001, pp. 375-379.

fieles, se agrandó la iglesia. En su interior es de destacar la cúpula que cubre la capilla mayor, con una media naranja cuyo casquete interior está recubierto por azulejos decorados de pequeños motivos a manera de un tapiz o taracea policroma. El altar mayor, de madera blanca y dorada, tiene un espectacular Cristo en la cruz de tamaño natural. Sobresalientes son los zócalos de azulejos, importados de Portugal en 1720 y 1750, que representan escenas de la vida de San Antonio de Lisboa, el seráfico padre, conocido también como San Antonio de Padua. En el techo de madera de la iglesia, el pintor Sebastián Canuto da Silva Tavares representó la aparición del Niño Jesús a San Antonio. El púlpito, con relieves de los cuatro evangelistas, y el coro, de estilo rococó, en madera de jacarandá, completan este templo, que en la sacristía tiene un bello lavabo en mármol de Estremoz (Portugal), fechado en 1731.

La fachada de la iglesia de San Antonio da a una plaza con la cruz exenta de piedra tradicional de todos los monasterios franciscanos. Con una sola torre, bastante retranqueada y con remate bulboso, esta fachada es típica de las iglesias barrocas del siglo XVIII en Brasil. Compuesta por un pórtico de cinco arcos de medio punto, tiene un segundo cuerpo, con cuatro esbeltas pilastras que abarcan los dos pisos con tres grandes ventanales y tres óculos. Sus marcos y molduras son de formas sinuosas. En lo alto está rematada por un imafronte que a manera de peineta mixtilínea corona todo el conjunto. En medio de las volutas de la parte alta del frontispicio campea el emblema, en acusado relieve, de la orden de San Francisco.

El convento tiene un claustro de dos pisos con arquerías de columnas toscanas en el primer piso y una galería adintelada en el segundo. Es el típico patio conventual de Brasil, siguiendo el modelo del de San Francisco de Bahía. En las galerías del piso bajo los zócalos de azulejos blancos y azules tienen orlas de estilo rococó. En la escalera, en cambio, tal como señaló Germain Bazin, los azulejos son del siglo XVII, hechos en Delft y son los únicos que se conservan en Brasil de la época de la invasión holandesa. Entre este claustro y la Casa de Ejercicios, como ya dijimos, se encuentra la famosa Capilla Dorada. Obra de fines del siglo XVII, su primera piedra fue puesta en 1696, tan pronto como el padre visitador de la orden de San Francisco en Brasil autorizó la creación, en Recife, de la orden tercera. El arquitecto y hombre de negocios Antonio Fernández de Matos, una de las personas más influyentes entonces en la ciudad, fue el tracista y director de las obras. Matos, que en 1797 fue admitido como terciario y que dentro de la hermandad, de 1697 a 1700, ocupó el cargo de ministro de la orden tercera de San Francisco, fue quien hizo que se acelerase la realización de la capilla, que se bendijo en 1697. Un año después, el entallador Antonio M. Santiago contrató el altar mayor con los nichos para los santos Cosme y Damían, el sagrario, el frontal y dos armarios laterales. En 1724 la capilla estaba totalmente acabada con los muros y techos decorados, de forma que todos sus paramentos están forrados por tallas, pinturas y esculturas. Los cuadros al óleo, con los santos de la orden franciscana, fueron realizados de 1699 a 1700 y las pinturas del techo de 1700 a 1702. De autor anónimo, se han querido atribuir a José Pinhao de Matos, que pintó en 1723 unos pasos de Vía Crucis, hoy desaparecidos, y que se sabe tenía relación personal con Antonio Fernández de Matos. De resaltar son los zócalos de azulejos que, en la parte baja, rompen con la totalidad del oro de la capilla.

La «Capela Dourada», destinada a ser el templo del noviciado de los terceros, es verdaderamente esplendoroso. Cronológicamente coincide con el momento de mayor apogeo económico de Pernambuco. Poco tiempo después de ser finalizada, Recife y Olinda estaban en una dulce e inevitable decadencia. Primero Bahía y después Río de Janeiro se habían convertido en metrópolis mucho más activas e importantes que las dos ciudades del nordeste. El ritmo, lento y arcaico, de Recife y Olinda fue, sin embargo, el que hizo que estas dos ciudades conservasen el encanto y la belleza de su valioso conjunto monumental.

CAPÍTULO OCTAVO ARQUITECTURA BARROCA EN NUEVA ESPAÑA

INTRODUCCIÓN

Desde mediados del siglo XVII se observa como en los diferentes territorios de la monarquía hispana en América se produce la consolidación tanto institucional como económica y social del sistema de gobierno virreinal. Paralelamente, se va desarrollando una cultura arquitectónica que denominamos barroca pero que se caracteriza por su variedad lingüística, la cual se manifiesta no solo en una geografía del barroco de numerosos centros artísticos con sus propias peculiaridades expresivas, sino también por su carácter cambiante funcional y formalmente en el largo periodo en el que se desarrolla, pues se prolonga hasta finales del siglo XVIII.

El barroco novohispano es uno de los mejores exponentes de esta realidad del arte de los siglos XVII y XVIII. Su cultura arquitectónica es de una gran complejidad y riqueza consecuencia del ambiente intelectual en el que se inserta. Como ha señalado el investigador Joaquín Bérchez, “en la década de los años setenta de siglo XVII se advierte la presencia de una corriente que, sin abandonar los principios de una arquitectura de corte clasicista, comienza un proceso de paulatino acercamiento a novedades barrocas, pretendiendo representar en el diseño arquitectónico los avances de las ciencias matemáticas”. Este será un signo de modernidad en el que la influencia de insignes matemáticos como el criollo Carlos Sigüenza y Góngora se mezcla con el conocimiento por parte de los maestros arquitectos de las últimas novedades de la tratadística arquitectónica, como son las obras de Juan Caramuel *Arquitectura civil recta y oblicua* de 1678 y la de fray Juan Rizzi *Breve tratado de arquitectura acerca del orden salomónico entero* de 1663 entre otras, y de las tendencias más vanguardistas para el diseño constructivo como las representadas por los maestros italianos Miguel Ángel Buonaroti o Guarino Guarini.

Igualmente de gran significación para esta arquitectura es el empleo de nuevos materiales y técnicas constructivas que propiciaron un novedoso concepto decorativo, rasgo que ha sido visto por la historiografía tradicional como el signo distintivo del barroco

novohispano. Los continuos y catastróficos temblores sísmicos que sufre la mayor parte del territorio mexicano, así como el suelo cenagoso e inestable de la capital virreinal, favorecieron en este momento histórico el uso de materiales autóctonos, como es el caso del tezontle –piedra volcánica muy porosa y de color rojo- o la piedra pómez, para realizar estructuras arquitectónicas más livianas, desplazando progresivamente a las construcciones de pesada y costosa sillería. También se impone para los muros la técnica tabicada del ladrillo o la del modelado de argamasa, de ascendencia autóctona, y obtenida por la mezcla de cal, arena, agua y, en ocasiones, fibra vegetal.

La austeridad y pobreza visual que proporcionaba el simple uso de estos recursos creo la necesidad de ocultarlos por medio de una rica decoración a base de yesos, argamasas y tallas que inundaron tanto los interiores como los exteriores de los edificios. Así en el siglo XVII, los proyectos arquitectónicos se enriquecen con una decoración de tipo geométrico, acorde con el clasicismo imperante durante gran parte de esta centuria, y que trata de imitar elementos arquitectónicos. Así nos encontramos bóvedas y paramentos recubiertos de fajas cuadradas o rectangulares, formas curvas y romboidales, imitaciones de los nervios de las bóvedas o del despiece de sillares; aderezándose estos motivos en muchas ocasiones con florones, heráldicas, etc. A finales del Seiscientos y durante el Setecientos se impone una decoración aún más recargada, la cual abandona el perfil geométrico que es sustituido por roleos y motivos vegetales que enlazan representaciones figurativas, emblemas religiosos o, incluso, la flora y fauna autóctona.

En el mismo sentido, las fachadas de los edificios religiosos se convierten en retablos, repitiendo esquemas arquitectónicos difuminados por la presencia de esculturas y relieves, empleando para ello piedras autóctonas fáciles de trabajar, como es el caso del mencionado tezontle en la Ciudad de México, la piedra rojiza de Zacatecas o la verde de Oaxaca. Estas portadas retablos, con sus recargadas composiciones y programas iconográficos, no son un elemento gratuito, sino que cumplen una función arquitectónica precisa, pues son un medio visual de persuasión y educación de la población, especialmente en los pueblos y ciudades indígenas.

Esta arquitectura barroca crea un espacio interior, especialmente en el caso de los templos, que aprovecha escenográficamente los efectos de la luz, el color y las texturas, por medio de retablos, maderas doradas, ciclos pictóricos y yeserías doradas y policromadas, creando un mundo irreal y fantástico. No obstante, existe el concepto de espacio incluso en lugares tan efectistas como la Capilla del Rosario de la Iglesia del Convento de Santo Domingo de Puebla de los Ángeles, o cuando Lorenzo Rodríguez diseña el Sagrario de México con una portada retablo pero con un interior que responde a un perfecto concepto clasicista de jerarquización visual y de desarrollo vertical. Jerarquización visual que también preside el concepto volumétrico de los edificios mediante cúpulas y torres, creando perspectivas convergentes hacia estas estructuras arquitectónicas.

En cuanto al lenguaje constructivo, asistimos a la presencia del estípite y la columna salomónica. Ambos elementos sustituyen a los órdenes clásicos no en un intento de desordenar lo construido sino de inferirle movimiento y novedad. La columna salomónica se usó preferentemente en retablos aunque también la encontramos abundantemente en portadas. Aparece por primera vez en Puebla de los Ángeles en el retablo de la capilla de los Reyes de su catedral, y alcanza una importante difusión a partir del último cuarto del siglo XVII.



PUEBLA (MÉXICO). CONVENTO DE SANTO DOMINGO. CAPILLA DEL ROSARIO.

Sin embargo, el soporte más utilizado en portadas y retablos fue el estípite, el cual al estar formado por un tronco de pirámide invertido, plantea una sensación de inestabilidad de efecto claramente anticlasicista. En Nueva España su introductor fue Gerónimo Balbás, quien en 1718 lo empleaba para separar las calles del retablo de los Reyes de la Catedral de México.



PUEBLA (MÉXICO). CATEDRAL. RETABLO DE LA CAPILLA DE LOS REYES.

El barroco novohispano, como se podrá apreciar a continuación, presenta una enorme riqueza de soluciones, sobre todo decorativas, lo que obligaría a un análisis pormenorizado de diferentes edificaciones, en muchas de las cuales las tradiciones ornamentales más populares son igualmente decisivas para la imagen final de la obra. Ante esta complejidad, y tomándolo desde un punto de vista estrictamente didáctico, podemos esquematizar la arquitectura barroca en tres etapas que se solapan pero que son suficientemente caracterizables desde una perspectiva formal. La primera de ellas viene definida por el empleo de la columna salomónica y motivos decorativos donde predominan los temas figurativos, como los grutescos y angelillos, y vegetales, como la hojarasca, guirnaldas y acanto.

El segundo momento representa la introducción del estípite como soporte y el predominio de elementos geométricos y abstractos como ornato, aunque no faltan los vegetales y figurativos que se ven supeditados a los anteriores, con una talla más planimétrica. La tercera etapa es una especie de vuelta al punto inicial, aunque con el predominio del orden corintio frente a la columna salomónica y el uso de la rocalla que domina y comparte espacio decorativo con las formas anteriores.

Igualmente, en aras de una mayor comprensión, planteamos su estudio en función de los núcleos artísticos más significativos, es decir, desde una perspectiva geográfica, a fin de plasmar en la medida de lo posible la complejidad y las diversas aportaciones que las diferentes culturas novohispanas desarrollan como respuesta ante la moderna arquitectura barroca. Ahora bien, a pesar de esta simplificación no debemos olvidar la existencia de préstamos e interrelaciones lingüísticas que hacen aún más diverso y rico el barroco mexicano.

EL BARROCO DE LA CIUDAD DE MÉXICO

La Ciudad de México, como capital de virreinato novohispano, se va a convertir en el centro rector de la cultura artística de los siglos XVII y XVIII. Durante el Seiscientos asistimos a la continuación y terminación de los grandes proyectos renacentistas como son la catedral, conventos e iglesias parroquiales dentro de un lenguaje clasicista de perfil urbano y culto. Paulatinamente, esta cultura arquitectónica se irá enriqueciendo al entrar en contacto con el ambiente científico mexicano, concretamente con los estudiosos de las matemáticas como ya se ha señalado, y al adoptar rasgos barrocos hasta tomar conciencia de la creación de un lenguaje artístico propio, que da su particular respuesta a los modos y novedades procedentes de Europa, gracias a la contribución técnica, material y formal de la cultura autóctona, proporcionándole ese mestizaje cultural que la caracteriza.

En la Ciudad de México la construcción del Santuario de la Virgen de Guadalupe (1694-1709) comenzado por José Durán y Diego de los Santos, y concluido por Pedro Arrieta, plantea ya una serie de formulaciones formales y decorativas que se convertirán en características de la arquitectura barroca de la capital virreinal. Esto es especialmente evidente en la fachada, donde se introduce una nota de policromía al combinar materiales autóctonos como el rojo tezontle con la piedra chiluca gris, torres esquinales poligonales que permite definir la llamada fachada de planta trapecio, es decir, proyectada poligonalmente al exterior, y arcos también poligonales, concretamente semioctagonales.



MÉXICO. IGLESIA DE SAN JUAN DE DIOS. FACHADA.

La trascendencia del trabajo de Pedro de Arrieta en la formulación del barroco mexicano se manifiesta en obras como el Palacio de la Inquisición y la iglesia jesuita de la Profesa. El primero destaca por su fachada que presenta las mismas características que la guadalupana, a las que se suman las llamadas jambas sobreelevadas, es decir, jambas que se prolongan más allá del dintel. También sobresale el patio, donde encontramos los denominados arcos degenerantes cruzados y pendientes en el aire, que son una muestra de la perfecta estereotomía y domino de la técnica –de tradición medieval– que en base a la ya mencionada matematización de la arquitectura posee este autor. Esta referencia a la cultura arquitectónica medieval, concretamente gótica, la encontramos también en la iglesia de la Profesa, gracias a sus bóvedas de arista y pilares fasciculados.

Contemporáneo de Arrieta es Miguel Custodio Durán quien aporta nuevos elementos a esta arquitectura barroca de la primera mitad del siglo XVIII. En concreto, sus obras se definen por el predominio de la línea ondulada de los elementos arquitectónicos que proyecta. En su mejor obra, la iglesia de San Juan de Dios de la Ciudad de México, la línea ondulada define las pilastras de su fachada poligonal, la cual queda rematada por un prominente casquete esferoide.

Un punto de inflexión en el desarrollo de la arquitectura barroca, no solo de la Ciudad de México sino también del resto del país, lo constituye la moda del estípite, empleado por primera vez a partir del año 1718 por Gerónimo Balbás en el retablo de los Reyes de la catedral mexicana. Sin embargo, será el maestro de arquitectura Lorenzo Rodríguez, natural de Guadix (Granada), quien petrifique el estípite en la fachada retablo de la iglesia del Sagrario de la capital, construida entre 1744 y 1768. En ella se recoge la característica policromía de tezontle y chiluca, mientras que dos pilastras cierran los dos cuerpos de estípites, los cuales avanzan y retroceden proporcionando movimiento y juegos de claroscuro a la obra.

Esta formulación de fachada retablo del Sagrario, con el protagonismo indiscutible del estípite pero también con ese claroscuro que le proporciona el conjugar éste con otros elementos como son las retopilastras, los potentes entablamentos o los tramos alargados de los interestípites, se convierte en un lenguaje compositivo que tendrá su continuación en otras fachadas retablo, no sólo de la Ciudad de México, sino de otros centros artísticos, destacando entre otras la Iglesia de la Santa Vera Cruz en México D.F., la iglesia de San Francisco Javier de Tepoztlán y la iglesia de la Compañía de Guanajuato.

En el último tercio del siglo XVIII se produce un progresivo abandono de la sintaxis constructiva conformada en torno al estípite, volviéndose al empleo de soportes de tipo clásico y a planteamientos expresados por los maestros de principios de siglo, como es el caso de Pedro de Arrieta. El principal exponente de este cambio compositivo es el arquitecto Francisco Guerrero y Torres (1727-1792) de sólida formación profesional e intelectual y fuerte personalidad artística.

Su lenguaje está basado en la geometría con el empleo de formas poligonales, recogiendo como decíamos la tradición constructiva inmediatamente anterior, que combina con alardes técnicos de atrevidos planteamientos estereotómicos para solucionar los tradicionales problemas constructivos. Así, utiliza los arcos degenerantes en “arcos pendientes en el aire”, polígonos, formas mixtilíneas, que actualizan técnicas góticas en portadas, ventanas o arranques de escaleras de sus edificios; todo lo cual son plasmaciones constructivas de las directrices teóricas de tratados arquitectónicos, como el ya mencionado



MÉXICO. PALACIO DE LA INQUISICIÓN. FACHADA.



MÉXICO. PALACIO DE LA INQUISICIÓN. PATIO.

del español Juan de Caramuel o el de Tomás Vicente Tosca, *Compendio matemático*, del año 1712.

Esta erudición constructiva la expresa tanto en sus obras de arquitectura doméstica como religiosa. Sus palacios se caracterizan por presentar en sus fachadas la tradicional policromía del tezontle y la chiluca, las jambas prolongadas de los vanos, y cantería en ocasiones tallada con elementos geométricos como meandros, grecas y formas en zigzag, como ejemplifica la fachada de la casa del Marqués de Jaral de Berrio (1785). Los interiores destacan por los inverosímiles pero bellos alardes técnicos de algunos de sus espacios, como es el caso de los arcos triples degenerantes y pendientes en el aire del patio de la casa de los Condes de Santiago de Calimaya (1781), o los arcos degenerantes entrecruzados del patio y la escalera de trazado oblicuo y doble rampa de la casa del Conde de San Mateo de Valparaíso (1769-1772).

La capilla del Pocito (1771-1791) es la construcción religiosa más importante de Guerrero y Torres, la cual también ha sido considerada por la historiografía como una de las obras maestras del arte americano. Su planta se inspira en un grabado de Serlio que reproduce la planta de un templo romano. Consta de un vestíbulo circular, nave ovalada con cuatro capillas rectangulares, y sacristía octogonal, en la que alternan muros rectos y curvados. Como vemos la línea curva preside el proyecto de esta planta, sin lugar a dudas la de mayor movimiento del barroco novohispano, rasgo que igualmente encontramos en la concepción volumétrica del exterior. Este se define por la policromía, sus tres cúpulas revestidas de azulejo poblano en azul y blanco, y los trazados mixtilíneos de sus arcos y ventanas, desarrollando al máximo y llevando hasta sus últimas consecuencias los presupuestos de la cultura artística barroca mexicana.



MÉXICO. PALACIO DEL CONDE DE SAN MATEO DE VALPARAISO.

También la Iglesia de La Enseñanza (1772-1778) expresa esta culminación del lenguaje barroco, presidido en este caso por una concepción poligonal. Es un edificio de una sola nave, tres tramos y ángulos en chaflán, en el que se fragmenta el espacio mediante cubiertas diferenciadas y contrastes lumínicos, los cuales son generados tanto por la decoración como por los volúmenes rectilíneos de su alzado. En cuanto a la portada, presenta la típica policromía de los materiales, pero en este caso queda cerrada por dos grandes contrafuertes, que contribuyen a potenciar la verticalidad de los soportes y pináculos de esta fachada retablo. Se caracteriza, además, por los relieves planos de los elementos ornamentales –vegetales, geométricos y de líneas onduladas– y el acceso mediante un arco degenerante de perfil mixtilíneo y clave pinjante.

En definitiva, el quehacer arquitectónico de Francisco Guerrero y Torres es extremadamente personal ya que une los más importantes avances técnicos proyectuales y estereotómicos con las soluciones vernáculas, todo ello expresión del culto e ilustrado medio social con el que se relacionó, tal como ejemplifican tanto los palacios para la aristocracia mexicana como los templos que hemos mencionado.

GEOGRAFÍA DEL BARROCO NOVOHISPANO

La cultura arquitectónica mexicana, caracterizada por su riqueza y variedad, se manifiesta y tiene capítulos de significativa importancia en otras ciudades y regiones de este virreinato. Normalmente son centros mineros, productores o comerciales fun-



MÉXICO. IGLESIA DE LA ENSEÑANZA. FACHADA.

damentales para la economía colonial, y cuya acumulación de riquezas permite la erección de programas arquitectónicos que conjugan el sustrato vernáculo con algunos de los rasgos definidores de las obras de la capital mexicana.

De extremada personalidad artística es la arquitectura de las regiones de Puebla y Oaxaca, debido a las decoraciones de estuco que inundan sus interiores. Ante unas construcciones que marginan el uso de la cantería y comienzan a realizarse con otras técnicas constructivas más flexibles y baratas como son las bóvedas en ladrillo y tezontle, a fin de evitar los desoladores efectos de los frecuentes movimientos sísmicos de estas regiones, pero que proporcionan una imagen de pobreza y austeridad, se impone recubrir el espacio interior con policromados yesos, transmitiendo lujo y vistosidad a las obras.

En la región de Puebla surge ya en el siglo XVII un potente núcleo de decoradores que trabajan el yeso, material barato, fácil de labrar y que admite pulimento, color y aplicaciones de oro. Es una expresión artesanal popular, que en un principio tiene vinculaciones con el arte andaluz de la época por la intervención de yeseros sevillanos, pero que pronto se va a convertir en expresión propia del arte novohispano, que va a invadir los paramentos de obras devocionales erigidas para las comunidades indígenas pero también cultos programas de arquitectura religiosa.

El convento de Santo Domingo de Puebla, concretamente las bóvedas de su iglesia presentan ya este tipo de trabajos de estuco policromado, los cuales fueron contratados en el año 1632. En ellos predomina una concepción geométrica del diseño –propia de las primeras obras de estas características- que combina con símbolos, armas y figuras de santos de la orden de predicadores. En cambio, la capilla del Rosario del mismo convento es expresión de la saturación decorativa, en un sentido de *horror vacui* y de involución decorativa, que caracteriza las obras de finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII. Fechada en 1690 esta capilla se sitúa a los pies de la iglesia, en el lado derecho del sotocoro. Su programa ornamental se integra plenamente en las bóvedas de los tres tramos de la capilla y en la cúpulas y bóvedas de la cabecera de la misma, descendiendo por las pilastras y los muros. Su argumento gira en torno a las virtudes teologales, la vida de Jesús, santas vírgenes, y los eventos más importantes de la vida de María como son la Asunción, Coronación y Glorificación. Esta iconografía se completa con los motivos vegetales y geométricos que se entrelazan, todo con un relieve abultado, lleno de colores brillantes y de los dorados del pan de oro, desmaterializando el espacio por medio de estos contrastes policromos y lumínicos.

El lenguaje ornamental abigarrado y efectista de esta obra pero con un efecto retórico orientado a la persuasión se propaga a otros proyectos arquitectónicos del antiguo obispado de Puebla-Tlaxcala, como es el caso del Santuario de Ocotlán en Tlaxcala o las iglesias de Santa María Tonanzintla y San Francisco Acatepec. Además, en estas obras del siglo XVIII, el gusto por la policromía también se va a extender a los exteriores de los templos, cuyas fachadas se recubren con la rica loza poblana, industria de gran prosperidad en la región desde el siglo XVII.

Con esta cerámica se suelen revestir las cúpulas de las iglesias, cuyo caso más paradigmático es la de la catedral de la Angelópolis, pero también se emplea para cubrir total o parcialmente cualquier tipo de elemento arquitectónico como es el caso



SANTUARIO DE OCOTLÁN (MÉXICO).

de la iglesia de San Francisco Acatepec, donde se combinan azulejos de distintos tamaños, diseños y tipos para ornamentar su fachada-retablo, espadaña y torre. En muchas obras, el azulejo se combina con el ladrillo del paramento, logrando gran diversidad de soluciones por la cantidad de combinaciones que se realizan, empleándose en las fachadas de edificios religiosos como es el caso del Santuario de Nuestra Señora de la Luz y el claustro del Convento de Santa Rosa, y en obras domésticas como la Casa del Alfeñique o la de las Muñecas.



PUEBLA (MÉXICO). CASA DE LOS MUÑECOS.

El barroco de la región de Oaxaca está vinculado en algunos aspectos con la arquitectura poblana. Ello es especialmente evidente en las decoraciones de estucado de la gran obra oaxaqueña de estas características, la iglesia de Santo Domingo (1657), cuyas yeserías fueron realizadas por artesanos procedentes de Puebla de los Ángeles. Su ornamentación cubre por completo la iglesia e incluso afecta a la portada, todo con un deseo narrativo de carácter eclesástico y dominico, cuyo protagonista es Santo Domingo de Guzmán. Las representaciones figurativas se enlazan con serpenteantes roleos y cintas que forman lazos mixtilíneos, completándose con la luminosidad que proporcionan sus vivos colores y el dorado. La estela de esta obra en Oaxaca se continua en otros programas ornamentales como el caso de la iglesia dominica de Tlacoahuaya.

Pero también en esta región y, especialmente en su capital, se desarrolla una arquitectura barroca de características propias, determinada por la continua y destructiva actividad sísmica, que estará presente en la mente de todos los maestros arquitectos a la hora de realizar sus proyectos constructivos. A fin de evitar los desastres sísmicos, se erigen edificios de reducida altura, muros gruesos, torres de un solo cuerpo y cúpulas que carecen de tambor.



OAXACA (MÉXICO). IGLESIA DE LA SOLEDAD. FACHADA.

La iglesia de la Soledad (1689-1718) responde a estos planteamientos, si bien incorpora como elemento innovador el poligonismo de ascendencia matemática de la Ciudad de México. Ello se evidencia en su movida fachada-retablo, ejemplo de fachada biombo, es decir, fachada poliédrica, y en el arco poligonal del tercer cuerpo. El resto de la fábrica respira un aire clásico proporcionado por la superposición de órdenes y la nítida estructura de sus cuerpos y calles, decorados con un programa escultórico; todo ello realizado con la típica piedra de color verde y fácil de trabajar de la región.

Además de esta iglesia de la Soledad, existe otro conjunto de edificios que configuran el semblante barroco de la capital oaxaqueña, como son la iglesia de San Felipe Neri, la de San Agustín y la Catedral. Esta última reconstruida entre 1724 y 1730, tras el terremoto de 1714, posee una planta basilical de tres naves y capillas colaterales, respondiendo en este sentido a planteamientos propios de los siglos XVI y XVII. En cambio, la fachada desarrolla los postulados de la iglesia de la Soledad mediante la característica piedra verde, el movimiento de las calles de la fachada-retablo y los óculos poligonales, pero con una mayor tendencia a la horizontalidad, determinada por las cornisas que dividen los tres cuerpos y el remate de la fachada y las torres que la cierran.



OAXACA (MÉXICO). CATEDRAL.

Otro de los capítulos importantes del barroco novohispano se escribe en los centros mineros, que a lo largo de este periodo histórico, van a conocer un sobresaliente desarrollo urbano que exige la dotación de programas arquitectónicos de primera magnitud. Este es el caso de los tres núcleos urbanos mineros por excelencia: San Luis Potosí, Zacatecas y Taxco.



OAXACA (MÉXICO). CONVENTO DE SANTO DOMINGO. CAPILLA DEL ROSARIO.

En San Luis Potosí se conserva un conjunto monumental de la primera mitad del siglo XVIII de gran interés y que está constituido por la Catedral, las iglesias de San Sebastián y San Francisco, y la capilla de Loreto. En ellas, se observa la influencia del barroco de la capital mexicana en el uso de los arcos semioctogonales, abultados entablamentos y columnas salomónicas. En la Catedral, antigua iglesia de San Luis, construida entre 1701 y 1709, ello es especialmente evidente, sobre todo teniendo en cuenta que al frente de las obras estuvo Nicolás Sánchez Pacheco, maestro arquitecto de la Ciudad de México. Su exterior se configura mediante una fachada biombo y un arco degenerante trilobulado en la puerta principal, completándose con una profusión de columnas salomónicas decoradas con follaje que cubren los dos cuerpos de la fachada y, sobre todo, las dos torres que la rematan.

En Zacatecas su arquitectura barroca es también del Setecientos. Como rasgos distintivos podemos señalar el empleo de la típica piedra zacateca de color rojizo, fácil de trabajar y que proporciona una característica policromía a sus obras, y una exuberante y abigarrada decoración, como muestran sus dos obras señeras: la iglesia de Guadalupe (1721) y la de la Asunción (1729-1752), actual catedral. En la primera asistimos a la conjugación de la profusión decorativa, muy carnosa y abultada que lo inunda todo, con planteamientos más cultos como es el poligonismo, que en este caso se manifiesta en los arcos semioctogonales de su pórtico y hornacinas del primer cuerpo. En cuanto a la catedral, su interior sigue los planteamientos de las catedrales seiscentistas pero adaptándolos al lenguaje barroco mediante testeros de suave curvatura cóncava. Exteriormente domina un sentido ascensional que le es proporcionado por sus dos altas torres, y que se conjuga con la clásica estructura de su fachada-retablo, la cual al mismo tiempo queda oculta por el derroche decorativo de todos sus elementos.



SAN LUÍS POTOSÍ (MÉXICO). CATEDRAL.

Para finalizar en relación con la sintaxis barroca que se desarrolla en los centros mineros, hemos de mencionar la ciudad de Taxco y, especialmente, la impresionante iglesia de Santa Prisca que la domina visualmente. La obra fue construida entre 1751 y 1758, promovida por el rico minero Juan de la Borda y construida por Cayetano Sigüenza. La riqueza ornamental preside la concepción de esta construcción tanto en su interior como en el exterior. Interiormente se produce una perfecta integración entre arquitectura y retabística, con una fragmentación espacial marcada por los contrastes lumínicos. En el exterior, igualmente, destaca su portada-retablo en la que se combinan las columnas corintias y salomónicas, aunque también aparece el estípite en las torres, las cuales son elementos fundamentales de la volumetría externa por su altura y sentido de la verticalidad.

Para concluir este somero panorama de la arquitectura barroca mexicana hemos de hacer mención al foco que se concentra en la ciudad de Querétaro. También hemos de apuntar que la riqueza y variedad de esta arquitectura no se agota en las obras y centros señalados, sino que se expande por todo el territorio mexicano, con edificios que desarrollan algunos de los elementos y conceptos planteados en las construcciones estudiadas, mientras que otros van a destacar por la interpretación que los artesanos indígenas hacen del lenguaje decorativo de los siglos XVII y XVIII. En este último sentido, hemos de mencionar obras tan significativas como la catedral o la iglesia de Santo Domingo de San Cristóbal de las Casas (Chiapas), la iglesia de la Tercera Orden en Atlixco (Puebla) o el Santuario de Tepalcingo (Morelos).

El barroco de la Ciudad de Querétaro es también del Setecientos, concretamente del tercio central del siglo, y se debe a un grupo de arquitectos como Ignacio de las Casas, Francisco Martínez Guidiño y Juan Manuel de Villagómez. Sus obras se definen por combinar el geometrismo característico de la Ciudad de México, pero que ya hemos visto se impuso en otros focos artísticos, con una técnica depurada tanto en ladrillo como en piedra y una exuberante decoración.

El conjunto queretano esta formado por obras tan significativas como el convento de San Agustín, el convento de Santa Rosa de Viterbo, la iglesia de Santa Clara, la capilla del Rosario de la iglesia de Santo Domingo o la iglesia del Carmen, pero también por una sobresaliente arquitectura doméstica de la que es buen ejemplo la Casa de la Marquesa. Entre ellas, son las iglesias y conventos de San Agustín y Santa Rosa los más significativos. El primero por la exaltación de lo poligonal, como muestra el arco de la puerta con dieciséis lados y las columnas de sección octogonal. Su claustro, uno de los más bellos del barroco novohispano, despliega una rica decoración en la que son protagonistas los hermes que separan las arcadas.

Por lo que respecta a la iglesia y convento de Santa Rosa (1752) atribuida a Ignacio de las Casas, sobresale el templo de una sola nave pero cubierto con una monumental cúpula, y con grandes y curvados bortareles en los muros laterales que conforman la nota pintoresca del proyecto. El claustro destaca por su escalera imperial de cinco rampas y el empleo del arco degenerante, pendiente en el aire, que utiliza en la arcada de arranque de la escalera y en la del segundo piso.

SELECCIÓN DE IMÁGENES

BASÍLICA DE LA VIRGEN DE GUADALUPE, MÉXICO D.F.

Esta obra plantea una serie de novedades compositivas y decorativas que van a convertirse en rasgos definidores de la arquitectura barroca de la capital mexicana. Realizada entre 1694 y 1709, fue proyectada por José Duran y Diego de los Santos, si bien fue concluida por Pedro Arrieta. Posee una planta basilical con cúpula sobre el crucero, alargados pilares compuestos, casi góticos, y torres poligonales en las esquinas.

Sus principales aportaciones se centran en la configuración de la fachada, donde por influencia de esa cultura matemática existe una recreación de las estructuras poligonales, concretamente de la forma octogonal: torres octogonales en las esquinas, arcos de ingreso semioctogonales, y fachada trapezoidal, que en realidad es otro semioctógono proyectado al exterior. El programa concluye con la característica policromía de tezontle rojo y piedra chiluca gris, y con relieves que narran la historia del indio Juan Diego.



MÉXICO. BASÍLICA DE GUADALUPE.

IGLESIA DEL SAGRARIO, MÉXICO D.F.

Es esta una edificación de gran significación dentro del desarrollo de la arquitectura barroca mexicana, especialmente porque petrifica en una magnífica portada retablo el soporte más innovador del momento: el estípite. La obra, realizada entre 1744 y 1768, por el arquitecto Lorenzo Rodríguez, posee una planta de cruz griega con cúpula central y cuatro pequeñas cúpulas más en los ejes diagonales del edificio. Emplea como soportes pilares cruciformes y medias columnas alargadas, cuyo modelo se encuentra en la catedral mexicana.

El exterior se define por su composición triangular donde se combina el tezontle rojo con la piedra gris; esta última se emplea fundamentalmente en labrar la fachada retablo. Esta se estructura en dos cuerpos con estípites que avanzan y retroceden proporcionando movimiento y efectos de claroscuro. A pesar de lo abigarrado del conjunto, debido a su rica decoración escultórica, un sentido clasicista se desprende de su proporcionada resolución estructural.



MÉXICO. IGLESIA DEL SAGRARIO.

CAPILLA DEL POCITO, MÉXICO D.F.

Francisco Guerrero y Torres construyó esta capilla entre 1771 y 1791 sobre el pozo de agua salobre que brotó al aparecerse la Virgen de Guadalupe al Indio Juan Diego. El edificio es la recreación del diseño que Sebastiano Serlio, en su tratado de arquitectura del siglo XVI, proporciona de un templo antiguo fuera de Roma. Posee una planta cuyo perfil está constituido por tramos curvos, rectos y contracurvos, los cuales definen los tres ámbitos que conforman su espacio: vestíbulo, nave y sacristía, todos ellos rematados por sus correspondientes cúpulas.

Esta fragmentación del espacio se traduce hacia el exterior por la sucesión de sus cúpulas con linternas, ricamente ornamentadas con azulejo poblano que combina el blanco y azul, policromía que enriquece la gris y roja que proporciona el tezontle y la piedra chiluca. Se completa con los arcos mixtilíneos de las ventanas, la decoración escultórica y la puerta de ingreso estructurada con un arco degenerante de arquillos suspendidos. Con todos estos elementos Guerrero y Torres logra una obra que se apoya –como ha señalado Joaquín Bérchez– en las especulaciones formales y técnicas de la arquitectura novohispana de finales del siglo XVII y todo el XVIII, haciendo que nos encontremos ante un fecundo exponente, monumental y exclusivo, de la arquitectura barroca en general.



MÉXICO. CAPILLA DEL POCITO.

IGLESIA DE SANTA MARÍA TONANTZINTLA

Esta iglesia resume en sus planteamientos ornamentales y espaciales los rasgos que definen el barroco poblano del siglo XVIII. La configuración del espacio interior no presenta innovación alguna en relación con su planta, que es de una sola nave, crucero de brazos cortos y presbiterio diferenciado. Su principal aportación, por tanto, se centra en el lenguaje decorativo de las yeserías policromadas y doradas, en el que no se sigue ningún programa iconográfico específico sino que es un estallido ornamental, compuesto de puttis, gruesos roleos fileteados de oro, carnosos vástagos y cabezas con cestos de mimbre repletos de frutos tropicales como papayas, plátanos y granadas. Decoración realizada por artesanos indígenas, que inunda cada milímetro de los muros y la cúpula, de gran relieve que acentúa los contrastes lumínicos, tal como es característico en este tipo de composiciones.



IGLESIA DE SANTA MARÍA TONANTZINTLA. (MÉXICO).

En cuanto a la fachada, se emplea la tradicional combinación de azulejo poblano y ladrillo rojo, lo que traslada al exterior la policromía que ya caracteriza la configuración espacial interna. En cuanto a su estructura arquitectónica es de gran sencillez, formada por un primer cuerpo con pilastras, retropilastras y arco trilobulado de ingreso, y un segundo cuerpo con balconada y hornacinas que alojan esculturas de fuerte sabor autóctono. Por último, la torre de dos cuerpos, el segundo poligonal, repite la decoración de ladrillo y azulejo, combinándose con columnas salomónicas, esculturas y florones.

CATEDRAL DE ZACATECAS

La iglesia parroquial de la Asunción, actual catedral de la ciudad de Zacatecas, se inició 1729 y fue inaugurada en 1752. La traza del edificio se atribuye al maestro Domingo Ximénez Hernández, quien en 1731 dirigía las obras. Su configuración interna presenta influencias de las catedrales de México y Puebla por sus tres naves y soportes conformados por pilares con medias columnas dóricas adosadas. Ahora bien, este lenguaje del clasicismo es adaptado a la nueva cultura arquitectónica barroca mediante la inserción de testereros de suave curvatura cóncava.

Igualmente un claro sentido clasicista preside la configuración de su impresionante fachada-retablo de cinco calles, tres cuerpos y ático. Sin embargo, su nítida estructura queda oculta por una desorbitante decoración que inunda tanto las columnas salomónicas como el resto del muro, basada en elementos vegetales que se entremezclan con figuras desnudas de niños, máscaras y veneras. Por último, sus dos altas torres, de dos cuerpos y linterna, confieren cierto sentido ascensional a la obra.



ZACATECAS (MÉXICO). CATEDRAL.

CONVENTO DE SAN AGUSTÍN, QUERÉTARO

Las obras de este significativo conjunto queretano se sitúan entre 1731 y 1745, año este último en el que se concluye el claustro. La autoría de sus trazas no está clara, en un principio se atribuyeron a Ignacio de las Casas pero sin descartar su participación en la obra, lo más probable es que se deban al maestro Juan Manuel Villagómez. La iglesia es de un acusado poligonismo arquitectónico, expresado en su fachada-retablo con arco de ingreso degenerado de dieciséis lados, en sus columnas de sección octogonal y en la gran cúpula también octogonal.

En cuanto al claustro, considerado como uno de los mas bellos de la arquitectura mexicana, su originalidad se la proporciona los hermes tratados con variedad de actitudes que se adosan a los pilares y enjutas de la doble arcada que lo configura. Su decoración se completa con otras figuras como ángeles músicos, santos y animales fantásticos.



QUERÉTARO (MÉXICO). CONVENTO DE SAN AGUSTÍN.

IGLESIA DE SANTA PRISCA, TAXCO

Joaquín Bérchez, autor de una magnífica monografía sobre la arquitectura barroca mexicana, define esta iglesia de Santa Prisca como “uno de los monumentos más importantes de la arquitectura novohispana y, sin duda, uno de los más significativos del Barroco hispánico todo”, así como “hito de primera magnitud en la expresión arquitectónica del criollismo novohispano”.

La obra realizada entre 1751 y 1758, fue proyectada por el arquitecto Cayetano Sigüenza y financiada por el rico empresario minero José de la Borda. Riqueza del lenguaje ornamental es la característica que marca la imagen interna y externa del templo. Posee planta de cruz latina de una sola nave y cuatro tramos separados por pilastras, cubriéndose el crucero con una elevada cúpula. La nave tiene cubiertas de cañón con lunetos y de cañón con arcos fajones, mientras que las de los brazos del crucero y el presbiterio son de cañón simple. Los efectos lumínicos de gran intensidad que definen el espacio interior se deben a la perfecta imbricación de la estructura arquitectónica descrita con los retablos, diseñados y ejecutados entre 1753 y 1755 por Isidoro Vicente de Balbás, hijo adoptivo de Gerónimo Balbás, y donde emplea el estípite introducido por su padre en Nueva España.

Exteriormente se caracteriza por la variedad de soportes empleados en su fachada-retablo y en las torres: columnas compuestas, columnas salomónicas o con lazos helicoidales, y estípites. La sintaxis compositiva de este espléndido exterior se completa con óculos y ventanas de perfil mixtilíneo, una discreta decoración escultórica que no distrae de la contemplación de la estructura arquitectónica, y dos esbeltas y altas torres, que rematan la visión del templo y de la propia ciudad.



TAXCO (MÉXICO). IGLESIA DE SANTA PRISCA.

APÉNDICE DOCUMENTAL

I. LA PARROQUIA DE SANTA PRISCA*

El corazón de Tasco, el centro de su vida espiritual, el monumento que desde cualquier sitio se ve, es la parroquia de Santa Prisca. Edificada en cantera traída del monte del Huisteco, goza en dominar sus contornos, goza en entregarse cuando se mira desde las alturas circunvecinas. Su perfil desgarrado, su cúpula de azul espejeante, su color rosado sobre el cielo ultramar, sus torres rojas al crepúsculo, despiertan una emoción que difícilmente puede olvidarse. Todo Tasco está en ella y ella se difunde como fuerza magnética sobre su ciudad: es su orgullo y amparo.

La antigua Parroquia de Tasco era un templo pobrísimo. Su techo de tejamaniles era reparado todos los años sin que los diluviales aguaceros tuviesen para él pizca de respeto. Su torre única, pobre de campanas, conmovía apenas a la estatua de piedra de Santa Prisca que existía en la fachada. Pero llega don José de la Borda a Tasco, pasa algún tiempo allí con su hermano don Francisco que trabajaba, años hacía, en las minas de San Ignacio y la Lajuela; se casa allí con doña Teresa Verdugo, hija de un prohombre tasqueño, el capitán don Francisco de igual apellido; va en busca de suerte propia, ya picado del gusano de la minería, a Tlalpujahua; hace allí fortuna, regresa a Tasco, muerto quizás su hermano, a trabajar las minas que éste le dejara; llégale la bonanza estupenda de la veta de San Ignacio y entonces reconstruye de su propio caudal, con esplendor inusitado, la parroquia de Santa Prisca. El arzobispo de México, Rubio y Salinas, le concedió licencia para la obra el día 23 de febrero de 1751. Borda hizo esculpir el escudo del prelado sobre la fachada del templo, simétricamente con el escudo real de España que después de la Independencia fue substituido por una tosca águila con nopal y serpiente. Conócese la licencia dada por el Virrey a solicitud de Borda en 12 de febrero de 1751. Borda puso dos condiciones para hacer el templo a su costo: que nadie, fuese sacerdote o seglar, se entrometiera en la obra, ni pudiese manejar los fondos a ella destinados, sino él. Por eso el templo salió tan homogéneo: sigue una sola idea, una sola cabeza es la que manda, un solo gusto es el que preside a la fábrica.

El templo fue dedicado durante los días 11 y 12 de marzo de 1759. Está bajo la advocación de Santa Prisca y se gastó en su edificación, sin contar la cal, el material de las bóvedas, el fierro, la jarcia, las alfombras, la plata, los ornamentos y los vasos sagrados, la cantidad de 471.572 pesos, 5 y medio reales.

Su atrio se halla limitado por dos monumentos: uno esbelto que tiene la estatua de San Miguel, en piedra, y otro una cruz esquinada en un ángulo de 45 grados. Son los dos de una elegancia, de una finura delicadísima. Como la calle del Arco, que arranca del ángulo del atrio donde se halla la cruz, baja aguda pendiente, éste está limitado y

* TOUSSAINT, Manuel. *Oaxaca y Tasco*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1967, pp. 114-125.

sostenido por bello muro de curvas entrantes y salientes, rematadas éstas por macetones esculpidos en piedra con estípites en forma de flámulas.

La fachada nos muestra un bello ordenamiento barroco. Su locura es moderada; goza en sus partes bien compuestas, en su técnica ceñida. La fantasía dieciochesca ha encontrado frenos en el buen gusto, en la ponderación, en la cultura de quien dirigía la obra. Los alardes, los excesos, los derroches, se quedan para los retablos del interior; aquí estamos trabajando en cantera, en esta bella cantera teñida de rosa, con una tierra traída del Huisteco. Dividida en dos cuerpos, y un remate, la encuadran columnas geminadas; lisas las bajas, salomónicas las superiores. Sobre la puerta el escudo pontificio finamente esculpido como obra de un platero colonial, y arriba un gran medallón ovalado con un relieve que representa el bautismo de Cristo. El remate con una ventana coronada por una concha y los escudos a los lados, sobre la fachada; el reloj, con la Virgen y dos Evangelistas, parece un gran reloj de chimenea, hecho en bronce dorado o en mayólica policroma.

Sobre la bóveda admiramos los bellos remates que coronan los muros del templo: tienen carácter de tallas en madera, como los ornatos del monumento a la cruz, y los jarrones del muro, en el atrio. Y, a la vez, cierta influencia oriental, originada, sin duda, por los objetos que la Nao de China desembarcaba en Acapulco y pasaban por aquí para la capital del virreino. En los ángulos de la estructura que sostiene el tambor de la cúpula, cuatro grandes ornatos piramidales, como pies de cirial, insisten en esa técnica y, si os fijáis bien, veréis que los remates de las torres tienen la misma original forma: por eso se ven distintas de cuanta torre colonial existe.

Por la silueta desgarrada en esculturas y ornatos, las torres oscilan si se las ve desde lejos: parecen dos emociones temblorosas concrecionadas en piedra. El ojo goza siguiendo los detalles de su ornato, la filigrana de sus pilastras. Las campaniles inferiores descansan sobre ménsulas formadas por grandes máscaras; unas grotescas, trágicas otras.

La cúpula se halla cubierta de bellos azulejos. ¿De dónde traerían estos azulejos? ¿Serían hechos aquí? Porque son diversos de cuanto azulejo existe, sobre todo los azules, de color diverso del de los típicos poblanos. Vecina del cielo, fue como una semiesfera concéntrica del empíreo y atesoró bajo ella maravillas.

Podéis penetrar conmigo al interior del templo. Los retablos deslumbran en una tempestad de oro fino. Serenad vuestra vista y vaya vuestra vista recorriendo con inefable deleite. Se recreará en los huecos de las entrecalles, se hundirá hasta perderse en los vericuetos de las volutas; se sentirá satisfecha sobre los repisones y las ménsulas; se verá acogida en lo hondo de los nichos.

Quien os diga simplemente que estos retablos son modelos de retablos churriguerescos —si en lo churrigueresco puede haber modelos— ¡qué lejos de definirlos queda! La fantasía humana, llevada al paroxismo; el arte, tocado de sobrehumano delirio; la piedad exaltada a lo sublime; la magnitud dando corazón al oro; la magnificencia desbordándose en chorros, han realizado la unión grandiosa que produjo esta máxima obra de arte. Leed, si podéis, cada una de estas creaciones, porque todas tienen su personalidad, y ved cuán pequeña resulta una sola palabra, de clasificación, para encerrar estas maravillas.

Si sois atentos, observaréis un detalle interesante: la obsesión de la concha, no sólo como pretexto ornamental sino considerada como parte importante en la concepción de los retablos: en el lugar más conspicuo, en la parte más solemne, coronando un frontón roto o en el sitio álgido de una concha. En el exterior del templo abundan también las conchas: no cabe duda, Borda tenía la obsesión de la concha.

El púlpito y los ambones de madera fina; un bello tenebrario de intarsia; el órgano, dentro del estilo dominante, bajo estas bóvedas sostenidas por arcos suntuosos que descansan en un cornisamento esculpido maravillosamente. Y los retablos llenando los huecos de los arcos: he aquí el interior del más bello templo de la República.

Aún debéis ver la Sacristía, digna del resto, con una estupenda mesa y tres sillones tallados, de la misma obra que el púlpito, y pinturas de Miguel Cabrera, a quien perdonamos su mediocridad en gracia a la armonía del sitio.

Si pudierais ver el tesoro, admiraríais algunas custodias de plata dorada, un bellísimo cáliz de plata cincelada y un cofrecillo de plata repujada, de principios del siglo XIX, que es una maravilla.

En una estancia que sirvió de Sala Capitular se guardan los retratos de personajes de Tasco o que contribuyeron a su mejoramiento; allí está el de los dos Bordas, don José y el doctor; el del papa Benedicto XIV que agregó el templo de Tasco a la lateranense de Roma; el del arzobispo Rubio y Salinas que dio permiso para su construcción; el de Juan Ruiz de Alarcón, apócrifo, colocado allí porque todos los vecinos de Tasco quieren que Alarcón haya nacido allí, aun contra el mismo Alarcón que aseguraba haber nacido en México; el de Becerra Tanco, el de...; pero asomaos a esta ventana enrejada sobre el admirable paisaje de Tasco... ¿verdad que Tasco, gracias a Borda, no necesita que haya nacido en él ningún Alarcón ni ningún nadie, para ser estupendamente bello?

Salgamos a ver Tasco, sus callecitas empedradas, sus recodos llenos de paz; sobre nosotros queda el templo, corona de Tasco, maravilla del arte virreinal. Y este templo es un homenaje al clero secular, a la autoridad del papa y los obispos; podéis comprobarlo con el hecho de que en sus retablos no hay un solo santo fraile; todos son sacerdotes, obispos o papas. Es un himno entonado por Borda en honor de la clerecía.

CAPÍTULO NOVENO

LA ARQUITECTURA DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII EN AMÉRICA DEL SUR

INTRODUCCIÓN

La arquitectura suramericana de los siglos XVII y XVIII se caracteriza por la diversidad de respuestas que los distintos grupos étnicos y culturales generan ante las novedades léxicas y sintácticas de la cultura artística de este periodo. De forma general, en la primera mitad del Seiscientos se continuaron propuestas y experiencias arquitectónicas anteriores, si bien paulatinamente y a medida que avanza el siglo, éstas se irán transformando y enriqueciendo con nuevos programas decorativos. Así, de una cultura arquitectónica de carácter clásico, urbano e intelectual, que desarrolla un léxico manierista con elementos geométricos a los que se unen el mundo figurativo de los grutescos, elementos del entorno –ya sea de la flora o fauna- e incluso simbologías propias de cada grupo cultural, se deriva a una arquitectura barroca que incorpora lo culto y lo popular, y que se convierte en expresión de lo americano.

Esta arquitectura barroca que se desarrolla, a grandes rasgos, desde la segunda mitad de siglo XVII y durante todo el XVIII, es el reflejo de la cimentación del poder virreinal sobre el territorio y de la interacción de dos culturas, la autóctona y la hispana, que con sus respectivas adaptaciones a la nueva realidad llegan a un mestizaje cultural, el cual es signo de distinción de la historia continental de este momento. Así, la cultura que surge de la interacción del lenguaje barroco con este mestizaje cultural, generado por la vida colonial durante estos dos siglos, se erige en la manifestación más característica de toda la América Hispana porque, como tan acertadamente señala Ramón Gutiérrez:

“Lo Barroco fue para el mundo americano, y aún lo es en buena parte, mucho más que un repertorio de formas escenográficas susceptibles de ser clasificadas por sus rasgos visuales. El barroco fue y es, ante todo, la expresión de una modalidad cultural que se entronca, fuertemente, con los modos de vida y creencias de la sociedad americana. Es una genuina expresión cultural que testimonia el momento maduro del mestizaje de valores, superando la fase superpuesta y acumulativa de la conquista para dar expresión a una

manera profunda de integración. Se trata, en definitiva, de la confluencia de rasgos culturales que se funden en una nueva y original respuesta donde las vertientes se potencian en manifestaciones que, si bien pueden reconocer filiaciones, generan productos sustancialmente diferentes de los que los preceden”.

La arquitectura suramericana del Seiscientos se caracteriza, por tanto, por un lenguaje culto y clasicista que incorpora el vocabulario manierista y elementos extraídos de los tratados arquitectónicos del momento, como por ejemplo el de Serlio. Como en el caso novohispano, a esta manifestación arquitectónica se une desde mediados de siglo un fuerte sustrato científico apoyado en el desarrollo de las ciencias matemáticas, por lo que a esta arquitectura se le añade una vertiente intelectual que la enriquece con nuevas soluciones compositivas y estructurales que tienden a la geometría. Esto es especialmente claro en el caso peruano, concretamente en Lima, donde desarrollaron su actividad matemáticos tan importantes como Juan Ramón Connik y Juan Rher, y se realizaron obras tan importantes desde éste y otros puntos de vista como el convento de San Francisco o el claustro del colegio de Santo Tomás.

Junto a este tipo de obras, e incluso en ciertos aspectos derivados de ellas mismas, encontramos otras manifestaciones artísticas en las que el sustrato indígena y su integración en el proyecto complica y enriquece los valores constructivos y simbólicos de la cultura arquitectónica de este momento, bien mediante programas decorativos, bien por presupuestos derivados de la cosmovisión o de sistemas de trabajo de las comunidades indígenas. Así, existen construcciones que destacan por una forma de componer y trabajar los elementos decorativos de clara procedencia autóctona, como es el caso de las fachadas de las iglesias del Valle del Colca, en las que la rica flora y fauna del entorno se incorpora al repertorio ornamental mediante una integración plena, lograda gracias a las calidades del relieve plano y de la densidad decorativa que caracterizan a los trabajos indígenas.



CUZCO (PERÚ). CONVENTO DE LA MERCED.

Sin embargo, no sólo son elementos decorativos vernáculos los que se incorporan a la moderna arquitectura sino también concepciones espaciales y simbólicas -como es el caso de la exteriorización del culto, fundamento de las religiones prehispánicas- se imbrican en los nuevos proyectos constructivos, proporcionando una imagen nueva y original a los recintos religiosos. Este es el caso del programa de templos parroquiales que levanta el obispo Manuel de Mollinedo Angulo en la región de Cuzco tras el terremoto de 1650, con atrio, cruz catequística y capilla miserere en Umachiri y Orurillo, o con capillas abiertas tipo balcón en el convento de la Merced en Cuzco o en la iglesia de San Pedro en Juli. En el altiplano boliviano también se encuentran ejemplos de estas características, algunos de los cuales, con la incorporación de las capillas posas se convierten en extraordinarios centros ceremoniales, como son los casos significativos de los santuarios de Copacabana y de Manquiri (Potosí).

Este uso litúrgico de los espacios públicos y abiertos, con todo su contenido simbólico de raíz autóctona pero que se funde con el espíritu contrarreformista y las propuestas de persuasión y participación propias del barroco, igualmente favorece que durante las dos centurias que nos ocupan se desarrolle la fachada-retablo, hito constructivo que va a marcar y definir la funcionalidad del espacio urbano. Su importancia radica desde un punto de vista estrictamente constructivo en que forma parte del engalanamiento urbano, expresándose a través de ella las distintas modas, e incluso, sensibilidades lingüísticas de la cultura arquitectónica de este periodo. Pero también, desde un punto de vista simbólico fundamentalmente en las poblaciones de indios, la fachada retablo se convierte en expresión de la sacralización del ámbito externo, en la proyección de la iglesia hacia fuera.

Por estos motivos las fachadas-retablo muestran gran variedad de soluciones compositivas y ornamentales, con ejemplos que van desde una concepción puramente geométrica en las que predominan elementos poligonales o que son proyectadas trapezoidalmente al exterior, hasta las ya mencionadas de la región arequipeña definidas por el fuerte lenguaje vernáculo de su relieve y decoración. Además, el desarrollo de estos programas se vio favorecido en muchos casos por el empleo de canteras de piedras dúctiles, fáciles de trabajar, como ocurre en Cuzco y Arequipa. En cuanto al lenguaje compositivo, en ellas observamos un uso libre de los órdenes arquitectónicos, incorporándose también la columna salomónica procedente de los conjuntos retablísticos interiores.

Por último, como ya ha sido apuntado, hay que tener en cuenta una tercera aportación del sustrato autóctono a la configuración de la arquitectura en Suramérica durante este periodo: el empleo de técnicas prehispánicas en la conformación de los modernos programas artísticos. Como en el caso mexicano, los territorios del subcontinente han sufrido los efectos de devastadores movimientos sísmicos que han condicionado y limitando el empleo de la cantería y las técnicas constructivas a ella ligada, favoreciendo por el contrario, sistemas constructivos más flexibles, como es el caso de la quincha -armazón de caña que se cubre con barro seco-, el ladrillo y la madera. La austeridad, e incluso pobreza, que el uso de estos materiales proporciona a la imagen del edificio se compensa con recubrimientos de estuco, ricamente ornamentados con elementos geométricos u otros que imitan estructuras arquitectónicas como nervios de bóvedas o despiece de sillares, como ejemplifica la iglesia de San Francisco de Lima, o con labores de lazo dorado como en la Iglesia de la Compañía de Quito. En otros casos, como ocurre en las iglesias realizadas con adobe y cubiertas de ichu -caña vegetal- de las comunidades indígenas del altiplano boliviano, los



JULI (PERÚ). IGLESIA DE SAN PEDRO.



LIMA (PERÚ). CONVENTO DE SAN FRANCISCO. INTERIOR.

interiores se enriquecen mediante espejos y aplicaciones policromas. Tanto en unos como en otros ejemplos, esta prolija decoración modifica sustancialmente el espacio interno mediante la textura y el color que estos elementos incorporan y que los efectos de la luz acentúan, creándose un ámbito escenográfico de esencialidad barroca y acorde con la cosmovisión del pueblo americano.

LOS CENTROS ARTÍSTICOS

El análisis concreto de las obras arquitectónicas de este periodo, debido a la complejidad derivada de su propio lenguaje artístico así como de su diversidad cultural y amplitud territorial, se ha planteado desde una ordenación de carácter geográfico a fin de lograr un esquema didáctico claro que permita, además, incorporar a su estudio los matices específicos de cada región, logrando de esta forma dar una visión completa de la riqueza que caracteriza a esta cultura artística. Por tanto, a continuación, se aborda el estudio de los principales centros artísticos y de las obras más importantes en su definición arquitectónica.

ECUADOR:

La arquitectura ecuatoriana de los siglos XVII y XVIII tiene su epicentro en Quito, ciudad definida monumental y urbanísticamente por la presencia de la religión y la

Iglesia. Además, fue un centro artístico de primera magnitud en el que se produjo una plena integración de las artes con talleres, tanto conventuales como particulares dirigidos por destacados maestros, logrando obras de gran personalidad al fusionar aportes hispanos, europeos y autóctonos.

La obra más importante, ya que marca el devenir de la arquitectura quiteña en el periodo que estudiamos, es la iglesia de la Compañía de Quito. Los jesuitas en su asentamiento institucional en América crearon un grupo coherente de edificaciones tomando como modelo Il Gesù de Vignola. Es decir, iglesias de planta de cruz latina con tres naves siendo las laterales realmente capillas comunicadas entre sí y cúpula sobre el crucero. Estos edificios fueron realizados generalmente por religiosos jesuitas con cierta formación académica. Este es el caso de la Compañía de Quito cuyas obras se atribuyen al hermano Marcos Guerra, con una cronología que abarca todo el Seiscientos y parte del siglo XVIII. La iglesia, que responde a la tipología descrita, se cubre con bóveda de cañón corrido, sistema poco empleado por la arquitectura quiteña hasta el momento y que se impondrá para el resto de construcciones religiosas. Su interior presenta una rica decoración realizada en estuco dorado con motivos de lacería que revisten todos y cada uno de los elementos arquitectónicos. La fachada es también de gran significación, pues como señala el investigador Joaquín Bérchez, sigue un esquema a la romana con detalles compositivos derivados del tratado de Andrea Pozzo.

Las innovaciones lingüísticas que se desarrollan en la Compañía son adoptadas en otros conjuntos religiosos de la ciudad, especialmente en cuanto a la decoración interior se refiere, ya que se convirtió en un medio eficaz de transformación del espacio acorde con el gusto por el color y la riqueza propio del mundo barroco, tal como ocurre en el santuario de Guápulo, cuyas obras se iniciaron en 1650. Otro ejemplo es la iglesia de la Merced, realizada por el arquitecto quiteño José Jaime Ortiz entre 1700 y 1712, pues se observa una influencia clara, si bien con pequeñas variaciones, de la planta y el alzado jesuítico. Igualmente, su decoración interior comparte los mismos planteamientos de modificación del espacio interno gracias al trabajo en estuco, si bien esta vez mediante una ornamentación variada en la que se mezclan los motivos geométricos con roleos y candelieri. La decoración interna a base de estuco dorado y policromado también es el rasgo característico de la capilla del Rosario anexa al convento de Santo Domingo, realizada a partir de 1733.

Pero la arquitectura quiteña del siglo XVIII no sólo destaca por estos interiores plenos de decoración sino también por la realización de otros proyectos en los que se emplean nuevos recursos para dinamizar el espacio interior. El ejemplo más significativo lo constituye la capilla Cantuña, construcción anexa al convento de San Francisco, que responde a una sencilla planta rectangular que en cambio es cubierta con una innovadora bóveda de lunetos soportada por arcos de doble curvatura.



SANTUARIO DE GUÁPULO (ECUADOR). INTERIOR.



QUITO (ECUADOR). CONVENTO DE SANTO DOMINGO. CAPILLA DEL ROSARIO.



QUITO (ECUADOR). CAPILLA DE CANTUÑA.

PERÚ:

Normalmente la historiografía plantea el estudio de la arquitectura virreinal peruana teniendo en cuenta una serie de factores espaciales y ambientales, los cuales condicionan la producción artística de este periodo. A grandes rasgos, se suele distinguir dos ámbitos territoriales principales: la costa y la sierra; en cada uno de ellos se plantean diferentes repuestas artísticas ante las formulaciones de la moderna arquitectura, a tenor de sus especificidades físicas y culturales.

En la región costera el gran centro artístico y cultural será la capital del virreinato, la cual se dota de los espacios y arquitecturas de prestigio que una ciudad de sus características requiere. Primero, durante el siglo XVII, con un lenguaje de tinte clasicista e intelectual, que se transforma por medio de la riqueza decorativa en un desarrollo plenamente barroco durante el dieciocho. Este vocabulario compositivo estará también fuertemente marcado por los continuos seísmos que vivía la ciudad, y que condicionaron el empleo de técnicas prehispánicas, como la quincha, o materiales ligeros, como el adobe y el ladrillo, a fin de lograr estructuras flexibles y seguras.

Durante el Seiscientos el edificio que marca la arquitectura limeña, formulando todo un lenguaje compositivo de enorme éxito que se trasladará a otras obras, será el convento de San Francisco (1657-1674) iniciado por el arquitecto portugués Constantino Vasconcellos y continuado por Manuel Escobar. Su iglesia, de planta de cruz latina y cúpula sobre el crucero, inaugura el uso de bóvedas de cañón corrido en la arquitectura limeña, con diversos de sus tramos realizados en quincha. Su claustro y portadas son de gran significación. El primero destaca –según el investigador Joaquín Bérchez– por la personal interpretación que realiza en la galería alta de la ventana serliana, mediante aberturas ovales en los intercolumnios menores y arquillos en vez de dinteles. La fachada principal está limitada por dos potentes torres almohadilladas, realizadas de cañas, barro y estuco, que enmarcan la portada de piedra. Ésta es una fachada-retablo que se estructura mediante pares de columnas que soportan arcos quebrados y rotos, que a su vez alojan diversos elementos arquitectónicos y escultóricos, logrando planos escalonados, relieves y bellos efectos de claroscuro. Por su parte, la fachada lateral, atribuida a Manuel Escobar, también emplea dobles columnas, arcos quebrados y planos superpuestos mediante potentes y rotos entablamentos.

La estela de esta importante obra es continuada durante el siglo XVIII por una serie de construcciones religiosas que se proyectan ya con un carácter antisísmico, es decir, incorporando desde un principio como materiales de construcción la quincha, el ladrillo y el adobe, siendo los ejemplos más significativos los conventos de La Merced y San Agustín. La fachada-retablo de La Merced (1697-1704) se caracteriza porque emplea dobles columnas salomónicas para dividir con gran claridad estructural sus tres calles, incorporando del repertorio de San Francisco los frontones quebrados y partidos, los potentes cornisamientos y la ventana oval superior. La fachada de San Agustín (1721), en cambio, se caracteriza por su profusión decorativa, el empleo de columnas salomónicas y frontones curvos partidos, y su inserción entre dos grandes torres. También sus claustros presentan rasgos del proyecto franciscano, especialmente el claustro de los Doctores de la Merced, con sus almohadillados en la planta baja y los arcos que alternan con óvalos en la superior.



LIMA (PERÚ). CONVENTO DE LA MERCED.



LIMA (PERÚ). CONVENTO DE SAN AGUSTÍN.

De estos claustros limeños el más destacado por su originalidad es el del Colegio de Santo Tomás, anterior al gran terremoto de 1746, que se localiza en el lado de la Epístola del templo. Es de planta circular, de un solo cuerpo de arcos de medio punto que apoyan sobre pilares, que se cubre con bóvedas de tramos trapezoidales. Otra planta que rompe con los esquemas tradicionales de la arquitectura limeña es la de la Iglesia de las Huérfanas (1740-1766), puesto que responde a un diseño ovalado con profundo presbiterio y coro de paramentos curvos.

En la segunda mitad del Setecientos la capital virreinal, tras otro catastrófico sismo, reconstruye o renueva obras significativas dentro de su entramado urbano, caracterizadas ya por un vocabulario rococó e ilustrado que fue introducido por el virrey Manuel Amat y Junyet. A este mandatario se debe la iglesia de las Nazarenas (1766-1771), cuya planta de cruz latina se enriquece interiormente con movidos entablamentos, cúpula sobre pechinas en chaflán y prominente venera en la cabecera del templo. A la promoción de este culto e innovador virrey también se deben otras obras como la torre nueva de la Iglesia de Santo Domingo, la plaza de toros, y proyectos urbanos que incorporan nuevas áreas de paseo y recreo al gusto de la época, como la Alameda y el Paseo de las Aguas.

La arquitectura de la región andina, ante los mismos problemas sísmicos que hemos visto en Lima, desarrolla en cambio un lenguaje arquitectónico distinto para enfrentarse a ellos. En Cuzco y su área de influencia se emplea preferentemente la piedra para la arquitectura culta, mientras que las construcciones de los sectores más deprimidos económicamente se levantan con adobe. En los edificios se acumulan piedras para realizar gruesos cimientos y se trabajan adecuadamente los sillares para resistir el movimiento mediante rígidas y macizas estructuras.

Al igual que hemos visto en las ciudades de Quito y Lima, también en el caso de Cuzco hay que hablar de una obra señera que marca el devenir arquitectónico de toda la región, la Iglesia de la Compañía (1651-1668), cuya principal aportación se centra en la fachada. Su autor, el retablista Diego Martín de Oviedo, proyecta una obra de tres calles, ocupando las torres las dos laterales y un magnífica portada-retablo la central. La fachada exhibe las calidades del retablo y la fuerza arquitectónica de los paños de sillería con estructuraciones serlianas en la zona intermedia. Una cornisa unifica el proyecto que se concluye con unas bien diseñadas torres con cuerpo de campanas, alto tambor octogonal y cúpula. La estela marcada por este edificio de la Compañía la continúan otras obras de la ciudad y sus alrededores como son las iglesias de San Pedro, El Belén y San Sebastián.

Este dominio de la proyectiva retablística y arquitectónica se mezcla en otras construcciones, como es el caso del claustro del Convento de la Merced (1663), obra del mismo autor de la Compañía. Aquí arcos sobre amplios pilares almohadillados se combinan con columnas anexas corintias de fuste ornamentado con temas geométricos. El sentido retablístico se contraponen a la masa arquitectónica de los arcos.

El predominio del trabajo en piedra que vemos en Cuzco también es característico de las construcciones que se expanden desde esta ciudad hasta las orillas del Lago Titicaca, especialmente en la meseta del Collao. En esta región se desarrolla un barroco que está íntimamente ligado a la cosmovisión indígena, especialmente en lo que se



CUZCO (PERÚ). IGLESIA DE SAN PEDRO.

refiere al tratamiento escultórico de sus magníficas fachadas-retablo, labradas con un relieve muy plano y con un repertorio decorativo rico en motivos autóctonos. Son edificios que suelen responder a sencillas plantas de una sola nave, muy profunda, o al tradicional esquema de cruz latina, y que toman de la arquitectura cuzqueña los gruesos muros y las macizas torres de escasa altura para hacer frente a las amenazas sísmicas. Entre las numerosas construcciones que se conservan deben mencionarse la iglesia de Santiago en Pomata, las iglesias de la ciudad de Juli y la catedral de Puno, entre otras.

La iglesia de Santiago en Pomata (1726-1763), con su ubicación en el centro de la población es un claro ejemplo de centro ceremonial para la población indígena, pues su emplazamiento elevado, su limitación del espacio sagrado por un atrio y sus capillas posas, hoy perdidas, así lo atestiguan. Tanto en el interior como en las fachadas sobresale la característica decoración biselada de los relieves, que juega un papel de primera importancia en el interior ya que su estudiada ubicación y los efectos de la luz al incidir en ellos acentúan la fragmentación del espacio en unidades jerarquizadas como son el coro, el baptisterio, la cúpula y el presbiterio, las cuales están determinadas por la ubicación axial de la iglesia en relación con el entorno urbano, que hace que el acceso principal al templo sea la portada lateral.

Juli, ciudad elegida por los jesuitas como núcleo de su actividad misional, vive con esta orden un periodo de singular significación que le llevó a transformar las antiguas parroquiales de la Asunción, San Juan, San Pedro y la Santa Cruz, a fin de adaptarlas tanto a las actividades evangelizadoras como a los nuevos presupuestos de la arquitectura barroca. Por tanto, en algunos casos se mantienen las plantas y cubiertas anteriores, como ocurre con la armadura de par y nudillo cubierta con cielorraso de tejidos de vicuña con estrellas doradas, de la iglesia de San Juan, mientras que en otros, como en San Pedro, se adaptan al modelo jesuita. Pero en todas, se erigen nuevas fachadas-retablo como rasgo de extroversión del ritual indígena, con labras muy planas que abarcan toda la fachada y que incorporan en su programas decorativos motivos de la flora y fauna de la zona tropical americana –papayas, piñas, papagayos y monos-, elementos occidentales –sirenas y mascarones-, y motivos prehispánicos –pumas y estilizaciones solares-, entre otros.

Por fin, la catedral de Puno, construida entre 1754 y 1757, se atribuye al maestro Simón de Asto, siendo financiada por el rico minero Miguel de San Román. Toda la obra descansa sobre una plataforma de piedra ocre de los Andes, que la eleva del entorno urbano y configura un interesante atrio, piedra que también se emplea en el resto de la construcción. De ella, lo más destacado es la fachada-retablo que, al igual que la Compañía de Cuzco, queda cerrada por dos macizas torres de paramentos lisos y campanarios rematados por cupulines. La portada presenta una decoración muy plana, a bisel, donde se combinan elementos vegetales que parten de figuras de animales, sirenas y rosetas en el arco de ingreso, todo rematado por una cornisa trilobulada.

La arquitectura dieciochesca de la ciudad de Arequipa, según la mayoría de los investigadores, influyó de forma especial en la configuración de este lenguaje ornamental de las obras del Collao, ya que era el inicio de una de las rutas que durante este periodo atravesaban la meseta. La obra más importante que marca el devenir de



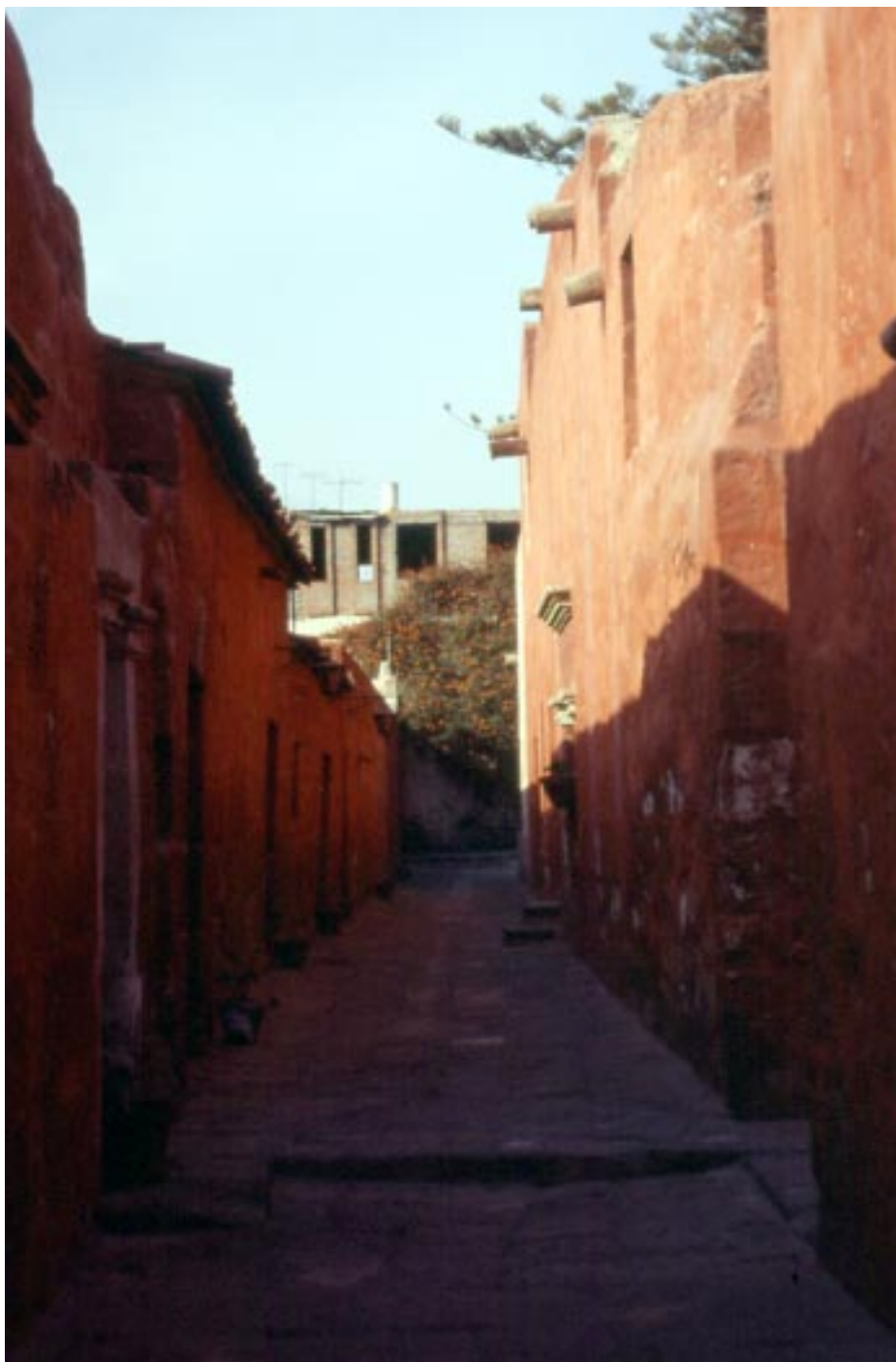
POMATA (PERÚ). IGLESIA DE SANTIAGO.



PUNO (PERÚ). CATEDRAL.

este tipo de decoración es la fachada de la Iglesia de la Compañía (1698), realizada con la típica piedra tufa blanca que caracteriza la arquitectura arequipeña. Es una fachada-retablo de sencilla estructura sobre la que se despliega una fina, abundante y enmarañada decoración tallada a bisel, que proporciona un relieve muy plano en el que se mezclan motivos puramente occidentales con otros plenamente autóctonos. Otros edificios de la ciudad y sus alrededores, entre los que se encuentran las iglesias de San Agustín, Caima y Yanahuara, adoptaron esta concepción decorativa que se prolongará, como ya hemos visto, a la región del Callao e incluso, ya en Bolivia, en ciudades como La Paz y Potosí.

Por último, para cerrar con la ciudad de Arequipa y el arte peruano, hemos de referirnos al impresionante convento femenino de Santa Catalina, fundación realizada en 1575 por el virrey don Francisco de Toledo, que adopta mediante las continuas ampliaciones de los siglos XVII Y XVIII el carácter de urbe que lo define. Presenta zonas que se agrupan alrededor de patios y que estaban destinadas al noviciado, la enfermería y salas comunitarias, junto a otras que se desarrollan en estrechas calles donde se distribuyen las casas individuales de las monjas.



AREQUIPA (PERÚ). MONASTERIO DE SANTA CATALINA.

BOLIVIA:

El territorio que hoy conocemos como Bolivia durante la época virreinal formó parte del Virreinato del Perú, razón por la que su arte comparte muchos de los rasgos vistos en el país vecino. Ello es especialmente evidente en el altiplano boliviano que geográficamente es una continuación del peruano. Por tanto, es también una arquitectura que parte de los recursos materiales y técnicos que le ofrece el medio ambiente, y que van desde soluciones de cantería en el altiplano donde escasea la madera hasta las cubiertas de “torta” realizadas en paja y barro o cubiertas lignarias, normalmente de par y nudillo, en aquellas zonas rurales donde sí existen recursos forestales.

La región del altiplano conserva un grupo de obras que se caracterizan por una extroversión del culto, que conduce a una sacralización de los espacios urbanos erigiendo atrios con capillas posas, capillas-ermita, altares efímeros, etc. Entre ellas, podemos destacar el conjunto del pueblo de Sepulturas, con su iglesia (1785), atrio, cuatro capillas posas que se ubican en las esquinas de la plaza de la población, capilla miserere –para velar a los difuntos- y una picota; el recinto religioso de Chipaya donde se localizan ocho capillas posas, cuatro ubicadas en el atrio de la iglesia y otras cuatro en la plaza de la localidad; o los santuarios de Copacabana y Manquirí, centros de peregrinaciones, en los que se imponen grandes atrios que alojan capillas posas, destacando el primero por presentar también una capilla miserere, y el segundo por erigirse el atrio sobre una plataforma artificial construida ex profeso para esta obra.



POTOSÍ (BOLIVIA). IGLESIA DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS. DETALLE.

Igualmente, existe una continuidad en lo que respecta a la decoración de las fachadas-retablo de la región del Collao, pues en la zona boliviana encontramos ejemplos con características procedentes de la iglesia de Santiago de Pomata, como es el caso de los templos de San Francisco (1743-1784) y Santo Domingo (reconstruido en 1726) ambos en la ciudad de La Paz, y la iglesia de Sicasica (1725). Destaca la fachada de la iglesia de San Francisco que presenta una limpia estructura de dos cuerpos y tres calles, separados por columnas salomónicas de ornamentados fustes y arcos trilobulados de ingreso.

Igualmente se deja sentir esta influencia en el gran centro artístico de la región, la ciudad de Potosí, donde destacan obras como la fachada de la iglesia de la Compañía (1700-1707) labrada por el maestro indígena Sebastián de la Cruz que introduce un rasgo innovador en la espadaña que asemeja un arco de triunfo romano, pero que es consecuencia de unir las dos torres de las esquinas mediante un arco; la iglesia de San Francisco (1714) en la que el empleo de cúpulas en las naves laterales y tres medias naranjas en el crucero, crea un nuevo modelo de percepción fragmentaria del espacio interno; y la iglesia de San Lorenzo (1728-1744) en cuya portada culmina la ornamentación barroca boliviana donde se conjugan motivos americanos con un programa erudito que –según José de Mesa y Teresa Gisbert– parece extraído de los *Emblemas* de Orozco y Covarrubias.

La arquitectura boliviana del siglo XVIII se cierra en las ciudades de Sucre y Cochabamba, en las que existen programas de carácter indígena como es el caso de la fachada de la iglesia de las Mónicas de Sucre que conviven con proyectos cultos como son la iglesia de Santa Teresa (a partir de 1751) y el oratorio de San Felipe Neri (1775-1800), ambas construcciones realizadas con planos del arquitecto Pedro Nogales y bajo la supervisión del clérigo Patricio Torrico y Ximénez. La primera obra es el resultado de la interacción de dos templos, el primero con planta elíptica polilobulada sobre el que se inserta un segundo templo de una sola nave sin crucero y con cúpula sobre el presbiterio, esquema que se desarrolla en la construcción filipense.

OTROS CENTROS ARTÍSTICOS

El arte Suramericano posee diversos focos artísticos y obras arquitectónicas de gran interés, además de las ya comentadas. Algunos de ellos, adquirieron cierta importancia desde la primera centuria virreinal, como es el caso de la arquitectura colombiana y las obras de la ciudad de Tunja, mientras que otros, como ocurre en Venezuela o Argentina, sólo descuellan durante el siglo XVIII, debido a determinadas causas políticas, sociales o económicas.

Colombia cuenta con una arquitectura que se caracteriza por presentar fachadas sobrias, sin alardes decorativos, los cuales sí se desarrollan en el interior de los templos, mediante tableros de madera tallada y policromada que invaden las cubiertas y los muros de los templos. El ejemplo más significativo es la capilla del Rosario de la Iglesia de Santo Domingo en Tunja (1682-1689), en la que se desarrolla una decoración serliana con aplicaciones doradas sobre fondo rojo.



SUCRE (BOLIVIA). SAN FELIPE NERI.



TUNJA (COLOMBIA). CONVENTO DE SANTO DOMINGO. CAPILLA DEL ROSARIO.

Un grupo unitario de edificaciones lo constituye las iglesias que la Compañía de Jesús levanta en las principales ciudades de Nueva Granada. Son construcciones que responden a la ya comentada planta jesuita de una nave con capillas laterales y cúpula sobre el crucero, y cuyos trabajos fueron dirigidos por religiosos de la propia orden con ciertos conocimientos de arquitectura. En San Ignacio de Bogotá (1610-1643) la nave se cubre con bóveda de cañón corrido de madera, ornamentada con fajas de motivos geométricos de perfil mixtilíneo. Otra solución es la adoptada por el jesuita Simón Schenherr en la iglesia de San José de Popayán (1744-1767) donde se emplean cubiertas de cañizo y teja.

En esta última ciudad el convento de San Francisco sobresale por su monumentalidad y calidad artística. Construido entre 1775 y 1794 por el arquitecto español Antonio García, presenta un proyecto de tres naves cerrado por una impresionante fachada de tres cuerpos y tres calles, que se caracteriza por su limpia estructura arquitectónica, donde se combinan pilastras y columnas, entablamentos rectos y mixtilíneos, y donde los concentrados motivos decorativos a base de roleos, cartones y follaje pasan prácticamente inadvertidos.

Tanto en Colombia como en Venezuela, se conservan interesantes ejemplos de iglesias parroquiales o conventuales levantadas en pueblos de indios, que destacan bien por incorporar algunas de las tipologías características del culto extrovertido de base autóctona, bien por presentar ciertas novedades proyectuales o constructivas en sus edificaciones. Así por ejemplo, en Colombia podemos citar el templo doctrinero de Sutatausa (reconstruido en 1797) que presenta cuatro capillas posas en la plaza

del pueblo que también se articula como atrio de la iglesia, o el de Sáchica con su capilla tipo balcón sobre la portada de la iglesia, y entre los conventos el de San Francisco en Monguí (1739-1760) que conserva una imponente escalera imperial.



MONGUÍ (COLOMBIA). EXTERIOR.

En Venezuela merecen especial atención los templos misionales que los franciscanos y capuchinos levantaron en la región oriental a partir de la segunda mitad del siglo XVII. Normalmente, sigue la planta basilical de tres naves y cubiertas de madera que caracterizan las construcciones venezolanas desde el Quinientos, si bien se conservan ejemplos en los que se rompe esa disposición, como ocurre en el templo de Clarines (1785) de planta de cruz latina, que también ofrece como novedad logias abiertas sobre los muros laterales exteriores quizás, según Marco Dorta, para ocultar sus enormes contrafuertes. Pero la obra más significativa es la iglesia de San Antonio de Maturín (1794) que responde a una planta de tres naves pero con capilla mayor semicircular y falsas bóvedas de madera –dobles y de arista– que carecen de apoyo en el centro, creando un bello efecto de inestabilidad y tensión estructural.

Otro rasgo de la arquitectura venezolana es su predilección por grandes fachadas que ocultan enteramente la estructura interna del templo. Así ocurre con la catedral de Caracas, cuya fachada realizada entre 1710 y 1713 por el maestro Francisco Andrés Meneses, es de una gran sencillez, compuesta por medio de pilastras, cornisas y nichos, rematándose con un ático de perfil mixtilíneo.

Para finalizar, hemos de mencionar la arquitectura del cono sur americano, donde los movimientos sísmicos impulsaron una importante arquitectura realizada en madera, tierra y ladrillo en Chile, destacando el convento de San Francisco en la ciudad de

Santiago (1628) con su cubierta de vigas de ciprés que apoyan en triples canes. En Argentina, al igual que hemos visto en el resto del subcontinente, destacan las fundaciones jesuitas, como las de Córdoba (1645-1671) y Buenos Aires (1712). La primera luce unas magníficas bóvedas de cañón corrido y cúpula de madera policromada, mientras que la segunda es una obra proyectada por el hermano jesuita Juan Kraus, a quien le suceden otros importantes arquitectos de la orden como los italianos Andrés Blanqui y Juan Bautista Prímoli. Su principal aportación se centra en la fachada que es de gran altura y que se organiza mediante tres arcos de medio punto separados por ménsulas invertidas, completándose con un remate ondulado con grandes vasos en los ángulos. Al padre Blanqui también se debe otra importante obra bonaerense como es la Iglesia del Pilar (1716-1732) cuya fachada respira un aire clásico formulado mediante el uso de pares de pilastras toscanas que flanquean nichos y frontones triangulares.

Por último, señalar la catedral de Córdoba (1677-1758), considerada por la historiografía como el edificio virreinal más sobresaliente de Argentina. Responde a una planta de tres naves, separadas por grandes pilares, crucero y un largo presbiterio. En 1729 se hace cargo de las obras el padre Bianqui quien cierra las bóvedas y realiza la fachada empleando un lenguaje similar al de la comentada Iglesia del Pilar. Su impresionante cúpula se debe al maestro sevillano fray Vicente Muñoz, quien proyecta en 1758 una estructura cilíndrica que soporta una linterna y cuatro torres en los ángulos que funcionan como contrafuertes de la pieza central.

SELECCIÓN DE IMÁGENES

IGLESIA DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS, QUITO (ECUADOR)

El complejo jesuita de Quito es un caso paradigmático ya que se convirtió durante su construcción, iniciada en 1605 y finalizada en 1765, en modelo de referencia para el resto de edificaciones religiosas de la ciudad. Las obras se atribuyen a los hermanos jesuitas Francisco Ayerdi y Marcos Guerra, siendo la aportación de éste último fundamental en el devenir del proyecto, del cual se hizo cargo a partir de 1636. Suyas son las cubiertas, tanto la cúpula del crucero como las bóvedas de cañón corrido de las naves, las cuales fueron una auténtica innovación arquitectónica en la ciudad, las imágenes y retablos, ya que también era escultor, así como la rica y sorprendente decoración de estuco dorado que recubre todo el interior del templo.

La fachada es obra ya del siglo XVIII, concretamente se realizó entre 1722 y 1765, y también se debe a arquitectos miembros de la orden, como el alemán Leonardo Deubler y el italiano Venacio Gandolfi. En ella existe una concepción compositiva romana que deriva del moderno tratado de arquitectura de Andrea Pozzo. Clasicismo logrado mediante órdenes superpuestos y potentes entablamentos que dividen con claridad los cuerpos de la obra que son unidos por volutas de enlace.



QUITO (ECUADOR). IGLESIA DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS.

CONVENTO DE SAN FRANCISCO, LIMA (PERÚ)

Este complejo conventual marcó el devenir de la arquitectura limeña durante el siglo XVII. Su significación la especifica perfectamente el investigador Joaquín Bérchez con las siguientes palabras: “triunfo de la fachada-retablo en la composición del frente del templo, culto y progresivo primado de la composición geométrica sobre la de los órdenes a la manera renacentista italiana, tendencia al decorativismo acumulativo y a una renovada gramática ornamental con tarjas recortadas y de ensortijadas líneas de inspiración flamenca, o también pragmatismo constructivo que experimenta con materiales indígenas a la altura técnica de la época”.

Efectivamente, esta obra trazada y comenzada por el arquitecto portugués Constantino Vasconcellos en 1657 y concluida por Manuel Escobar en 1674, renueva el lenguaje artístico con esa serie de aportaciones, algunas de ellas surgidas o derivadas de la necesidad de paliar las destrucciones de los fuertes terremotos, como el que asoló la ciudad en 1656 y derribó la mayor parte del convento franciscano precedente. Así, la iglesia con planta de cruz latina y naves laterales, emplea como material de construcción la quincha en algunos de los tramos de las bóvedas de cañón corrido que la cubre. Para ocultar el empleo de este material, se decora con motivos geométricos y entrelazos mixtilíneos, donde se conjugan una policromía blanca y roja. Similares características definen el claustro principal del complejo, donde la quincha y la policromía se emplean en las galerías, la inferior organizada mediante arcos de medio punto que descansan sobre pilares, y la superior con la comentada interpretación del motivo serliano, pero en ambas con elementos almohadillados. En cuanto a las fachadas, destaca la fachada-retablo principal realizada en piedra, que contrasta fuertemente con las torres de quincha, policromadas y almohadilladas.



LIMA (PERÚ). CONVENTO DE SAN FRANCISCO.

IGLESIA DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS, CUZCO (PERÚ)



CUZCO (PERÚ). IGLESIA DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS.

Las obras de este magnífico templo se iniciaron en 1651 tras el terremoto que un año antes asoló la ciudad y destruyó el edificio jesuita anterior. Según las fuentes de la orden el edificio lo realizó el padre de origen flamenco Juan Bautista Egidiano, si bien la fachada se debe al retablista Diego Martínez de Oviedo, quien contrató la obra en 1664. Su planta sigue el modelo vignolesco de una sola nave, capillas poco profundas, crucero y cúpula, pero se cubre con bóvedas de crucería. Sin embargo, la innovación más significativa del templo, y que creará escuela no sólo en la propia región cuzqueña sino también en el resto del subcontinente, es la fachada realizada por Diego Martín de Oviedo a partir de 1664. La obra se caracteriza por su marcado clasicismo y por trasvasar a la piedra las calidades estructurales, compositivas y táctiles de la retablística en madera. El autor parte de esquemas triples, ya que nos presenta una fachada de tres calles, una central que aloja la portada y dos laterales que sostienen las torres; portada-retablo también de tres calles separadas por columnas corintias –que presentan brazaletes de acanto en el imoscapo y a la altura del primer tercio–, y sobresalientes cornisas curvilíneas que componen formas trilobuladas. Las torres juegan con el contraste que proporciona su cuerpo inferior liso y los restantes, en los que se suceden óculos alargados para las campanas, templetos y cúpulas sobre tambor octogonal.

El conjunto jesuita se completa con el antiguo colegio, obra ya del siglo XVIII, que destaca por el empleo del almohadillado y las puntas de diamante como elemento decorativo esencial, mientras se suceden frontones triangulares y curvos, remitiendo estos últimos nuevamente a formas trilobuladas y mixtilíneas.

IGLESIA DE LA COMPAÑÍA, AREQUIPA (PERÚ)

La iglesia jesuita de Arequipa (1698) es considerada la cabeza de serie de las fachadas-retablo que desarrollan el denominado por la historiografía tradicional “estilo mestizo”, fruto de la simbiosis entre un modelo compositivo occidental y una forma de aplicar la decoración y realizarla puramente americana.

Efectivamente, el edificio que interiormente reproduce de forma fiel la típica planta jesuita, sobresale por su magnífica fachada-retablo de dos cuerpos, con calles divididas por dobles columnas que sujetan movidos entablamentos y frontón mixtilíneo. Si bien esta concepción arquitectónica también responde a esquemas tradicionales, se renueva totalmente gracias al programa decorativo que desarrolla, pues introduce novedades tanto desde el punto de vista de la técnica como del repertorio iconográfico, partiendo siempre de planteamientos vernáculos. Así, el relieve planiforme, tallado a bisel en la blanquecina, porosa y dúctil “piedra sillar” arequipeña, delata una ejecución por parte de artesanos indígenas, quienes posiblemente, también debieron incorporar motivos decorativos autóctonos entre el entramado ornamental, tales como hojas de maíz, flor de la cantuta, máscaras y gatos-tigres con cuerpo de miriápodo que se entremezclan con querubines, candelieri y roleos.

También el claustro principal del complejo jesuita, realizado en 1738, participa de las características artísticas señaladas para la fachada. La obra consta de un único cuerpo de arcos de medio punto que descansan sobre robustos pilares, encontrándose toda ella plenamente cubierta de roleos, veneras, rosetas y querubines.



AREQUIPA (PERÚ). IGLESIA DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS.

IGLESIA DE SAN FRANCISCO, POPAYÁN (COLOMBIA)

Entre 1775 y 1795 se construyó este importante convento según el proyecto del arquitecto español Antonio García. Consta de tres naves más cinco capillas laterales en cada costado. Su cubierta es una bóveda de cañón en la nave central cuyos empujes son contrarrestados por otras de cañones corridos transversales en las laterales. Sin embargo, es su magnífica fachada la que hace de esta obra uno de los monumentos más importantes de la arquitectura colombiana. Es una composición que destaca por su nítida lectura arquitectónica, formada por dos cuerpos separados por un sencillo entablamento y calles diferenciadas mediante pilastras y columnas corintias. Se completa con pináculos, volutas de enlace y remate mixtilíneo, mientras que sencillos motivos ornamentales se aplican a las columnas y claraboyas.



POPAYÁN (COLOMBIA). IGLESIA DE SAN FRANCISCO.

APÉNDICE DOCUMENTAL

I. EL BARROCO: UN ARTE AMERICANO*

Es justamente la síntesis cultural la que potenciada por el barroco testimoniará las más creativas propuestas del arte americano colonial. Asumiendo un programa conceptual, en el cual confluyen, como hemos visto, las ideologías europeas de la contrarreforma y las sensibilidades del mundo indígena, se genera un conjunto de respuestas que no tienen parangón en la metrópoli.

Aún hoy, los historiadores del arte europeo reconocen sus dificultades para explicar la producción barroca americana en el contexto de los parámetros de análisis habitual. Ni las referencias precisas a un arte cortesano pueden ser transferidas libremente a un contexto colonial (aunque las pequeñas «cortes» virreinales de Lima o México pretendieran encuadrarlas), ni el proceso de lectura evolutiva de las búsquedas formales responde a los tiempos históricos ni a las secuencias. Infructuosos buceos por posibles identificaciones de cabezas de serie que explicaran las discontinuas y libres «series». americanas o los esfuerzos por rastrear rarísimas ediciones de los siglos XVI y XVII, donde los analfebos artesanos americanos pudieran haber localizado los motivos para sus «exóticas» decoraciones, parecen haber convencido, de todos modos, a los denonados defensores de la lectura eurocéntrica.

La libre utilización de las referencias iconográficas, la insólita persistencia de los temas apócrifos y de un santoral medioevalista o la reapropiación utilitaria de la iconografía que harán tanto españoles americanos como indígenas, señala que, aun en el campo de mayor control, el religioso, los grados de libertad son elocuentes. Si el español trasladó la presencia mítica del Santiago Matamoros de su Reconquista frente a los árabes a los espacios americanos y reivindicó al Santiago Mataindios en la defensa de Cuzco, podemos hoy encontrar al Santiago Mataespañoles, al que los indígenas volvieron a crear como un general republicano en las luchas de la independencia a comienzos del siglo XX.

Importa menos la presencia de unos elementos de la flora o la fauna local en las propuestas ornamentales del mundo americano, que la elaboración de nuevos programas. Como puede verse en la representación de la Virgen del Socavón en Potosí donde el cuerpo de la Virgen María es directamente el «cerro rico», fuente de la riqueza minera de la población que la tiene por patrona. Sin embargo, la enconada discusión de los últimos treinta años se ha centrado en la clasificación americana de las papayas, monos, cuadrifolias, piñas o granadas; sobre la procedencia en la representación de la sirena y otras nimiedades que han entretenido la capacidad de profundizar sobre el tema y nos relegaron a una cómoda ecuación de compromiso: «arquitectura europea y decoración americana».

* GUTIÉRREZ, Ramón. «Aproximaciones al barroco hispanoamericano en Sudamérica». En: *Barroco Iberoamericano. De los Andes a las Pampas*. Barcelona: Lunwerg Editores, 1997, pp. 13-15.

Se soslayaron así los singulares valores de los nuevos programas arquitectónicos y urbanos. Se entendió al urbanismo de los pueblos de indios como copia de la ciudad española y se marginaron los ejemplos de doble plaza, plaza cerrada, superposición de trazas y los complejos sistemas de capillas posas, atrios y espacios públicos cívico-religiosos que verificamos en todo el continente. Se puso más énfasis en tratar de encontrar las raíces europeas de las capillas abiertas americanas que en analizar las peculiaridades riquísimas de estas formas de extraversión del culto. Hasta hace una década no se había hablado de capillas absidales y se desconocía su uso.

Fue recientemente, cuando en una relectura menos preocupada por identificar el supuesto modelo europeo que por explicar la obra analizada, cuando comenzamos a tomar conciencia de la metodología errónea que veníamos aplicando. Es también en este momento cuando empezamos a entender el profundo sentido cultural de las fachadas-retablo en la sacralización del espacio externo y cuando visualizamos las formas de apropiación sacral y ceremonial de este espacio en el que adquiere sentido esa fusión cultural potenciada por el barroco.

El barroco fue el arte americano que expresó a toda la sociedad, por muy estratificada que ella estuviera, permitió la participación, porque sus claves de lecturas eran familiares a todos y porque fue, ante todo, un arte de fuerte impronta popular; tanto por quienes lo hicieron, como por quienes lo consumían. Pero además fue el canal en el que se manifestaron las formas de pensar y sentir de los sectores procedentes de las antiguas culturas americanas, los españoles americanos y los nuevos estamentos sociales incorporados en este crisol colonial.

El barroco fue el arte que manifestó la íntima relación del americano con su paisaje y a la vez la capacidad de construir escenarios efímeros en un imaginario vertiginoso. Fue el arte que concilió evangelización y fiesta, participación y jerarquías, poder con protagonismo popular, espacios cerrados y espacios abiertos, control y flexibilidad, libertad y persuasión. Fue el arte americano que sacralizó lo cotidiano y elevó los modos de vida y formas de ritualización a categorías que aún persisten o se añoran en la memoria americana. Fue también el arte que integró todas las artes desde el urbanismo a la arquitectura, a los retablos y la escultura, a la pintura mural y a la de caballete, a la orfebrería y a los textiles. Todas estas manifestaciones formaban parte de un concierto convincente cuyo objetivo era la persuasión, pero participando...

El barroco americano es fruto de una ideología europea integrada en los modos de vida locales y potenciada en las creencias y sensibilidades de los sectores más populares y postergados de América. Forma parte de la herencia y de la memoria del continente, expresa aquello que nuestras comunidades entienden como suyo y es capaz de crearse de nuevo para estar vivo, aún hoy, en esta vigencia real-imaginario donde más allá de opresiones y dependencias culturales, el drama de Macondo puede ser tan realidad como aquel mundo ilusorio que crearon nuestros artesanos indígenas y mestizos del siglo XVIII.

El barroco, en definitiva, expresa, como ningún otro momento histórico, la posibilidad testimonial integradora de América y por ende un rasgo emergente de su identidad cultural.

CAPÍTULO DÉCIMO LAS MISIONES JESUÍTICAS

LA LABOR MISIONERA DE LOS JESUITAS

La obra misionera de los jesuitas constituyó uno de los principales signos de identidad de la Compañía de Jesús. Esta iniciativa fue importantísima por las características de las fundaciones, al respetar los particularismos religiosos con la intención de utilizarlos para el adoctrinamiento cristiano. En estos establecimientos -tanto en China como en América-, los jesuitas se mostraron partidarios de un declarado sincretismo religioso, esto es, no tuvieron ningún tipo de escrúpulos a la hora de aceptar o adaptar ritos paganos con tal de llevar a los pobladores de dichas tierras la palabra de Cristo. Las misiones más trascendentales fueron las reducciones guaraníes, que se localizaron en una zona extensísima (la del Paraná) situada entre Paraguay, Uruguay y Argentina. Éstas dieron origen al mito del Estado o República Jesuita, que acabó resultando muy negativa para el futuro de la Compañía.

La Compañía se instaló en esta zona hacia 1550-1551, siendo el P. Manuel de Lobrega quien inició la evangelización. Desde el principio los monarcas españoles vieron con reticencia la labor de los jesuitas; así Carlos I fue contrario a concederles permiso para ir a América, al igual que Felipe II. Pero en 1565 aparecieron las primeras reducciones de carácter oficial. En 1609 se fundó la primera misión al norte de Iguazú, y en 1615 existían ya ocho reducciones o poblaciones para indígenas y misioneros. Ello les servía para proveerse de bienes de subsistencia, para poder preservar a los indios de la explotación de españoles y portugueses y para poder adoctrinarlos católicamente, manteniendo a los indios alejados de la sociedad colonial y de los encomenderos.

En 1611 se publicó la real orden de protección de las reducciones. Cada reducción contaba con una Iglesia y cabildo propio con total autonomía para gobernarse siempre que existiera un representante del rey. Se prohibía el acceso a las reducciones a españoles, mestizos y negros, y se garantizaba a los indios que nunca caerían

en manos de encomenderos. Sin embargo, pese a estas reales órdenes, las reducciones no estuvieron libres de las incursiones portuguesas. Entre 1628-1631, los indios capturados por los portugueses superaron los 60.000. Ante esta situación, los jesuitas organizaron las reducciones con un carácter defensivo, utilizando la planta cuadrada rodeada de empalizadas y fosos y con milicias armadas de indios adiestrados y cuerpos de caballería para la defensa. La organización misionera no sólo se limitaba a tareas doctrinales, sino que administraba la vida económica y política asentada en la preparación de los jesuitas que iban allí y que poseían grandes conocimientos prácticos en arquitectura, medicina, ingeniería y artesanía.

Los jesuitas respetaban la organización familiar de los indígenas, si en un momento se toleró la poligamia, se tendió a su desaparición con pequeños cambios que duraron un siglo. Así se llegó a la monogamia por convencimiento, no por prohibición.

Incluso a la hora de organizar las fiestas de los matrimonios, se respetaba el ceremonial tradicional indígena, practicándose posteriormente el ceremonial católico. Tras el matrimonio se les dotaba a los cónyuges de casa y tierra. Los jesuitas respetaban a los caciques y les daban acceso al cabildo de la reducción, que era la institución de gobierno con sus alcaldes mayores, oidores, etc. Este consejo se elegía por votación entre los recomendados por los salientes. También había un corregidor, nombrado por el Consejo de Indias.

En lo que se refiere a la forma tributaria de distribución de la tierra, ésta se dividía en tierra de Dios, comunal del pueblo, y las parcelas individuales de los indígenas. La tierra de Dios la conformaban las mejores tierras, tanto agrícolas como ganaderas, y era trabajada por turnos por todos los indios. Los beneficios de esta tierra se dedicaban a la construcción y al mantenimiento de la iglesia, el hospital y la escuela. Los beneficios de la propiedad comunal también se destinaban para pagar a la Real Hacienda y los excedentes servían para fomentar la propia economía. Las parcelas individuales proporcionaban a los indios su sustento familiar, y si conseguían excedentes, éstos pasaban al silo común para ser consumidos en momentos de necesidad, o vendidos en momentos de excedentes.

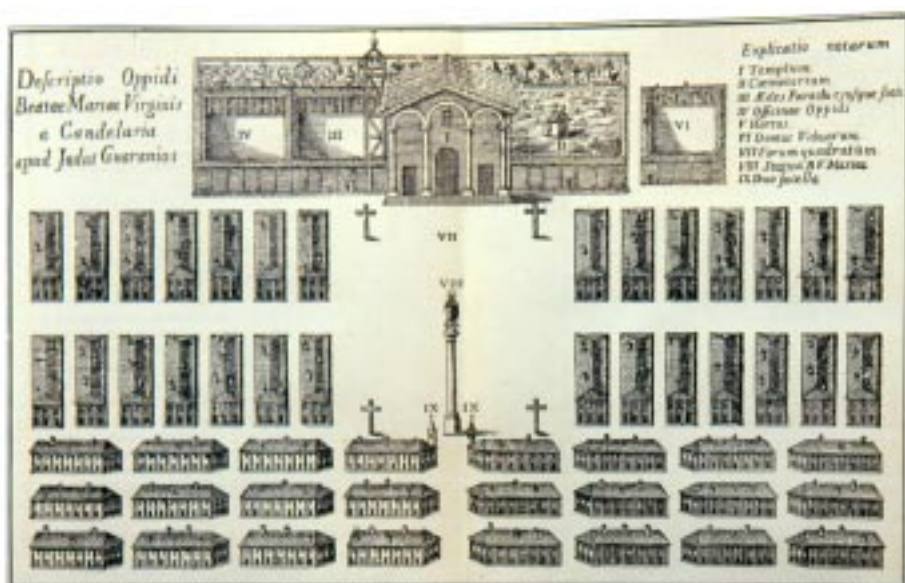
La situación estratégica de las reducciones, entre las posesiones de españoles y portugueses, se convirtió en tema espinoso y una de las causas de su desaparición. Durante el reinado de Felipe V, la monarquía apoyó a los jesuitas pero lentamente los constantes choques de España contra Portugal y la necesidad de concretar las fronteras entre ambos países vieron en las reducciones un gran obstáculo. Los jesuitas esgrimieron su obediencia al papa, resistiéndose a aceptar los acuerdos entre Lisboa y Madrid. En 1750, tras el Tratado de Límites de Madrid, impulsado por el ministro José de Carvajal, se estableció que Portugal devolviera a España la Colonia del Sacramento (hoy en Uruguay) a cambio del territorio cercano al río Paraguay, donde había reducciones con más de 30.000 indios. Los jesuitas se negaron a abandonar las reducciones iniciándose la guerra guaraní entre las tropas hispano-portuguesas y los indios, capitaneados por algunos jesuitas. La guerra no finalizó hasta 1756. Tras ella, las reducciones no volverían a recuperarse.

A partir de la guerra guaraní, se desencadenó un momento muy crítico en toda Europa. En Portugal, el marqués de Pombal publicó la *Relación abreviada de la República de los*

jesuitas, considerándoles abiertamente enemigos de Portugal (1757). Paralelamente, en España se extendió la idea de que los jesuitas habían sido los instigadores de los motines del 1766 y de que tenían el propósito de acabar con Carlos III. El año siguiente, la Compañía de Jesús fue expulsada de los dominios españoles y en 1773 extinguida.

EL URBANISMO DE LAS MISIONES

El trazado urbano de las reducciones se manifiesta en los edificios arquitectónicos referidos sobre todo al núcleo de la iglesia y del colegio. La planta representa casi siempre una tipología común, con algunas analogías recurrentes en los 30 pueblos del Paraguay, pero también con algunas variantes internas de cierto interés.



DISEÑO DEL PUEBLO DE LA CANDELARIA (ARGENTINA).

En todas las misiones, el centro topográfico era representado por una gran plaza casi cuadrada; en uno de sus lados se situaban la iglesia, el colegio y el cementerio, ubicándose en los otros tres lados las casas de los indígenas y algunos talleres. Había excepciones en esta disposición, como la casa de las viudas, que ocupaba habitualmente una posición más descentrada respecto al resto de la vida social que se realizaba en estos pueblos.

La solución urbanística de la iglesia, colegio y cementerio hacían resaltar la interpretación de la existencia humana en términos de preparación, muerte y promesa de

vida eterna; el cementerio, colocado en el fondo de la plaza, constituía una solución para resaltar esa conciencia cristiana que los jesuitas habían infundido. Es decir, esta triada así dispuesta creaba un complejo escenográfico sobre el fondo de la plaza. Tal estructura única tenía otra función, la de limitar el desarrollo extensivo de los habitantes en sólo tres direcciones, factor del todo inusual en las demás instalaciones hispanoamericanas. De hecho, las reducciones jesuíticas representaban el único ejemplo de pueblos adecuados a las planificaciones estables de las Ordenanzas de la Población de Felipe II, de 1573.

Esta sistematización urbanística no presentó nunca excepciones importantes puesto que la iglesia y las habitaciones de los jesuitas estaban siempre al fondo de la plaza, en una posición no elevada pero central. Todo ello estaba destinado a crear un impacto sobre la población indígena, a lo que se añadían el contraste creado por la reducida dimensión de las casas de los indios, y la notable dimensión de la plaza. En algunos casos, la iglesia superaba un poco el conjunto de los edificios ubicados a ambos lados.

ARQUITECTURA JESUÍTICA

Serían los jesuitas quienes implementarían con mayor entusiasmo y eficacia las dos consignas conceptuales del barroco: las de persuadir y, a la vez, asegurar la participación de la sociedad en la construcción de un universo cristiano. La persuasión se buscaría a través de la transmisión del pensamiento y también por medio de la apelación a los sentidos, de aquí que el desarrollo de las artes configuraba un tema central en la problemática de la evangelización.

En los primeros momentos constructivos, las reducciones se realizaron fundamentalmente con madera, procedente de la vegetación tropical próxima a éstas. A fines del siglo XVII y principios del siglo XVIII comienza a utilizarse la piedra, como elemento de muralla y para la realización de la fachada. Una de las misiones más representativas es la de San Ignacio Miní.

El complejo de los edificios religiosos, es decir, la iglesia, el colegio y el cementerio, constituían un bloque único que se separaba con gran resalto del cuerpo regular de la estructura interna urbana y próximos a ellas se disponían los edificios de utilidad social: cabildo, hospital, cárcel, hornos y despensas de víveres. Las casas, constituidas por estancias independientes alineadas, formaban «cuadras», separadas unas de otras por calles que desembocaban de forma paralela en la plaza.

La selección del lugar donde debía de ubicarse cada reducción guaraní fue siempre de vital importancia; en este sentido tienen particular interés las indicaciones que el padre Diego de Torres dio a los primeros misioneros en torno a 1609: «*El pueblo se traza al modo de los de Perú o como más gustare a los indios, con sus calles y cuadras, un solar a cada uno y cada casa tenga su huertezuela*». Todo esto constituyó la demostración del respeto que los religiosos sintieron por el estilo de vida de los indígenas.

Poco antes de la expulsión de los jesuitas, y con el descubrimiento de canteras de cal, se empiezan a realizar iglesias y edificios de otro género más acordes a las carac-



ARCOS EN LA MISIÓN JESUITA DE TRINIDAD (PARAGUAY).

terísticas arquitectónicas de edificios europeos. Como ejemplo de ello podemos destacar la iglesia de Trinidad, en Paraguay. Lo peculiar de los edificios realizados en este período fue el uso exclusivo de la piedra y la presencia de arcos y cúpulas de gran belleza y mayor complejidad.

LA IGLESIA

Era el edificio de mayor importancia, que se ubicaba en el centro del pueblo. Su construcción, en una primera fase fue totalmente de madera, aunque posteriormente se utilizaron otros materiales. En las primeras iglesias, el techo se construía con tabiques en los que se apoyaba un falso entablamento, acomodado a veces sobre sus pilastras o columnas, también de madera. El muro, de adobe o tapia, tenía únicamente una función de cierre perimetral. En primer lugar se construía la estructura y el techo completamente de madera, posteriormente se alzaban los muros; se realizaba mediante la colocación de piedras de diversos tamaños talladas a modo de losas rectangulares.

Las iglesias eran normalmente de planta rectangular, prolongándose hasta el altar y llegando hasta el presbiterio de la cabecera, casi cuadrada; con la misma amplitud de la nave central. La crucería, que llegaba hasta las naves laterales, terminaba en una falsa cúpula, elemento recurrente de la arquitectura colonial. El baptisterio estaba situado a la entrada o dentro de la sacristía. La torre del campanario, de madera, inicialmente se situó al lado de la iglesia. Al poco tiempo, la madera fue sustituida por la piedra y el campanario quedó anexo a la iglesia, en concordancia con la fachada.



LOCALIZACIÓN DE LOS CONJUNTOS DE MISIONES JESUÍTICAS
EN AMÉRICA DEL SUR.

La iglesia era la “Casa de Dios, pero era también la Casa de los Padres, quienes en ella celebraban los servicios religiosos y era la Casa de Todos y cada uno de los Indios ya que en su construcción todos habían tenido parte”. Pero también era la Casa de Todos porque todos tenían parte en su ornamentación y en su uso cotidiano. Era grande el esplendor de estos templos y el asombro de quienes visitaban las reducciones, diciéndose que “se puede venir de Europa sólo por ver las Misiones” y que cada iglesia es “una catedral de un pueblo de indios... siendo para todos una maravilla”.



IGLESIA DE SAN JAVIER, CHIQUITOS (BOLIVIA).



LÉONIE MATTHIS: LA VISITA DEL GOBERNADOR A SAN IGNACIO MINÍ (ARGENTINA), 1938.

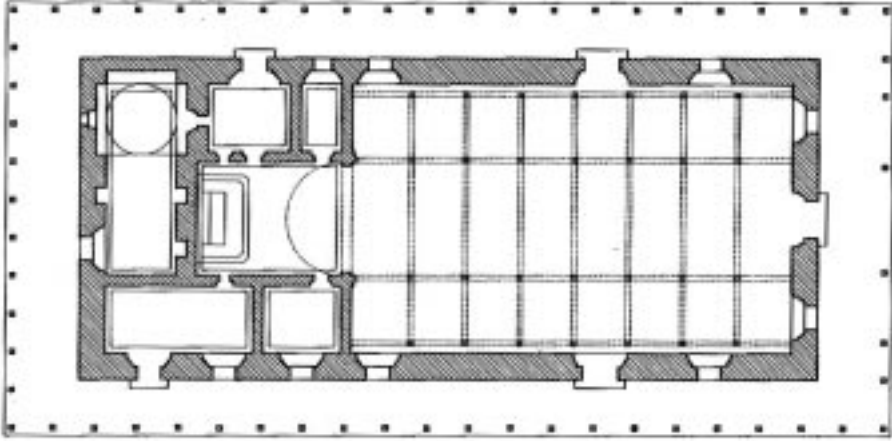
Durante la fase sucesiva, que coincide cronológicamente con los últimos años de los jesuitas, las iglesias se aproximaron notablemente a las características europeas, especialmente a la arquitectura jesuítica metropolitana. Como en la iglesia del Gesú en Roma, presentaban una vasta nave central, un crucero caracterizado por un transepto corto y una gran cúpula. La presencia de dos o cuatro naves laterales de reducidas dimensiones fue uno de los elementos arquitectónicos típicos de las iglesias de las reducciones.



VISTA EXTERIOR DEL CONJUNTO DE LA IGLESIA DE LA REDUCCION DE SAN MIGUEL (BRASIL).



PORTADA DE LA IGLESIA DE SAN JOSÉ, CHIQUITOS (BOLIVIA).



PLANTA DE LA IGLESIA DE YAGUARÓN (PARAGUAY).

HABITACIONES Y COLEGIO DE LOS JESUITAS

El colegio y las habitaciones actuaban como un monasterio, que estaba ubicado al lado de la misma iglesia; donde se encontraban las habitaciones de los jesuitas y el refectorio, un almacén y la sala de reuniones, destinadas sobre todo al ejercicio de la música y de la danza.

Los primeros complejos fueron construcciones funcionales efímeras, alzadas con medios y materiales pobres. Hacia la mitad del siglo XVIII, se comenzaron a realizar en piedra y con gran cuidado. Con las nuevas necesidades creció el número de habitaciones de los padres, por lo que fue indispensable agregar un nuevo patio, comunicado con el primero.

En el patio principal se ubicaba una escuela para los niños, y en algunas reducciones, también un reloj de sol y un pozo. En el segundo patio, que a veces era más amplio, estaban los talleres donde los indios realizaban trabajos. Esta organización de dos patios fue casi inalterada hasta el momento de la expulsión.

El cementerio, al otro lado de la iglesia, originaba un gran espacio abierto, no siempre de las mismas dimensiones. En algunas reducciones se construían galerías para circundarlo, parcial o totalmente. Circundándolo había un muro con una gran cruz en el centro y estaba dividido en cuatro partes, cuarteles, mediante avenidas llenas de flores de cardo. Cada cuartel era destinado a la sepultura de los indios según el sexo y la edad. Esto era completado por la casa de las viudas y el hospital, que sólo se utilizaba para las epidemias.



PORTADA DE LA SACRISTÍA DE SAN IGNACIO MINÍ (ARGENTINA).



PORTADA DE LA SACRISTÍA DEL TEMPLO DE TRINIDAD (PARAGUAY).

HABITACIONES DE LOS INDÍGENAS

Eran muy simples, constituidas por una sola estancia que funcionaba como residencia, comedor y dormitorio para toda la familia. Se construían una al lado de otras, sin comunicación entre ellas. La intención era habituar a los indios a la forma de vida española. Todas las habitaciones unifamiliares estaban ordenadas en un sistema de cuadras. No obstante, los jesuitas pronto se dieron cuenta de la imposibilidad de efectuar un cambio demasiado brusco sobre las costumbres locales; por ello, creyeron oportuno aceptar algunas formas de vida locales, conservando las características principales de las habitaciones primitivas.

Estos edificios estaban contruidos de piedra labrada; el techo a dos aguas, era de caña recubierta de tejas; y el pavimento era de ladrillo cocido. Tales características aparecen, especialmente, en los pueblos de San Ignacio Miní y de Trinidad, donde las casas de los indios fueron las mejor trabajadas desde el punto de vista arquitectónico y constructivo.

En el interior de la vivienda se situaba el fuego en medio de la estancia, en un espacio pequeño sin mobiliario. La puerta era el único espacio de ventilación y de iluminación del interior.

Hacia la periferia se ubicaban los tambos, albergue de los viajeros y que no todos los pueblos tuvieron. A veces había capillas y ermitas, entre las que se destacan las de miserere, para los velatorios, que se ubicaban integrando las dos tiras de viviendas que se enfrentaban a la iglesia, plaza por medio. Había también ollerías, adoberas y curtidurías, inclusive a veces aparecen planos que muestran que hubo cocinas comunes.

SELECCIÓN DE IMÁGENES

ALCIDES D'ORBIGNY: INDIO E INDIAS DE LA PROVINCIA DE CHIQUITOS



ALCIDES D'ORBIGNY: INDIO E INDIAS DE LA PROVINCIA DE CHIQUITOS (BOLIVIA), SIGLO XIX.

«Las prendas de vestir que usaban los guaraníes hubieran sido, sin duda, aprobadas por Platón para los integrantes de su república. Los varones vestían pantalones, camiseta y chaleco. Encima se ponían capote, que ellos llamaban aobací y que les cubría el cuerpo dejando libres los brazos... Las mujeres además de la camisa, usaban un vestido (tupoí), también de algodón, el cual les llegaba hasta los talones. Los tejían de forma que sólo dejase ver la cabeza y la garganta: vestidura del todo modesta».

(PERAMÁS, Juan Manuel: La república de Platón y los guaraníes. Buenos Aires, Émece Editores, 1946. pp. 145-146).

LÉONIE MATTHIS: REUNIÓN DE CACIQUES EN LAS MISIONES, 1937.
ARGENTINA

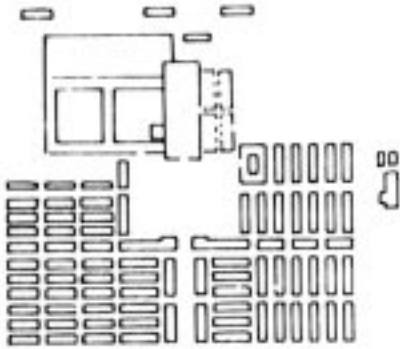
No cabe duda que los jesuitas respetaron a los caciques y les dieron acceso al cabildo de la reducción, que era la institución de gobierno con sus alcaldes mayores, oidores, etc. A finales del siglo XVII los jesuitas consiguieron que se expidiera una Real Cédula declarando a todos los caciques hidalgos de Castilla, pudiendo aspirar a los mismos cargos y honores y teniendo el tratamiento de Don. En 1725, se les liberó de pagar tributos.



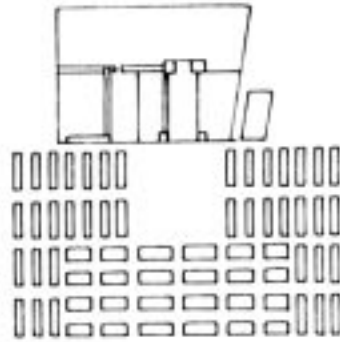
LÉONIE MATTHIS: REUNIÓN DE CACIQUES, 1937.

ESQUEMA URBANO DE VARIOS PUEBLOS DE MISIONES JESUÍTICAS DEL PARAGUAY Y DE CHIQUITOS

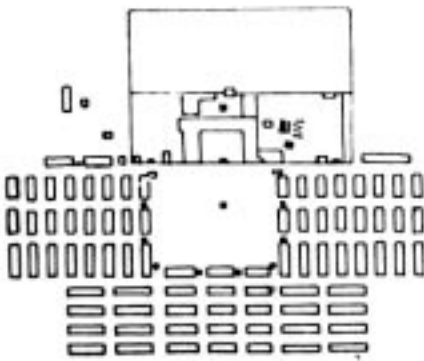
Es indudable que el urbanismo en las misiones jesuíticas se estructura en torno a la plaza mayor, que se convierte en el centro social, económico y político de la reducción. En torno a tres de sus lados se colocan las viviendas de los indios y en el frente principal, y a modo de gran escenario, la iglesia, el cementerio y el colegio. Es decir la representación de la preparación espiritual y la promesa de la vida eterna.



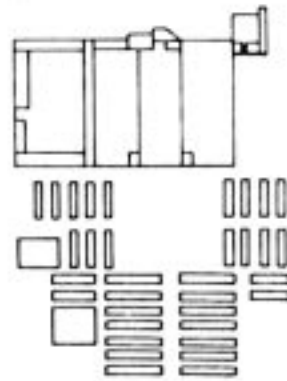
Reducción de San Juan.



Reducción de San Miguel.



Reducción de San José de Chiquitos.



Reducción de San Ignacio Mini.

ESQUEMA URBANO DE VARIOS PUEBLOS DE MISIONES JESUÍTICAS DEL PARAGUAY Y DE CHIQUITOS (BOLIVIA).

PUEBLO DE ITAPÉ, PARAGUAY

Las viviendas de los indios eran muy sencillas con una sola habitación que se utilizaba como comedor y dormitorio. Se construían con piedra, el techo a dos aguas estaba cubierta de caña y a veces de teja. Se disponían en tres de los lados de la plaza mayor sin comunicación entre ellas y distribuidas teniendo en cuenta los lazos familiares.



PUEBLO DE ITAPÉ (PARAGUAY).

IGLESIA DE CONCEPCIÓN, CHIQUITOS, BOLIVIA

«Los jesuitas empezaron a experimentar otros sistemas para cubrir grandes espacios mediante el recurso de utilizar grandes árboles para las columnas y el clásico esquema del tijeral para sostener la cubierta... Los árboles para las columnas eran seleccionados en el bosque con cuidado y se les cortaba en invierno cuando tenían luna en cuarto menguante y había poca savia, pues de esta forma secaban más rápido y con menos riesgos de torceduras. Los árboles que se utilizaban, tanto en Paraguay como en Moxos y Chiquitos, eran los de madera más dura, el tajibo, el urunday, el quiche y el tacumori, destinándose a las columnas, mientras que los tirantes eran de laurel y el cedro para los trabajos de entallado».

(GUTIÉRREZ DA COSTA, Ramón, GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo: «Territorio, urbanismo y arquitectura en Moxos y Chiquitos», en Las misiones jesuíticas de Chiquitos. La Paz, Fundación BHN, 1995. p. 346).



INTERIOR DE LA IGLESIA DE CONCEPCIÓN, CHIQUITOS (BOLIVIA).

APÉNDICE DOCUMENTAL

I. LAS MISIONES DEL PARAGUAY*

Durante el siglo XVI, Paraguay era el nombre de uno de los grandes ríos de la cuenca del Plata, pero además se lo utilizaba, de manera genérica, «el Paraguay», para identificar un enorme territorio sudamericano que se extendía desde el Amazonas hasta el estrecho de Magallanes; todavía en 1783, un diccionario español lo definía con ese alcance. Sin embargo, ya en 1617 se había segregado la provincia del Río de la Plata, con lo cual se limitó la del Paraguay a las cuencas del Alto Paraná, del Paraguay, y del Pilcomayo y el Bermejo, territorios cuyas denominaciones fueron respectivamente el Guayrá, el Paraguay y el Chaco. Inicialmente, las fundaciones de misiones y pueblos abarcaron todos estos territorios que estaban habitados por tribus guaraníes aptas culturalmente para el experimento utópico de formar novedosas comunidades. Hasta 1635, se fundaron 46 misiones jesuíticas en el Paraná y el Guayrá y, además, en el Uruguay el Itatín y el Tape. Desde 1585 las «bandeiras de apresamento» de los paulistas atacaron a los pueblos fundados, y desde 1628, a las mismas misiones. Perdido el Guayrá en manos de los portugueses el territorio de la República Paraguaya en el siglo XIX, quedó restringido a dos zonas separadas por el cauce del río Paraguay: al oeste, el bosque chaqueño, chato, hostil, ardiente y salobre; al este, la selva paraguaya, húmeda y exuberante sobre un suelo ondulado y surcado por numerosos cursos de agua. Los conquistadores y los misioneros prefirieron -para asentar las nuevas poblaciones- a esta última zona selvática situada entre los 23 y 27 grados de latitud, extendida hasta territorios que, más tarde serían argentinos y brasileños. Justamente fue allí que, luego de 1635 los jesuitas fundaron o refundaron 31 misiones de guaraníes -de las cuales subsistieron 30 hasta el extrañamiento de 1767- en los actuales territorios argentino, brasileño y paraguayo. De ellas, 8 estuvieron en Paraguay.

II. PLATÓN Y LOS GUARANÍES*

La edificación de las ciudades guaraníes tendía a proporcionar la máxima comodidad. Siempre que era posible se construían en lugares elevados. Un costado de la plaza (que era un cuadrado de unas 150 brazas aproximadamente) lo ocupaba el templo. Contiguo a él se hallaba el cementerio, la casa del Misionero y las oficinas de los artesanos. En los otros lados estaban distribuidas las viviendas de los indios,

* NICOLINI, Alberto Raúl. "El mudéjar en el Paraguay". En AA.VV: *El Mudéjar Iberoamericano: del Islam al Nuevo Mundo*. Madrid, Lunwerg, 1995.

* PERAMÁS, Juan Manuel. *La República de Pláton y los Guaraníes*. Buenos Aires, Émece Editores, 1946.

todas de tapial y cubiertas de tejas. Dichas casas, en grupos iguales, se hallaban separadas por calles también iguales. Las casas que daban a la plaza eran seguidas, en su parte posterior, por otras casas que formaban barrios divididos proporcionalmente. De esta manera, desde todos lados era fácil el acceso a la plaza y al templo. En los cuatro ángulos de la plaza se levantaban cuatro cruces altas para que su vista excitase en las almas de los habitantes el grato recuerdo de los misterios del divino Redentor y de su obra redentora. También había algunas capillas por los campos para uso de los colonos y caminantes. (...)

En los pueblos guaraníes el interés máximo se concentraba en Dios y en las cosas de Dios. El templo era magnífico con sus tres naves y otras tantas puertas que daban a la plaza. Todo en él era eximio, y difícilmente, aun en las grandes ciudades, se celebrarían las funciones litúrgicas con más pompa y esplendor. Artesonados, cúpula, columnas, altares, todo se hallaba revestido de oro y de pinturas. Los candelabros, los vasos y demás objetos del culto eran de plata. Los ornamentos sacerdotales, de damasco, de tisú de oro o bordados en oro. Los purificadores, palias, el alba y el amito que cubre los hombros y el cuello del celebrante, de hilo finísimo. Era extraordinario, en todo sentido, el esplendor del templo, lo cual contribuía sobre manera a elevar las mentes de los indios y los invitaba a asistir con más voluntad y respeto a los sagrados misterios. Tanto más sobresalía la Casa de Dios cuanto más humildes y sencillos eran los demás edificios, sin excluir la casa del Misionero, la cual constaba de una sola planta, con varias habitaciones de seis brazas. Una de ellas era para el Párroco, otra para su Compañero, y las restantes para los huéspedes. El ajuar de las mismas era el que conviene a un religioso y semejante al del profeta Eliseo: una cama, una mesa, una silla y un candelabro.

Entre los guaraníes unas cosas eran comunes, otras no. A cada uno se le asignaba una parte de campo, lo suficientemente extensa para que cada padre de familia sembrase, para sí y los suyos, el trigo indiano (que constituye lo principal de su cosecha, pues nuestro trigo no lo aprecian gran cosa), varios géneros de legumbres y raíces comestibles: una llamada mandió, contienen vainas con unas como nueces, semejantes a nuestras almendras. Sembraban además batatas terrestres, es decir, tubérculos, con pulpa muy jugosa y de sabor agradable, que ellos llaman yetí. Cultivaban también el algodón y todos los frutos del país que cada uno desease. Todos estos productos eran propiedad de los colonos y se denominaban Abambaé, es decir, la propiedad particular de cada indio. Los bueyes comunes eran prestados por turno a cada jefe de familia, para que arase el campo que le pertenecía.

La educación y enseñanza de los guaraníes se reducía a lo siguiente. Los niños eran educados, parte en sus casas (a fin de que los padres no se viesen privados del gozo y alegría que proporciona la presencia de los hijos), y parte por cuenta de la comunidad. Vivían y dormían con los suyos. Al amanecer, despertados a toque de campana, se dirigían a la iglesia. En ella, después de recitar las oraciones y el Catecismo (dirigidos por dos recitadores), oían la Santa misa. Al salir del templo se les servía el desayuno en el atrio de la casa parroquial por cuenta de la comunidad; terminado el cual, si era día de labor, eran conducidos por una persona mayor y el censor de las costumbres a realizar trabajos proporcionados a su edad; como, por ejemplo, extirpar del agro común las hierbas inútiles, limpiar los caminos cubiertos de piedras, de hojas

secas o de barro. Para que el trabajo les resultase más agradable, llevaban consigo, entre alegres canciones, una pequeña imagen de San Isidro Labrador sobre unas andas con dos palos salientes para facilitar su traslado. Llegados al lugar del trabajo que se les había señalado, colocaban la estatua del Santo en un lugar bien visible donde pudiese ser contemplada, y se entregaban diligentemente a la labor.

Por la tarde, a una señal de la campana de la torre, se reunían de nuevo en el templo para la Catequesis, en la que el Párroco o su compañero los instruían. Terminada aquélla, rezábase el Rosario a la Virgen. Los dos sacerdotes antes nombrados, arrodillados ante el Altar Mayor, oraban junto con el pueblo, y uno de ellos, concluidas las letanías, terminaba el piadoso oficio con la última oración. A continuación los niños tomaban la merienda en el patio de la casa parroquial, y luego regresaban a sus casas para aliviar cada uno a su madre en sus quehaceres.

Las niñas, separadas de los niños, tenían también su ocupación, vigiladas igualmente por una persona de edad. Confiabaseles una labor más liviana, como la de arrancar de las plantas de algodón los capullos abiertos que aprisionaban el suave vellón, o la de espantar del agro común los loros y demás aves -que allí se encuentran en bandadas- profiriendo gritos o palmeando con las manos. Como ni las niñas ni las mujeres podían entrar en el patio de la Casa parroquial, tomaban fuera de él su refección corporal, tanto por la mañana como por la tarde.

Los niños se mantenían siempre separados de las niñas. En el templo había cuatro divisiones: una para los varones, otra para las mujeres, otra para los niños y otra para las niñas. A ninguno se le permitía ocupar un lugar distinto del que le correspondía; es más: por una puerta entraban en la iglesia los hombres y los niños, y por otra las madres y las niñas. Esto contribuía mucho a la honestidad de las costumbres, a la modestia y al silencio, el cual era absoluto durante los oficios divinos.

No a todos los niños se enseñaba a leer, escribir y contar, sino a aquéllos únicamente que el bien público lo aconsejaba, para que de entre ellos se eligiese más tarde el Alcalde, los regidores, magistrados, escribanos, procuradores, prefectos de iglesia y médicos. Estos pocos niños a quienes se otorgaba este honor sobre los demás pertenecían, en su mayoría, a las familias de los caciques y de los indios principales. Llegaban a leer admirablemente tanto en guaraní como en español y latín, y muchos escribían con letra tan elegante que no desmerecía de los más bellos caracteres tipográficos.

Lo que hay en esto de cierto es que los jesuitas jamás obligaron a los guaraníes a aprender el castellano, así como en la misma España, y a la vista del Rey, tampoco son obligados a hablarlo los balares, valencianos, vascos, gallegos y catalanes, quedando dicho idioma relegado a las aulas.

Entre los guaraníes la música era excelente, pues de todos los niños y jóvenes eran elegidos muchos que, después de aprender música, cantaban y tocaban la lira, el órgano, la cítara y el violín. Manejaban también con destreza la flauta, el clarín y la trompa.

CAPÍTULO UNDÉCIMO ARQUITECTURA Y URBANISMO EN FILIPINAS. (SIGLOS XVI-XVIII)

INTRODUCCIÓN

La llegada de Magallanes en 1521 al archipiélago de Filipinas en busca de la ruta occidental de las Islas de las Especias, supuso la incorporación de unos territorios al esquema mental del hombre occidental que ya formaban parte de las rutas comerciales de intercambio del sudeste asiático. La muerte de Magallanes y la continuación por parte de Elcano de la travesía hasta la península, cerraba un ciclo en 1522 en el que el hombre por primera vez circunnavegaba la Tierra. La llegada, cuarenta y tres años después de Miguel López de Legazpi a estas islas, colonizándolas de una forma definitiva en nombre del rey de España, ensanchó las posibilidades de ocupación del territorio y evangelización que se habían emprendido en Nueva España. Desde 1565 y hasta 1898, las islas Filipinas, formaron parte del imperio español y con ello de sus vicisitudes y momentos de gloria.

La historia de este territorio insular ha estado salpicada de numerosos momentos de asedio y destrucción de su patrimonio urbano y arquitectónico lo que ha incidido en la cantidad y calidad de los elementos que han llegado hasta nosotros y que ejemplifica perfectamente la propia catedral de Manila que ha conocido hasta la actualidad siete construcciones y reconstrucciones sucesivas sobre el mismo solar.

URBANISMO

Las circunstancias de la ocupación de las islas desde 1565, difieren de las que se encontraron en Nueva España y en líneas generales en toda América, pero a la vez participan de elementos comunes como la legislación dictada por las Leyes de Indias y de la misma sistemática que se venía empleando en el continente americano.

Tres de las ciudades en las que aún se pueden divisar restos de estos primeros momentos de ocupación son las de Cebú, primera de ellas fundada en la isla del



CEBÚ (FILIPINAS). LA CRUZ DE MAGALLANES.

mismo nombre por Legazpi en 1565 con el nombre de San Miguel, dentro del conjunto de las Visayas. Manila, fundada en 1571 y que entraría a jugar un papel decisivo en la zona no solo como capital del archipiélago, sino como centro desde el que se regulará el tráfico comercial entre Nueva España y la propia Península Ibérica a partir de la instauración del Galeón de Manila o Nao de la China; y finalmente Vigan en la región noroccidental de la isla de Luzón, hoy provincia de Ilocos Sur, que fundada por Juan de Salcedo, nieto de Legazpi, cierra esta trilogía emblemática del urbanismo filipino, como ejemplo que ha llegado hasta nosotros de la pervivencia de la metodología de planificación dictada por las Leyes de Indias en el siglo XVIII.



MANILA (FILIPINAS). VISTA DE LA CATEDRAL.

A la llegada de los españoles, la ausencia de ciudades en las islas, la total carencia de un urbanismo preexistente y el mantenimiento de los objetivos que habían motivado las expediciones americanas, incidieron en la necesidad de construir ciudades aceleradamente. En este caso no era un condicionante el que existieran enclaves indígenas que obligaban a la construcción de otros nuevos, pero sí tenía más peso el hecho de contar con una población dispersa, que había que reunificar en puntos concretos y sobre todo en generar una ocupación efectiva del territorio en la que la ciudad era, como lo había sido en América, la protagonista indiscutible.

Las ciudades que se fundan en Filipinas participan de la política que se había seguido en América y por ello siempre se emplazarán en sitios favorables a la función que van a desempeñar, prevaleciendo normalmente localizaciones marítimas en las que las razones militares y comerciales jugaban un peso específico. La cuadrícula se convierte de nuevo en la pieza fundamental de la organización interior de estas

fundaciones, formando un conjunto de calles y manzanas trazadas rectangularmente, jerarquizada por la plaza mayor que funcionaba como centro simbólico de la ciudad.

Como comentábamos con anterioridad, las disposiciones de las Leyes de Indias, que también afectaron a las ciudades que surgen en el archipiélago, no se cumplieron en múltiples ocasiones por el carácter teórico de las mismas y su total falta de vinculación con la realidad, fundamentalmente geográfica con la que se enfrentaban, a pesar de la aparente simpleza que mostraban los planos, en los que la monotonía del diseño garantizó su éxito, y a pesar de que frente a esta circunstancia se desarrollaría una complicada construcción militar que acompañaba a estos diseños urbanos.

En este sentido, el primer repartimiento de las ciudades filipinas, y esto se puede constatar de una manera clara en Manila, tenía como fin la división de la población española de la indígena con unos objetivos claros de hacer posible, más fácil y eficaz la verdadera evangelización de la segunda de ellas.



PLANO DE MANILA (FILIPINAS). IGNACIO MUÑOZ, 1671.

De las ciudades más importantes que fundan los españoles, Cebú presenta una mayor alteración de su trazado original del siglo XVI, mientras que todavía se pueden ver algunos de esos rasgos en las tramas urbanas de Manila y de Vigan. En el primero de los casos, a pesar de que la ciudad ha conocido gran cantidad de vicisitudes, éstas no han conseguido borrar la ordenación de su urbanismo en la zona de Intramuros en la que aún se puede percibir la organización dictaminada por las Leyes de Indias,

con la plaza mayor como espacio que concentra los edificios más importantes, como la catedral y el cabildo, la traza de la calle Real y la pervivencia de elementos puntuales del primer urbanismo como la fortaleza de Santiago o la iglesia de San Agustín. En Vigan, por el contrario, se puede pasear por un entramado tremendamente regular, que conoció una profunda transformación arquitectónica en el siglo XVIII.



VIGAN (FILIPINAS). VISTA DE LAS CALLES.

ARQUITECTURA MILITAR

Junto a la ciudad otro de los elementos que testimoniaban la clara intención de la corona por controlar el territorio lo conforman los elementos defensivos que se construyen y que van desde las propias fortificaciones de las ciudades, pasando por torres vigías y las torres campanarios de algunas iglesias que conformaban el último eslabón de una cadena estratégicamente situada para controlar la costa. Un conjunto de edificios que formaban parte de un doble sistema de defensa desarrollado ante la constante amenaza de las potencias extranjeras como Holanda en el siglo XVII, Inglaterra en el XVIII y la piratería.

Dicho sistema se articulaba con unos componentes de carácter estático. Por un lado estos edificios que hemos señalado y entre los que destacan las fortificaciones de los principales puertos, que inicialmente se realizaban en madera para posteriormente ser sustituidas por la obra de cantería, conforman la defensa terrestre. La otra de carácter dinámico, estaba constituida por la propia flota de galeones.



LAOAG (FILIPINAS). TORRE DE LA CATEDRAL.

La construcción de estas fortificaciones contaban con un patrón que apenas si se altera en el caso de las construidas en las Filipinas como el control de una bahía, la ingeniería hidráulica que desarrollaban y la demanda de una infraestructura de apoyo como los astilleros y los almacenes. En este sentido los diseños y técnicas empleados eran los definidos por los ingenieros del siglo XVI que fueron reelaboradas y acopladas a un territorio nuevo y que conocieron una segunda fase unitaria de ejecución en el siglo XVIII tras la constitución del cuerpo facultativo de ingenieros militares en 1711, que aportó los técnicos necesarios y formados para llevar a cabo la ejecución de proyectos unitarios y entre los que destacó Juan de Ciscara y Ramírez.



MANILA (FILIPINAS). VISTA DEL FUERTE DE SANTIAGO.

No obstante son claros los ejemplos que se pueden encontrar que no cuentan con el mencionado proyecto previo, convirtiéndolos al final en una sucesión de programas definidos de las políticas de cada uno de los gobernadores que pasaban por las ciudades de las islas. En este caso es paradigmática la fortificación de Manila que hasta el siglo XVIII no contó con una estructura unitaria. que se había iniciado con la construcción de la fortaleza de Nuestra Señora de Guía que antecedería en el tiempo a la fortaleza de Santiago y al perímetro amurallado de Intramuros. Un programa al que se incorporaría el de la enclave de Cavite de una manera clara desde el siglo XVII y que no acabó por definirse por falta de recursos, las exigencias del entorno natural en el que se enclavaba y la propia evolución de su posición dentro de los intereses de la corona en la bahía de Manila.

De la misma manera es testimonio de este aspecto que señalamos la fortaleza de san Pedro en Cebú en la que de nuevo nos encontramos con un elemento militar definido para salvaguardar un punto de costa y la ciudad que se genera en torno a él y que conoció distintas fases constructivas hasta llegar a la que conocemos en la actualidad, prácticamente definida en el siglo XVIII.



CEBÚ (FILIPINAS). FUERTE DE SAN PEDRO.

ARQUITECTURA RELIGIOSA

Los restos de arquitectura religiosa en las islas Filipinas se han visto mermados por los distintos avatares que han afectado a la propia historia del archipiélago desde el siglo XVI. En la actualidad se pueden distinguir dos focos con los que se entiende muy bien la situación actual de este conjunto de edificios. Por un lado la propia capital del país, Manila, en la que apenas si quedan ejemplos destacados. Y por otro lado los restos existentes fuera de ella y diseminados en grupos interesantes como los de la costa noroccidental de la isla de Luzón, las islas Visayas y la isla sureña de Mindanao.

De las existentes en la capital sobresale el conjunto del convento de San Agustín, muy alterado respecto a su imagen primitiva. Destaca en él la iglesia de nave de cruz latina con capillas laterales y cabecera plana en la que se abre el altar y a cuyos lados se sitúan sendas capillas, una destinada a sacristía y la otra a lugar de enterramiento del adelantado López de Legazpi. Todo el interior de la iglesia aparece decorado con pinturas al fresco en las que se logra un trampantojo arquitectónico de alta calidad, aumentando la sensación de grandeza de la misma. La fachada, de influencias clásicas, destaca por contar con leones chinos entre los elementos que la decoran, además de un magnífico trabajo en la madera de las puertas, tanto la principal como la lateral.

Del resto del edificio solo se conserva uno de los claustros de dos plantas y construcción sólida, en el que sobresalen algunos restos de pintura mural que decoraba su interior y determinados elementos constructivos como la bóveda vaída de ladrillo que cubre la escalera que comunica ambas plantas.

Por lo que respecta a los restos que se pueden localizar por el resto del archipiélago, en líneas generales se trata de construcciones edificadas entre los siglos XVII y



MANILA (FILIPINAS). SAN AGUSTÍN. INTRAMUROS.

primera mitad del XX, que se han visto afectadas por incendios, terremotos y guerras que han transformado y en muchos de los casos arruinado sus estructuras. Iglesias, muestra de la magnífica calidad a la que llegó el trabajo con el ladrillo, se presentan aisladas o formando parte de conjuntos más amplios como conventos. Se desarrollan como edificios de una sola nave, aunque existen los de tres, con coro a los pies y cabecera plana internamente jerarquizada por la disposición de tres altares, el central y dos laterales que le anteceden y jalonan a cada lado. Las fachadas de los pies son proporciones triangulares muy horizontales que a manera de telón se presentan como unidades arquitectónicas independientes en relación al espacio posterior. Los ejemplos más característicos, ya de finales del siglo XVII y sobre todo XVIII, se caracterizan por contar con un campanario-torre separado del cuerpo de la iglesia y un desarrollo de fachada en forma triangular, muy pesado. El cuerpo de la iglesia se refuerza con unos enormes contrafuertes que aumentan la sensación de solidez y que son el producto de la adaptación del edificio a los numerosos terremotos que asolan el país. De todas destacarían el grupo de iglesias que se reparten por la costa noroccidental de la isla de Luzón en la que destacan las de Paoay, Laoag, Dingras, Badoc, Magsynqal, Bantay o Santa María, ejemplificando estas características de las que venimos hablando.

Este conjunto de edificios se completarían con otros de la categoría de los palacios arzobispaes como el de la provincia de Nueva Segovia en Vigan. Edificado en el siglo XVIII, conforma con la catedral uno de los conjuntos edilicios más armónicos que se puedan contemplar. Desarrollado en una larga fachada que ocupa parte de uno de los frentes de la plaza, y al que se accede por una entrada flanqueada por dos leones de las mismas características de los comentados para la fachada de san Agustín y que también se pueden apreciar en la decoración del frente de la propia catedral de



ILOCOS NORTE (FILIPINAS). DINGRAS. IGLESIA.

Vigan. En su interior un gran recibidor distribuye los espacios y sirve de antesala a las escaleras que permiten el acceso a la planta superior y como elemento de comunicación con el patio.

ARQUITECTURA DOMÉSTICA

Sin duda uno de los capítulos en los que se percibe de un modo más claro los elementos esenciales de un país es en el de sus viviendas. Una de las características más destacadas de las manifestaciones culturales que se pueden testimoniar en las islas Filipinas, es el de ser resultado y reflejo de las innumerables culturas y pueblos que han pasado por su territorio, fruto de la situación privilegiada de las mismas en las rutas comerciales entre el Golfo de Bengala, Malasia y los territorios de la costa china de Fujián. Si a ello le unimos las aportaciones que llegan a partir del siglo XVI, encontraremos la explicación de muchas de las características de la arquitectura doméstica que se puede contemplar en las islas.

Respetando y sobre todo no pudiendo obviar el fuerte peso de la casa indígena, perfectamente adaptada a las condiciones climáticas, geográficas y al empleo lógico y funcional de los materiales que aportaba el terreno, la vivienda filipina de los siglos XVII al XIX, funde tradiciones locales, hispanas, musulmanas y orientales en un resultado de una tremenda sabiduría y lógica constructiva.

Los primeros edificios que construyen los españoles son como los de los indígenas, de caña y nipa, hojas de palma brava, que adaptados perfectamente a las condi-



VIGAN (FILIPINAS). DETALLE DE VENTANA DE CAPIZ.

ciones del medio en el que se encontraban, en cambio no resistían a los numerosos incendios que se originaban en las ciudades. Sobre esa base de la estructura tradicional preexistente que se apoyaba sobre cuatro soportes, que la aislaban del suelo y delimitaban una zona de corral bajo las habitaciones, la influencia española tendió a incorporar elementos más impercederos y nobles, como la piedra, con el objetivo de frenar dichos incendios. No obstante, esta alteración de la estructura original de la vivienda, la hizo poco flexible a los numerosos terremotos que se producen en las islas.

La construcción de un piso inferior de piedra o ladrillo y una primera planta sobre él de madera, conformó la simbiosis de las dos tradiciones. La decoración de la planta baja, básicamente se realiza con elementos arquitectónicos, fundamentalmente pilas-tras y cornisas, que se centran en la portada y en torno a los huecos. Mientras el segundo piso, de madera, presenta balcones volados, para algunos autores uno de los últimos reductos de los ajimeces musulmanes. Conocidos como «voladas», llegan a extenderse por toda la fachada potenciando la horizontalidad del edificio, destacando su cierre exterior mediante un sistema de ventanas correderas formadas por un entramado de finas maderas que las dota de una estructura reticular muy diáfana que sirve de soporte a innumerables conchas planas y traslúcidas de capiz, que conforman una pantalla que permite la iluminación interior y evita la entrada del sofocante calor.

El interior, presenta una articulación en base a crujiás paralelas a la línea de fachada que se suceden dejando ver en algunos ejemplos como en viviendas de Vigan la

estructura de madera, herencia de la primitiva vivienda indígena de la que partió el diseño. Los espacios inferiores se destinan a almacenes, guardar los carruajes y estancias secundarias, mientras que las superiores son las destinadas a habitación. Éstas, tremendamente diáfnas, sensación facilitada por la propia ligereza de la madera y los cielos rasos con las que están realizados, se organizan en torno al salón y la sala de estar a las que se abren los distintos dormitorios de la vivienda. En algunas ocasiones este mismo piso cuenta con la cocina y un cuarto de baño, así como otras dependencias tales como despachos, capillas, etc., siendo un ejemplo destacado la Casa Gorordo en Cebú, en la que los calados que decoran los frisos de las separaciones de cada una de las dependencias, contribuyen a una decoración interior en la que los muebles de madera con trabajos de entrelazado de ratán, una liana de la familia de las palmeras que por su flexibilidad y su recuperación de su forma original, son bien conocidas en Filipinas, se convertían en otro testimonio de la reutilización de tradiciones indígenas en este caso en el mobiliario.



CEBÚ (FILIPINAS). CASA GORORDO.

Otros ejemplos que se pueden referenciar son los de la Casa Manila en la propia capital, el Museo Burgos en Vigan o incluso el propio conjunto urbano de esta ciudad que ofrece uno de los mejores repertorios edilicios que en la actualidad se conservan en Filipinas.

SELECCIÓN DE IMÁGENES

MANILA-INTRAMUROS

La ciudad que funda Miguel López de Legazpi en 1571, momento en el que la dota de un Consejo municipal y la declara capital de los nuevos territorios bajo la Corona española, se asienta en una punta avanzada formada por la desembocadura del río Pasig y la misma bahía de Manila. Su situación estratégicamente privilegiada, en cambio no era la propicia para el desembarco de barcos de gran calado, teniendo que buscar un puerto más seguro y práctico en este sentido en la punta de Cavite en el otro extremo de la bahía. El emplazamiento daba a la ciudad una planta irregular que se mantuvo prácticamente sin modificaciones. La existencia de un fuerte de madera en la entrada del río y un cerco de madera que rodeaba a la ciudad fue aprovechado por los españoles que continuaron en cierta medida con estos trabajos.

Su organización interior responde a las pautas de las fundaciones americanas llevadas a cabo por los españoles, siguiendo las directrices de las Leyes de Indias de Felipe II. En este sentido la organización de la ciudad se hace en base a un diseño de calles rectas paralelas y perpendiculares que forman una retícula en su cruce, generando manzanas cuadradas y rectangulares. Divididas internamente en cuatro solares posteriormente conocen sucesivas subdivisiones, siempre con los frentes dando a las calles.



MANILA (FILIPINAS). ENTRADA A INTRAMUROS.

La catedral, edificio representativo del poder religioso, el ayuntamiento, símbolo del Cabildo y los edificios de la administración central se construyen en la plaza. Los sucesivos incendios, destrucciones por asedios militares y terremotos han impedido que llegue la arquitectura original del siglo XVI, pero si su trazado, siendo lo más destacado en la actualidad de la misma.

EL FUERTE DE SAN PEDRO EN CEBÚ

La descripción más completa que existe de esta fortificación data de 1738 en la que se dan algunos elementos concretos. Una descripción que encontramos en los Planos de las Plazas, presidios y fortificaciones de Filipinas que mandó hacer el gobernador Fernando Valdés Tamón especifica que el fuerte medía 1440 pies de perímetro y sus tres baluartes formaban los ángulos de un triángulo isósceles, cuyos lados iguales miran el uno al mar, y el otro al interior de la isla, delimitando un espacio en el que se incluían un almacén de pólvora, el cuerpo de guardia, los calabozos y la casa del teniente. Su acceso se hace por una puerta, abierta en el lienzo que mira a tierra, frente a la zona por la que se expandiría la ciudad, organizada mediante una puerta con arco de medio punto y un escudo de España sobre ella. A un lado y otro pilastras toscanas sostienen un entablamento de reminiscencias clásicas que rematan el conjunto.



CEBÚ (FILIPINAS). FUERTE DE SAN PEDRO. PORTADA.

CONVENTO DE SAN AGUSTÍN

Emplazados junto a una de las calles principales de Intramuros en Manila, la iglesia y convento de San Agustín, muy alterados respecto a la planta original, son el único conjunto arquitectónico que queda en la ciudad de finales del siglo XVI. Mandado construir en 1591, los trabajos están bajo la supervisión del sobrestante Francisco del Busto hasta que en 1599 entra en la orden el arquitecto Fray Juan Antonio de Herrera, sobrino de Juan de Herrera, quién finalizó la obra de la iglesia en 1604. La que era la fábrica del convento tardó mas en finalizarse ya que no estaba acabada en 1627. Destaca del conjunto la fachada que forma ángulo con parte del convento, generando una pequeña plaza a manera de atrio delante de ella, como era usual en otros puntos de intramuros como en la desaparecida plaza que formaban la iglesia de San Francisco y la Orden Tercera, muy similar al que aquí se describe. La organización de la fachada, en la que falta una de las torres, demolida por amenazar ruina, se organiza bajo un esquema clásico con dos cuerpos con dobles columnas, rematado por un frontón triangular. Destaca en el conjunto las dos parejas de leones chinos que jalonan las columnas del cuerpo inferior que junto con los otros dos que custodian el acceso al atrio por la esquina de la confluencia de las calles, son testimonio de la presencia oriental en este tipo de edificios. Su interior, de una sola nave con capillas se cubre con bóveda de medio cañón y casquete sobre el crucero, estando todo el interior cubierto con una decoración pintada en la que se recrea un tranpan-tojo arquitectónico de una alta calidad. En su interior descansan los restos de Miguel López de Legazpi y de Juan de Salcedo entre otros.



MANILA (FILIPINAS). SAN AGUSTÍN. INTERIOR.

PAOAY

El conjunto de iglesia y torre campanario de Paoay, ejemplifica sin duda los modos de construcción y adaptación de las estructuras edilicias. Declarado Patrimonio de la Humanidad, este edificio representa uno de los mejores ejemplos del barroco filipino. Al exterior se define con una fachada triangular en la que se distribuye todo un conjunto decorativo arquitectónico a manera de retablo que se remata con un escudo de España. Toda la construcción se rodea de unos impresionantes contrafuertes con forma de voluta y que testimonian la respuesta más clara ante los innumerables terremotos de la región. Junto a ella se levanta la torre-campanario, desarrollada con cuerpos decrecientes y que es un elemento distintivo de estas iglesia, en el que se conjuga una doble funcionalidad, religiosa y de defensa. Su interior destaca por su desarrollo en un sola nave con cabecera plana en la que se abren tres altares siendo el central el de mayor desarrollo. Las paredes se decoran con parejas de columnas toscanas que modulan el interior. La cubierta de madera se ha sustituido por una moderna estructura metálica que recrea la imagen original que pudo haber tenido este edificio.



PAOAY (FILIPINAS). IGLESIA Y TORRE CAMPANARIO.

ARQUITECTURA Y URBANISMO DE VIGAN

La ciudad de Vigan, fundada por Juan de Salcedo en la región de Ilocos Sur, es en la actualidad el conjunto urbano y arquitectónico más completo que ha llegado hasta nuestros días. Ejemplo de la planificación urbana utilizada por los españoles, responde el actual al modelo llevado a cabo en el siglo XVIII, siguiendo las reglamentaciones de las Leyes de Indias del siglo XVI. La traza organiza un conjunto de calles que se cruzan regularmente definiendo una retícula tremendamente regular, donde la actual Plaza Salcedo se ha dispuesto en un extremo estando presidida por la Catedral, el Palacio Arzobispal y la casa del Ayuntamiento.

Desde un punto de vista arquitectónico, el conjunto de edificios que integran el caso urbano de la ciudad están conformados por construcciones de ladrillo y madera, de dos plantas de altura en las que destacan el trabajo del primero de ellos, definiendo motivos arquitectónicos de clara influencia neoclásica y un piso superior, en el que destaca la diafanidad de los espacios, diseñados para dejar circular perfectamente el aire en un clima tremendamente caluroso y húmedo, y la presencia de ventanas correderas de conchas planas y traslúcidas de capiz, de influencia china.



VIGAN (FILIPINAS). VIVIENDA.

APÉNDICE DOCUMENTAL

I. DESCRIPCIÓN DE MANILA*

La ciudad de Manila, fundó el adelantado Miguel López de Lagazpi, primer gobernador de las Filipinas, en las isla de Luzón, en el mismo sitio, que Rajamora, tenía su poblazón y fuerte, a la boca del río, que desagua en la baía, en una punta que se haze, entre el río y la mar, ocupóla toda con esta poblazón, y repartióla a los Españoles, por solares yguales, con calles y quadras bien concertadas, derechas y a nivel, dejando plaça mayor bastante en quadro, donde puso la iglesia mayor, y casas de ciudad; otra plaça de armas, en que estaba el fuerte (de Santiago), y allí también las casas reales, dio sitios a los monasterios, y hospital y ermitas que se avían de poblar, como ciudad que avía de crecer, y augmentarse cada día, como ya lo está; porque, en el discurso del tiempo, que a se ganó, se a ilustrado, como la que más, en todas aquellas partes.

Es toda la ciudad, cercada de murallas de cantería, ancha más de dos varas y media, y en parte más de tres, con cubos y traveses a trechos; tiene, una fortaleza de sillería, a la punta que guarda la barra, y el río, con un rebellín junto al agua, que tiene algunas piezas gruesas de artillería, que juegan a la mar y al río, y otras en lo alto, para defensa de la barra, sin otras medianas de campaña, y pedreros, con sus bóbedas, para bastimentos y municiones, y un almacén de la pólvora, muy guardado, su plaça dentro, con pozo copioso de agua dulce; alojamientos de soldados y artilleros, y casa de alcaide. Está fortificada de nuevo, por la parte de tierra, a la plaça de armas, donde tiene la entrada con una buena muralla, y dos orejones, guernecidos de artillería, que juega, cortando la muralla y puerta; tiene esta fortaleza llamada Santiago, una esquadra de treinta soldados, con sus oficiales, y ocho astilleros que guardan la puerta, y entrada por sus quartos, a cargo de un alcaide que vive dentro, y la tiene en guardia, y custodia.

Otra fortaleza así mismo de piedra, ay en la misma murallas, a tiro de culebrina, al cab del lienço, que corre por la marina de la baía, que se llama nra. Señora de Guía; es un cubo muy grande, redondo, con su patio, agua y alojamientos; y almacenes dentro, y otras oficinas, con un través que sale a la marina, en que ay una dozena de piezas grandes y medianas, que juegan a la baía, y barren la muralla, que corre por ella, hasta la puerta y fuerte de Santiago; a esotra parte, tiene un orejón grande, con quatro piezas gruesas, que juegan la marina adelante, hazia la ermita de nra. Señora de Guía: la puerta y entrada es, por dentro de la ciudad, guardada con una esquadra, de veinte soldados, con sus oficiales, y seis artilleros, un alcaide con su teniente, que moran dentro.

* MORGA, Antonio de. *Sucesos en las Islas Filipinas*. Madrid, Polifemo,1997, pp. 290-294.

A la parte de tierra, por do corre la muralla, tiene un baluarte, llamado Sant Andrés, con seis piezas de artillería, que juegan a todas partes, y algunos pedreros; y más adelante, otro través llamado San Gabriel, frontero del parían de los Sangleyes, con otra tanta artillería, y ambos con algunos soldados, y guardia ordinaria.

La muralla, tiene bastante altura, con pretils y almenas para su defensa a lo moderno, terná de box, que se anda toda por lo alto una legua, con muchas escalas anchas, de la misma sillería, a trechos por de dentro, y con tres puertas principales de ciudad, a la parte de la tierra, y otros muchos postigos al río y marina, para el servicio de la ciudad, en partes convenientes, que unas y otras se cierran antes de anochecer, con la ronda ordinaria, y se llevan las llaves al cuerpo de guardia, de las casas reales; y a la mañana, siendo de día, buelve con ellas la ronda, a abrir la ciudad.

En la plaça de armas, están los almacenes reales, en que se guarda y entra, todo lo que es municiones y bastimentos, jarçia, hierro, cobre, plomo, artillería, arcabuzes, y otras cosas de la hazienda real, con sus ministros y oficiales particulares, que está a cargo de los oficiales reales.

Junto a estos almacenes, está la casa de la pólvora, con su maestro, oficiales y forçados, en que de ordinario, muelen treinta morteros, pólvora, y se refina la que se daña.

En otra parte de la ciudad, en sitio conveniente, está la casa de la fundición de la artillería, con sus moldes, hornos e instrumentos, fundidores, y oficiales que la labran.

Las casas reales son muy hermosas, y de buena vista y aposento, con mucho ventanaje a la mar, y sobre la plaça de armas, todas de cantería, con dos patios, con corredores altos y bajos, de pilares gruesos, dentro posa el Gobernador, y Presidente con su familia; ay sala de la audiencia real, muy grande y autorizada, capilla aparte, cámara del sello real, oficios de escribano de cámara de audiencia, y escribano de gobernación, y otras piezas para la caja real, y ministerio de oficiales reales, y un portal grande a la calle, con dos puertas principales, donde esta el cuerpo de guardia, con una compañía de arcabuzeros de paga, que cada día entra en guardia, con su vanderá, y otra casa enfrente, la calle en medio, para la caja real, y quien la tiene a cargo.

Las casas del Cabildo, que están en la plaça, son de cantería, de muy buena vista, y buenas salas; en lo bajo, es la cárcel, y audiencia de alcaldes ordinarios.

En la mesma plaça, está la yglesia mayor, de cantería, de tres naves, con su capilla mayor, y coro de sillas altas y bajas, cercado de rejas, adornado de órgano, atriles y lo demás necesario, sacristán y sus aposentos y oficinas.

Dentro de la ciudad es el monasterio de San Agustín, muy grande y copioso de dormitorios; y refitorio y oficinas; vase acabando un templo, que es un edificio, de los más sumptuosos que ay en aquellas partes, tiene de ordinario este convento, cinquenta religiosos.

[...] Las calles de la ciudad, son bien pobladas de casas, las más de cantería, y algunas de madera, muchas tejadas de teja de barro y otras de nipa, buenos edificios, altos y anchurosos, con piezas grandes, muchas ventanas y balcones, y rejas de hierro, que las adornan; y cada día, se van fabricando y perfeccionando más. Serán seiscientas casas, las que ay de las murallas adentro, sin más de otras tantas, que ay de madera, fuera en los arrabales, todas son vivienda y poblazón de Españoles.

CAPÍTULO DUODÉCIMO LAS REPÚBLICAS AMERICANAS EN EL SIGLO XIX

INTRODUCCIÓN

El primer cuarto del siglo XIX americano estará marcado por la ruptura con el poder hispánico y por ende con la aparición de una situación completamente nueva en lo político. Esta situación, más allá de las euforias libertarias, traerá consigo confusión y desconcierto, caracteres que influirán en todos los ámbitos de la vida, política, social, económica y por supuesto cultural. La Independencia en lo político trajo pronto, en las distintas naciones, las consabidas luchas civiles por hacerse de los poderes, situación que, por lo general, llenará prácticamente toda la primera mitad de la centuria. Independencia en lo político, que no supuso emancipación cultural y económica: nuevos países europeos, en especial Francia en el primero de dichos aspectos e Inglaterra en las finanzas, se aprovecharán de la confusión para mantener vigente el control europeo sobre América.

En el plano cultural-artístico fue justamente la nación gala la que habría de incidir importando sus modas, gustos y maneras de hacer, con tal fortuna que fue arrastrando a varios gobiernos americanos, sobre todo en la segunda mitad del siglo, a imponer los dictámenes estéticos franceses. Porfirio Díaz en México o Antonio Guzmán Blanco en Venezuela, por citar solamente dos ejemplos paradigmáticos, dan cuenta de ello. De esta forma, aspiraban a hacer de los países americanos fiel reflejo de la Vieja Europa, un remedo cuyo trasfondo era, en definitiva, convertir a los americanos en europeos, ilusión utópica que retrasó la consolidación identitaria de aquellos países.

Desde la perspectiva señalada se da explicación ideológica a uno de los fenómenos sociales más salientes vividos por el continente, en especial en algunas naciones puntuales como Argentina, Brasil o Uruguay: el de las corrientes inmigratorias europeas, llamadas a ocupar y colonizar los territorios aun sin explotar. Esto provocó una pronunciada mutación de la población estable, en tanto ya no solamente los componentes sociales se limitaban mayoritariamente a población autóctona y criollos, sino

que las nuevas colectividades eran la evidencia de que nuevos tiempos habían llegado. Y esto coincidiendo con el proceso de urbanización al que acompañó aquel sueño del progreso infinito que pocas décadas tardó en demostrar lo equivocado de sus premisas. En lo arquitectónico significó la variación de los repertorios formales y la integración de materiales industrializados.

DÉCADAS DE CONFUSIÓN (1810-1850)

Señalábamos en la introducción que al proceso de la emancipación americana, le siguió una larga etapa de luchas civiles, internas, que maniataron la mayor parte de las acciones que intentaron imponerse en el plano cultural. Los gobiernos, más atentos a otras preocupaciones, si bien en algunos casos apoyaron iniciativas tendientes a despertar interés por las artes y las letras, evidenciaron su incapacidad para echar bases sólidas. La vida académica, que con tanta pompa como limitaciones había impuesto la Ilustración desde finales del XVIII, daba señales de naufragio, como de hecho ocurrió temporalmente con la creación más paradigmática de la Corona española, la Academia de San Carlos de México, que vio cerradas sus puertas entre 1821 y 1824. Al margen de esta institución se concretó la obra clasicista del criollo Francisco Eduardo Tresguerras, quien nunca lograría el reconocimiento de aquella.



FRANCISCO EDUARDO TRESGUERRAS (ATRIB.).
PALACIO RULL, GUANAJUATO (MÉXICO), 1827.

Las academias españolas, y el insensato sistema de control que habían ejercido hasta el momento de la Independencia, había desmontado de plano la tradicional organización gremial que tan buenos frutos había dado al arte americano en todos sus ámbitos. Los proyectos arquitectónicos que se realizaban en América, para ser materializados, debían contar con la aprobación de la Academia de San Fernando de Madrid, cosa que nunca ocurrió, convirtiéndose esta institución en una verdadera máquina de impedir y por consiguiente de paralización del progreso edilicio.

Sin embargo, y sobre todo en las provincias, los talleres, pobres y con escasos recursos, mantuvieron vivo aquel legado, permitiendo una continuidad de las estéticas heredadas del Barroco y dando origen a nuevas expresiones de carácter popular. Éstas, aunque muchas veces, y aun en la actualidad, fueron y son apartadas de la consideración por parte de los historiadores del arte, más interesados en atender a aquellos aspectos que son reflejo de las corrientes europeas y que responden a sus cánones, conforman expresiones singulares del arte americano en la época independiente. El peso del barroco popular siguió siendo de tal enjundia que no pudieron ser opacados por los contados ejemplos de arquitectura clasicista surgidos puntualmente en México, Guatemala, Chile o Uruguay. Entre las obras “clásicas” más tempranas e importantes pueden citarse el Templo de La Habana (1827) -recuérdese que Cuba estaba aun bajo el dominio español- y la Catedral Anglicana de Buenos Aires (1831).



CARLOS ZUCCHI. TEATRO SOLÍS, MONTEVIDEO (URUGUAY), 1836.

Durante la primera mitad de la centuria, fueron los italianos y los franceses quienes tomaron la delantera en la conformación de una arquitectura nueva para América. En el caso de los primeros puede señalarse la actividad profesional, tanto en lo que a edificaciones respecta como asimismo al ejercicio de la docencia académica, de Javier Cavallari en México o Carlos Zucchi en Buenos Aires. Entre las obras del primero destaca la actual fachada de la Academia de San Carlos (1864) y entre las de Zucchi, el Teatro Solís en Montevideo, Uruguay (1841-1856). Respecto de los franceses, fue indudablemente la llamada “Misión Francesa”, arribada en 1816 a Río de Janeiro, la que marcó el jalón más importante de aquellos en el continente americano, por acción y organización, lo que se concretó no solamente en lo arquitectónico sino también en el desarrollo de las otras “bellas artes”. En dicha “Misión” destacó la labor del arquitecto Grandjean de Montigny, quien había ganado renombre en Europa por obras como la remodelación de la Villa Médicis en Roma y que, en Brasil, proyectaría entre otros edificios, el de la Academia de Bellas Artes de Río de Janeiro.

En síntesis, pueden establecerse claramente dos vertientes arquitectónicas de peso propio en el continente americano durante el siglo XIX: por un lado la que venimos comentando en los párrafos precedentes, esto es la marcada por las influencias académicas, que se acentuarían a partir de la segunda mitad de la centuria, las de los ingenieros militares y, finalmente, las de los arquitectos europeos contratados por los gobiernos para hacer obras públicas en América. Y por otro lado las expresiones arquitectónicas populares, de notoria importancia en las provincias, pequeños poblados y zonas rurales. En estas destacó la pervivencia de las tradiciones constructivas con técnicas que aun en nuestros días gozan de plena vigencia como la utilización de la tierra (adobe, tapia, etc.) o la utilización de la madera que se emplea desde el norte, en México, hasta las zonas más meridionales del continente como las singulares iglesias de Chiloé (Chile).

LOS AÑOS DEL CLASICISMO (1820-1880)

Al igual que en España, en América se vivió el proceso de desamortización de los bienes de la Iglesia, pasando entonces al poder del Estado un importante y amplio conjunto de edificios de uso religioso de los que ahora, con la nueva situación, se reconvertirían sus funciones; otros muchos fueron demolidos. Los programas arquitectónicos que comenzarán a afianzarse en las ciudades tendrán como característica justamente el retroceso presencial de edificios religiosos, prevaleciendo las construcciones de uso público como escuelas, hospitales, teatros, mercados y equipamientos para las autoridades gubernamentales (casas de gobierno, parlamentos, etc.). Las urbes mostrarán una nueva cara, marcada por las nuevas pautas sociales, entre las que destaca el diseño y trazado de paseos públicos y otros espacios abiertos destinados al ocio y al recreo. Entre ellos destacarán las grandes avenidas que irán incorporando programas monumentales que dotarán a las ciudades, a través del emplazamiento de estatuas, de recorridos simbólicos por la historia de los respectivos países.



JUAN HERBAGE. UNIVERSIDAD DE CHILE. SANTIAGO (CHILE), 1872.



TEODORO ELMORE. PÓRTICO DEL PALACIO DE LA INQUISICIÓN.
LIMA (PERÚ), 1872.



LUCIANO HENAULT. TEATRO MUNICIPAL. SANTIAGO (CHILE), 1873.

Las principales capitales del continente imitaban así las obras del Barón Haussmann en París, concentrando esfuerzos en el ornato de los espacios públicos. Bajo esta óptica se erigieron “arcos de triunfo” dedicados a la Patria y la Religión como el que se construyó en Lima (Perú), ciudad en la que también destacan los edificios de los Hospicios Ruiz Dávila (1848) y el de Manrique. En La Paz (Bolivia) cabe señalar el Teatro Municipal (1834-45) y el Palacio de Gobierno (1845-52), mientras en Santiago de Chile, el Teatro Municipal (1853), obra de Brunet des Baines. En Paraguay, el italiano Alejandro Ravizza fue el autor de la Iglesia de la Trinidad, el Palacio de Gobierno y el Oratorio de la Virgen de la Asunción, que luego se convertiría en el Panteón de los Héroes.



ALEJANDRO RAVIZZA. PALACIO DE GOBIERNO.
ASUNCIÓN (PARAGUAY), 1860-1880.

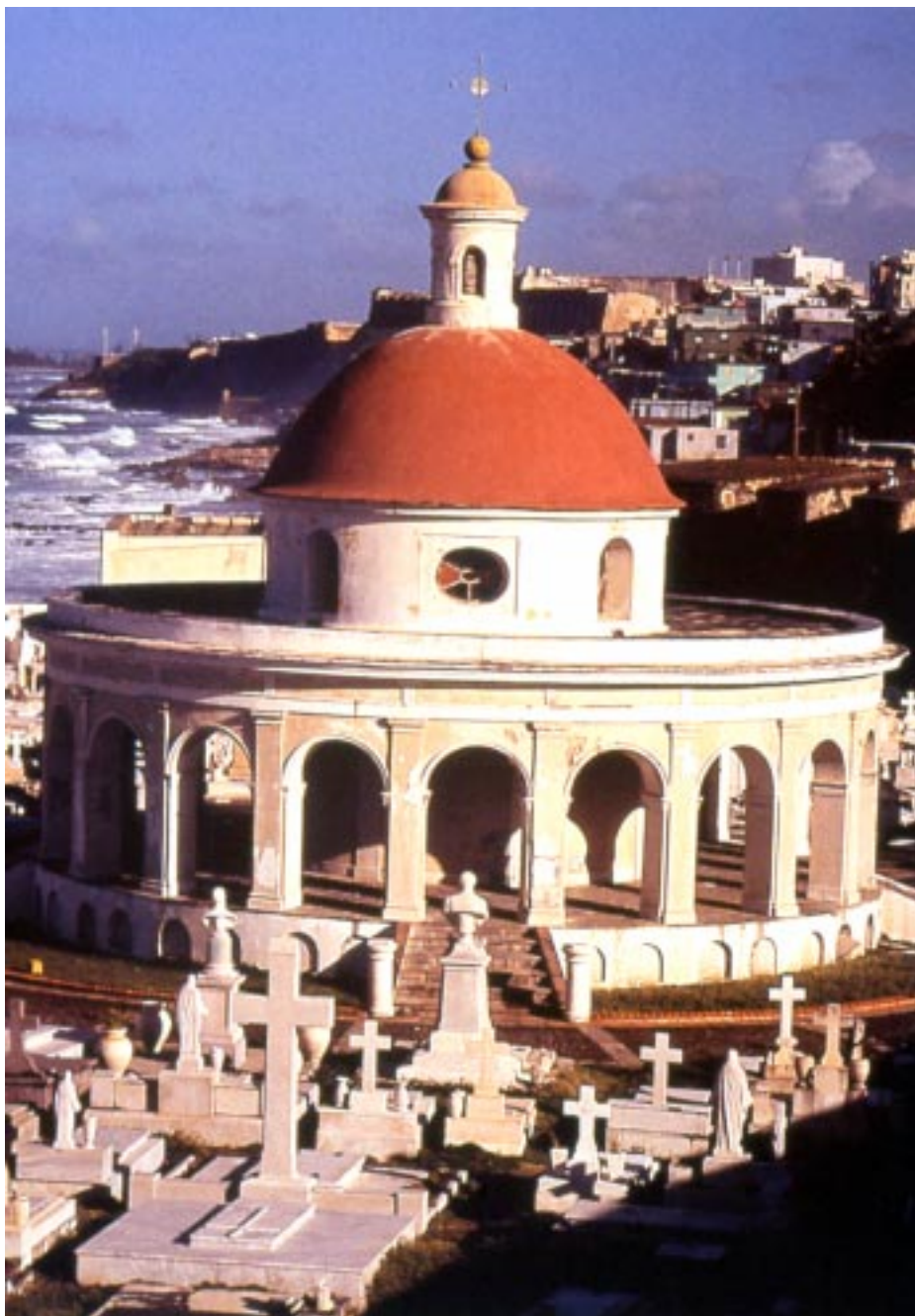
LAS PROPUESTAS DEL ECLECTICISMO Y DEL ACADEMICISMO FRANCÉS

Este repertorio formal de la academia fue agotándose por su terca imitación de modelos prestigiados y carencia, por lo general, de originalidad. Se dio paso, de manera gradual, a una alternativa eclecticista en la que predominaban las referencias historicistas. Los edificios religiosos eran realizados dentro de lineamientos románicos o góticos, las cárceles como castillos medioevales y en los jardines zoológicos y cementerios se permitían toda clase de exotismos orientales. La diferenciación radicaría ahora en la faz decorativa, utilizándose en la construcción diferentes materiales y colorido. Se mezclaron indiferentemente propuestas tan variadas como los lenguajes provenientes de los “cortiles” y “loggias” italianas o las “mansardas” francesas.

De la misma manera, surgirían historicismos propios, que, si bien nacidos a la sombra del XIX, gozarían de desarrollo hasta bien entrado el XX. Entre ellos debemos señalar el llamado estilo “Neoprehispánico”, potenciado primeramente por México y los Estados Unidos. En este último país surgió una preocupación por parte de varias instituciones en enviar expediciones científicas a estudiar las ruinas aztecas y mayas, produciéndose a partir de ellas numerosas publicaciones con textos e imágenes. A partir de estos libros, que fungieron de verdaderos manuales de ornamentación como fue en su momento, para el “Neoárabe”, la “Gramática del Ornamento” de Owen Jones, arquitectos e ingenieros utilizaron libremente estos repertorios decorativos para proyectar obras de “raíz prehispánica”. Uno de los primeros ejemplos fue, curiosamente, uno de los proyectos presentados por el escultor Frédéric Bartholdi para la famosa Estatua de la Libertad en Nueva York, en el cual la colocaba sobre un pedestal que era una reproducción de una pirámide maya.

En México los primeros ejemplos de interés surgen a finales de la década de 1880, concretamente en 1887 cuando se inaugura el Monumento a Cuauhtémoc en el Paseo de la Reforma, obra en la que el ingeniero Francisco Jiménez diseña un pedestal ecléctico, con elementos tomados y reinterpretados de las ruinas aztecas; para el mismo no se basó en una experiencia directa, es decir no visitó los sitios que le inspiraron, sino que se valió de algunos de aquellos manuales publicados en Estados Unidos. En 1889 México participó de la recordada Exposición Universal de París, la misma que vio surgir la emblemática Torre Eiffel, construyendo un pabellón en el que se mezclaban elementos mayas y aztecas. Ecuador, por su parte, lo hizo con un pabellón basado en elementos incaicos.

Acabamos de hacer referencia a la Torre Eiffel, lo cual nos da pie para abordar otro de los momentos importantes de la arquitectura iberoamericana decimonónica, que es la irrupción del hierro como metal constructivo de notoria importancia. Una de las primeras experiencias podemos situarla en Cuba, que vio erigirse el primer ferrocarril del continente en 1837, antes inclusive que hiciera su aparición en la metrópoli, es decir en España. Ellos marcarían profundas transformaciones urbanas y territoriales. La arquitectura ferroviaria incorporó masivamente el uso del hierro, el ladrillo de máquina, la chapa acanalada de zinc y otros elementos de prefabricación modificando el sistema constructivo. La transferencia de elementos industrializados marcó la inserción de las nuevas repúblicas americanas en el mercado mundial e impuso no solamente el gusto europeo, sino también la utilización de los recursos técnicos para obtenerlo. Europa abasteció de profesionales de la arquitectura e ingeniería a Iberoamérica e inclusive formó sus Escuelas universitarias a semejanza de los Politécnicos y de la École des Beaux Arts de París que era la de mayor prestigio.



CAPILLA SANTA MARÍA MAGDALENA DE PAZZIS.
CEMENTERIO DE SAN JUAN (PUERTO RICO), SIGLO XIX.



PLAZA DEL MERCADO. CÁRDENAS (CUBA), 1859.

Por un lado, la inversión de capitales ingleses en puertos, diques, silos, centrales eléctricas, ferrocarriles y servicios de infraestructura (aguas, electricidad, etc.) integraba una arquitectura funcionalista. Por otro lado, el decorativismo afrancesado se imponía en los edificios públicos, como consecuencia de aquella “haussmanización” de las ciudades capitales que miraba con atención y sin pausa a París, el nuevo paradigma de la “Ciudad Moderna”. La École des Beaux Arts era la que definía los gustos, y los arquitectos americanos manifestaron un apego desenfadado a los estilos imperiales, sin recapacitar acerca de su viabilidad estética en aquellas latitudes. La Academia, ahora la francesa y no tanto la italiana, como décadas antes, se impondría en los últimos decenios del XIX.

Bajo estos postulados, la transferencia de programas, tipologías, técnicas y materiales provenientes de Europa tendió a uniformar el repertorio de la arquitectura continental. Desaparecía en muchos casos la relación con el paisaje y los modos de vida locales. La estación de ferrocarril de Buenos Aires (1877) había sido diseñada para Madrás (India) pero fue colocada allí sin alteraciones. Casas prefabricadas «contra temblores», obras diseñadas en las oficinas de Gustavo Eiffel que se levantan en Arica (Chile) o en Tacna (Perú) o escuelas de talleres metalúrgicos belgas que se montan en Costa Rica y Mercados prefabricados que se instalan en Maracaibo (Venezuela) o Recife (Brasil) son indicativos de este proceso de transferencia tecnológica. Verdaderos alardes, vinculados a la radicación de capitales y la producción de materias primas, localizan en la Patagonia el galpón de esquila más grande del mundo y en Buenos Aires un Mercado-Depósito de Frutos con la mayor superficie cubierta conocida, construido por el alemán Fernando Moog (1837-1905).



PARQUE DE BOMBAS. PONCE (PUERTO RICO), 1883.



JOSÉ MACCHI Y FRANCISCO RIGHETTI. IGLESIA DE LA CANDELARIA DE LA VIÑA.
SALTA (ARGENTINA), 1890.



CHARLES TYRON. ESCUELA PREFABRICADA DE HIERRO.
SAN JOSÉ (COSTA RICA), 1890.

EL URBANISMO IBEROAMERICANO EN EL SIGLO XIX

Vinculado a los asuntos tratados en los apartados anteriores, donde se hicieron algunas alusiones directas, el tema del urbanismo en Iberoamérica merece un capítulo de excepción. Aquellos decisivos cambios de vida y de modalidades sociales apuntados se complementaron con las modificaciones experimentadas en el paisaje urbano, incidiendo el uno sobre el otro y viceversa, con marcada modificación en el trazado de varias ciudades lo que dio origen a notorios cambios de escala. En tal sentido, a partir de los pequeños núcleos urbanos se produjo de manera extensiva un reparto de tierras, pasando la ciudad a convertirse no ya en algo independiente sino en un fragmento, eso sí esencial, de un territorio más amplio. Inclusive este “engrandecimiento” de los espacios se manifiesta en la propia traza urbana, en donde las plazas mayores, las avenidas y paseos aumentan sus dimensiones. Influyeron aquí coyunturas y progresiones como la necesidad de incorporar a la vida diaria la presencia de los medios urbanos de transporte como los tranvías y los carruajes, o, en el caso de los espacios verdes que se fueron creando a causa, entre otros aspectos, de las epidemias, que propendió a la implantación de sistemas de Higiene Pública que llevará a procesos de saneamiento, provisión de agua, forestación, y ventilación urbana inéditos.

Se reafirma así el concepto de “territorio”, que se expresa de diferentes formas. Una de ellas, de gran importancia, será la de los espacios articulados por el novel medio de transporte, el ferrocarril, que verán privilegiar a los puertos en un nuevo ensamble con Europa, mientras las ciudades capitales concentran nuevas tipologías de viviendas. Desde los palacetes y las casas quintas suburbanas que permiten a los

sectores de mayores recursos un contacto con la naturaleza, hasta los insalubres conventillos y vecindades donde se albergan los inmigrantes y pobladores rurales ya urbanizados. Así, los barrios y colonias urbanas van definiendo el carácter del ensanche de las ciudades al impulso de la especulación de tierras y los trazados de líneas de tranvías. Esto marca una apertura de servicios y lleva a la edificación de nuevos centros barriales provistos de mercados, colegios, parroquias, etc.

En los pueblos del interior, la actuación del ferrocarril se da de manera más directa aun, convirtiéndose la Estación en el punto neurálgico y hasta en el símbolo arquitectónico de aquellos; a partir de ella se fueron definiendo nuevas trazas y por ende diferenciaciones sociales: no sería lo mismo vivir frente a la estación que detrás de la misma. En casos, la nueva población que genera el ferrocarril desplaza al antiguo poblado colonial, creándose entonces un pueblo nuevo en donde prima el reparto de las tierras, produciendo en varios casos la decadencia de los antiguos asentamientos. Esta vinculación a la economía es un factor fundamental para entender los trazados de las vías férreas, verdaderas telarañas de metal que unían todos los territorios confluyendo en los puertos donde se descargaban las mercaderías y los productos, dispuestos a ser trasladados para su comercio, por lo general por barcos europeos.

Bajo estos parámetros, las ciudades iberoamericanas del XIX se van consolidando en un proceso que se afianzaría posteriormente. Algunas de ellas sufren tal aceleración de cambios, como Buenos Aires o San Pablo que prácticamente borran la memoria de la ciudad colonial. Los grandes estudios de arquitectura de Alejandro Christophersen (1866-1946) o del paulista Ramos de Azevedo (1851-1928) juegan un papel esencial en esta transformación. Como conclusión, señalar que el XIX marca fundamentalmente la ruptura con la tradición colonial y un avance mimético hacia una modernidad ajena. El desencuentro de los americanos con sus raíces pondrá en crisis la consolidación de aquella identidad que había empezado a manifestarse en el siglo XVIII.



CASA FRATTA. ASUNCIÓN (PARAGUAY), C. 1910.

SELECCIÓN DE IMÁGENES

MANUEL TOLSÁ, PALACIO DE BUENAVISTA (MUSEO DE SAN CARLOS), MÉXICO. 1795-1803

«Nos parece que la característica más agradable de Manuel Tolsá, es su estética neoclásica, pero aunada a un barroquismo *espacial*, siempre evidente. Por ello Tolsá no es frío. De neoclásico tiene: simetría axial en fachadas e interiores, con lo cual consigue unificar el partido; ritmo repetido o alternado en los vanos de puertas y ventanas; proporción estética siempre eficaz, entre las partes y el conjunto —conocida como euritmia, armonía o belleza— tanto en la obra nueva como en las ya empedradas: Catedral de México, ciprés de la Catedral de Puebla, altares de la Profesa, Santo Domingo, etcétera; el conjunto de la obra, antes que otra cosa, debe ser un objeto armonioso, estéticamente agradable, «de buen gusto», como Tolsá decía. En esto sigue imperturbable a todo el Renacimiento francés. Naturalmente que debe estar sólidamente construido, pero antes que sus funciones, la estética es lo primero. Por ello colocamos antes la proporción estética y el ritmo de sus elementos. El funcionamiento y utilidad de las obras también es un aspecto atendido, a veces con gran originalidad; asimismo, el talento de un escultor que aprendió estupendamente la arquitectura se refleja en la proporción psicológica con que maneja sus elementos...»

(Texto de PINONCELLY, Salvador. *Manuel Tolsá, arquitecto*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998).



MANUEL TOLSÁ. PALACIO DE BUENAVISTA (MUSEO DE SAN CARLOS).

IGLESIA DE SANTA MARÍA DE ACHAO (CHILE), C. 1850

«Los jesuitas levantaron en Chiloé las aldeas, próximas a las costas, así como un enjambre de capillas que regaron por los campos, en lugares escogidos, con el fin de reunir en ellas a la población rural. Fue aplicada entonces una mitología denominada «misión circular», no porque las aldeas tuvieran esta forma, sino por verificarse anualmente visitas a todas las capillas siguiendo un itinerario circular. En todos esos lugares, mayores o pequeños, los edificios religiosos fueron construidos en madera: iglesias de una a tres naves, de formas simples, pero que representan la superación de la pericia del carpintero: a veces, de un mismo carpintero de ribera, especializado en construcciones navales: no en balde las bóvedas de cañón seguido semejan las quillas de los barcos y se nominan, igualmente, cuadernas y vértebras. La caducidad de los materiales empleados torzó a una permanente necesidad de reparación de techos y muros, buscando la mejor calidad entre la gran variedad arbórea de la región, rica en maderas resistentes: ulmo, tenio, colgüe, avellano, quiaca y, sobre todo, el alerce y el ciprés».

(Texto de SOLANO, Francisco De. Madrid, CSIC, 1993. Incluido en <http://www.iglesiasdechiloe.cl/historia/history.html>).



IGLESIA DE SANTA MARÍA DE ACHAO (CHILE), C. 1850.

ALONZO TAYLOR. ESTACIÓN DEL FERROCARRIL.
ASUNCIÓN (PARAGUAY), 1863

«En el Paraguay el impulso que dio Carlos Antonio López a la planificación del país se tradujo en la renovación edilicia de Asunción y la instalación de nuevos edificios que estuvieron a cargo en una primera etapa del Maestro Pascual Urdapilleta (Catedral, Legislatura) y luego del italiano Alejandro Ravizza. Entre estos últimos descuellan la Iglesia de la Trinidad, el Palacio de Gobierno y el Oratorio de la Virgen de la Asunción (luego Panteón de los Héroes) cuyo modelo fue la Basílica de Superga. El inglés Alonzo Taylor realizó la estación de ferrocarril con un ecléctico sentido donde aparecen rasgos goticistas junto a una estructura maderera y un salón de recepción que es una calle con columnatas a la antigua usanza paraguaya».

(Texto de Ramón Gutiérrez, en *Historia del Arte Iberoamericano*. Barcelona, Lunwerg, 2000, pág. 158).



ALONZO TAYLOR. ESTACIÓN DEL FERROCARRIL.
ASUNCIÓN (PARAGUAY).

ULRICO COURTOIS. BASÍLICA DE LUJÁN (ARGENTINA), 1895

En 1887 se colocó la primera piedra de la Basílica de Luján. Este monumento gótico-ojival fue construido con sillería clara, procedente de la provincia argentina de Entre Ríos. El frente de la Basílica está flanqueado por dos torres; la que está sobre el crucero es totalmente de cobre, de acuerdo a la mejor tradición gótica, siendo Norte Dame de París la referencia de los constructores. Su ancha nave se inicia a partir de un rosetón bajo la cual se descubre el enorme órgano de la Basílica, inaugurado en 1911 y que tiene cincuenta registros reales, tres manuales y tres mil ochocientos tubos. Proviene de la Casa Carvaillé-Coll, de París, que envió a Francisco Pic, uno de sus mejores técnicos, para instalarlo. Más abajo se halla la entrada principal, desde la cual se domina el altar. En el subsuelo de la Basílica se encuentra el gran baptisterio.



ULRICO COURTOIS. BASÍLICA DE LUJÁN (ARGENTINA).

CARLOS NYSTRÖMER. PALACIO DE LAS AGUAS.
BUENOS AIRES (ARGENTINA), 1887

«El Palacio de Aguas Corrientes de Buenos Aires es un excepcional ejemplo de la arquitectura ecléctica de fines del siglo XIX en la Argentina. Testimonio del lujo ornamental que caracterizó a las construcciones de la época, este depósito recaudador y distribuidor de agua corriente, destinado al abastecimiento de la población porteña, fue producto del plan de obras de saneamiento de la Capital Federal. La construcción, realizada entre 1887 y 1894 por la empresa inglesa Bateman, Parsons & Bateman, fue dirigida por el ingeniero sueco Carlos Nyströmer y por el arquitecto noruego Olof Boye. Se trata de una colosal estructura portante constituida por columnas, vigas y cabriadas metálicas, que soporta doce tanques distribuidos en tres pisos, con una capacidad total de 72 millones de litros de agua potable. La estructura queda oculta tras los cuatro muros perimetrales del edificio, cuyo espesor alcanza un metro ochenta en planta baja. Las fachadas están revestidas con más de 130 mil ladrillos esmaltados y 170 mil piezas de cerámica, fabricados especialmente para esta obra en Bélgica e Inglaterra. Dentro de la profusión de elementos decorativos, se destacan los escudos en relieve de cada una de las provincias argentinas. Los techos son de pizarra verde, proveniente de Francia. Pequeños jardines rodean los frentes del edificio, cerrados por una destacable verja de herrería que apoya sobre pilares de mampostería, a lo largo de la línea municipal».

(Texto de la página web de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos de la Argentina. <http://www.monumentos.org.ar/18cf0/cf0043.htm>).



CARLOS NYSTRÖMER. PALACIO DE LAS AGUAS.
BUENOS AIRES (ARGENTINA).

APÉNDICE DOCUMENTAL

I. TENSIONES ENTRE BARROCO Y CLASICISMO*

“A muchos amantes del barroco mexicano les es difícil comprender el porqué de la crítica o destrucción de aquella arquitectura en el siglo XIX. Una persona se quejaba conmigo de ese crimen del siglo pasado, sin embargo, a los pocos minutos de conversación me explicó muy satisfecho que le había tocado demoler una casa de ‘pésimo gusto porfiriano’ (era un magnífico ejemplo), para construir allí unos apartamentos. Parece que aun la gente de cierta cultura, que puede comprender el historicismo estético de una manera abstracta y le parece natural la relatividad de su propio juicio y no admiten que la actitud de los neoclásicos respecto al barroco era idéntica a la posición actual respecto al XIX. (...).

Es indudable que los clasicistas estaban hartos del barroco, de lo contrario lo habrían prolongado. Tresguerras poseía un libro sobre Ordenanzas de Madrid y al leerlo hizo anotaciones en los márgenes; en la página donde se comenta a Churriguera anotó: *lo cierto es que corrompió la buena arquitectura* y donde dice ‘Joseph Donoso, pintor y arquitecto universal’, Tresguerras agregó: *y ridículo*. Manuel Lozada, administrador de la Real Casa de Moneda, en 1818 describe el retablo barroco de dicha casa de la siguiente manera: ...’un retablo lleno de defectos, adornado tan monstruosamente, y que arreglado al pésimo gusto del tiempo en que se construyó, lejos de causar devoción, mueve a risa al pueril, y al sensato a dolor’.

Sin embargo, la imagen del arquitecto clasicista mexicano que han formado algunos historiadores, como la de un brutal destructor del barroco, es exagerada. Muchos retablos clásicos se hicieron donde antes no había nada, otros sustituyeron a retablos apolillados que ya no podían soportar ni su propio peso y muchos edificios coloniales se derrumbaron por mal construidos. Si a los arquitectos del XIX los acusamos de indiferencia por no haber levantado la voz cuando los gobiernos demolieron obras del virreinato por ampliar o prolongar una calle, ¿por qué no nos responsabilizamos de la destrucción actual de la arquitectura porfirista? Seguramente el número de edificios porfirianos demolidos solamente en la capital en los últimos cinco años es mayor que el de los coloniales destruidos en todo el siglo XIX”.

II. INMIGRACIÓN Y TRANSFORMACIÓN URBANA*

“Trabadas de tal manera sus posibilidades de progreso, el inmigrante comienza a amontonarse en las ciudades portuarias de la Argentina, especialmente Buenos Aires, en ellas constituirá la base de un cambio mucho más profundo que el ocurrido en las pampas.

* KATZMAN, Israel. *Arquitectura del siglo XIX en México*. México, UNAM, 1973, págs. 12-13.

* PANETTIERI, José. *Los trabajadores*. Buenos Aires, Jorge Alvarez 1968, págs. 31-37

Buenos Aires y en segundo término Rosario, serán los centros urbanos de mayor absorción de población. Principalmente la primera, prácticamente el único puerto de entrada para los europeos, distraerá la mayor parte de esa fuerza laboral para satisfacer las urgentes necesidades de servicios, construcción y producción que el crecimiento urbano y la prosperidad económica provocaban. Fue así cómo la manía por la modernización, generada por las mencionadas causas, creó mayores oportunidades de empleo para los millones de inmigrantes que llegaban a Buenos Aires. Además, debe tenerse en cuenta la enorme atracción que la vida urbana, con su colorido, sus múltiples actividades y sus posibilidades económicas, ofrecía al recién llegado. En los años 80 Buenos Aires dejaba de ser la gran aldea que nostálgicamente recordaba Lucio V. López. Las 4.000 hectáreas de 1880 habían aumentado, con la incorporación de Flores y Belgrano, a 18.584 en 1887. El tranvía a caballos acortaba distancias, y nuevos barrios, alejados antes, se integraban a ese todo febril y pujante que comenzaba a ser la ciudad porteña.

El tranvía o «tranway», como se lo llamó durante largo tiempo, merece la dedicación de algunos párrafos. Fue indudablemente un sistema de transporte que convulsionó en su época a Buenos Aires, y que hoy, juzgado con perspectiva histórica, puede afirmarse que constituyó uno de los factores que contribuyeron al progreso de la ciudad. Al asumir Sarmiento la presidencia de la República, Buenos Aires tenía pocas calles pavimentadas y un comercio localizado en el centro. Los únicos medios de transporte eran las diligencias y los lujosos carruajes que utilizaban las clases altas. En cuanto a las diligencias, uno de los medios de locomoción más usual entonces, no podía pedirse algo más incómodo para los pasajeros que ese vehículo de asientos estrechos que daban continuos saltos por la gran cantidad de baches que había en las calzadas, uniéndose a esa incomodidad el calor y el polvo durante el verano. Su capacidad permitía solamente la ubicación de 14 a 16 pasajeros, número tan reducido que «no alcanzaba a satisfacer las exigencias del público, un comentario de la época. Luego agregaba: «Las señoras pocas veces hacían uso de ese vehículo, porque además de ir molestas tenían que aguantar las costumbres incultas de algunos pasajeros».

Los carruajes, en general, y los caballos eran otros medios de movilidad. Por Ley del 26 de octubre de 1868 surgió el tranvía. Para instalarlo hubo que vencer la oposición del público, reacio generalmente a toda innovación, y la de los empresarios de otros tipos de transporte, los cuales sentían amenazados sus intereses. Las principales objeciones efectuadas fueron: 1) No podrían salvar las pendientes de las calles; 2) Interrumpirían el tráfico ordinario; 3) Pondrían en peligro la vida de los peatones; 4) Causarían la depreciación de los terrenos por donde pasaran las líneas. Su implantación y posterior uso barrió fácilmente con las tres primeras objeciones. En cuanto a la cuarta, se logró precisamente un efecto contrario; los terrenos y fincas por donde pasaba el tranvía se valorizaron enormemente, y más aún en los suburbios de la ciudad.

A diez años de su instalación, las líneas tranviarias alcanzaban un recorrido de 145.281 metros, siendo siete las compañías que prestaban el servicio. Lo interesante surge de la comparación con otras ciudades importantes del mundo. En 1879, Buenos Aires, con una población estimada en 220.000 habitantes, contaba casi con 146 Km. de vías; Nueva York -1.000.000- 121 Km.; Londres, habitada por 4.000.000 de personas, 91 Km.; Viena, 660.000 habitantes 22 Km.; Madrid, con 400.000 almas, solamente 6 Km.

CAPÍTULO DECIMOTERCERO ARQUITECTURA EN IBEROAMERICA EN EL SIGLO XX

AMÉRICA, ESPEJO DE EUROPA (1900-1915)

En las dos primeras décadas del siglo XX tuvo continuidad la influencia academicista francesa de la *École des Beaux Arts*. Mientras las escuelas de arquitectura adoptaban sus dictámenes, las principales ciudades americanas como México, Buenos Aires, Río de Janeiro, Santiago de Chile y Montevideo aspiraban a parecerse a París (inclusive contratándose arquitectos franceses) y su edificación tomaba ese carácter cosmopolita que le daban los inmigrantes de diversos países. Así, se incorporaron también manifestaciones antiacademicistas como el *art nouveau*, el *liberty* italiano y el *modernismo* catalán. El modelo incluía la transformación de los modos de vida y un rápido proceso de urbanización donde la apertura de avenidas, forestación callejera y creación de parques significaban cambios notorios. Las ideas urbanas de los higienistas y las propuestas de un tránsito vehicular más rápido, que se lograría con la apertura de diagonales, modificarían la antigua traza colonial.

Los criterios de una «estética edilicia» basada en grandes edificios públicos que se erguían al fondo de avenidas, daría lugar a contrataciones de extranjeros para hacer las Casas de Gobierno o Palacios Legislativos en México, Buenos Aires, La Plata o Montevideo. Sin embargo este modelo eurocéntrico entraría en crisis a raíz de la primera guerra mundial cuando la imagen civilizatoria de Europa se desdibujó en el contexto de la «barbarie» bélica. Coincidentemente desde el campo de la literatura, se venía planteando la necesidad de una mirada introspectiva sobre América, teniendo entre las cabezas visibles a José Martí, José Enrique Rodó, Rubén Darío y Ricardo Rojas. Esta circunstancia determinaría un cambio que se sustentaba en profundas razones sociales y políticas que tenían como testimonio emergente a la revolución agrarista de México, el ascenso de sectores de una burguesía urbana (hijos de inmigrantes muchos de ellos) en Argentina, Uruguay y Chile, una fuerte corriente indigenista en la región andina y crecientes convulsiones sociales en casi todos los países.



MARIO PALANTI. PALACIO SALVO. MONTEVIDEO (URUGUAY), 1924.

ENTRE LA TRADICIÓN Y LA MODERNIDAD (1915-1930)

Fue el movimiento «neocolonial» el que habría de expresar, en la segunda década de siglo, la búsqueda de un ideal nacionalista que recuperase la propia historia luego de un siglo de mimetización cultural con Europa. El rescate de esta memoria incluyó la revalorización de lo hispano en la formación de la cultura americana y la reivindicación de manifestaciones artísticas del mundo indígena. Federico Mariscal y Manuel Jesús de Acevedo en México, Martín Noel y Angel Guido en Argentina, Héctor Velarde en Perú, Roberto Dávila Carson en Chile, y Evelio Govantes y Félix Cabarrocas en Cuba plantean una comprensión de la arquitectura colonial y su adaptación como modelo para sus propuestas edilicias. En rigor se mantiene el sistema de composición arquitectónica pero las formas externas recuperan esa dimensión historicista, acorde indudablemente con los postulados ideológicos de la *École des Beaux Arts*.



EVELIO GOVANTES Y FÉLIX CABARROCAS. INSTITUTO TÉCNICO INDUSTRIAL. RANCHO BOYEROS (CUBA), 1929.

Mientras, el antiguo academicismo, agotado su repertorio clasicista evolucionará hacia un eclecticismo donde se combinan formas arquitectónicas de diferente procedencia. Es el momento de los «estilos regionales» (normandos, tudor, suizo, vasco, etc.) que darán origen a multitud de edificios pintoresquistas en los balnearios y suburbios del continente. Arquitecturas tan exóticas como el “Neoárabe” -en América se optó por el término “estilo morisco” por influjo del *moorish style* anglosajón- se impuso en salones de fumadores y otros destinados al ocio y al *rélex* como baños turcos, apareciendo inclusive en cementerios y zoológicos. La mirada introspectiva

hacia lo americano, fusionado con el concepto historicista, consolidaría un nuevo neo-estilo, de carácter propio, el “Neoprehispanismo”.

En oposición a este «carnaval de estilos» habría de surgir una reacción «modernista» que tomando primero los movimientos europeos del art nouveau y posteriormente el geometrismo art déco, cambiaría el repertorio de formas y conceptos sin abandonar el decorativismo. A ello ayudaría el desarrollo de las técnicas del cemento armado que modificaría las posibilidades estructurales y expresivas de los edificios facilitando la conformación de grandes espacios abiertos.



JOAQUÍN CAPILLA. FRONTÓN MÉXICO Y EDIFICIO DEL SINDICATO DE FERROCARRILEROS. MÉXICO D.F. (MÉXICO), 1929.



ESTEBAN RODRÍGUEZ CASTELLS Y OTROS. EDIFICIO BACARDÍ.
LA HABANA (CUBA), 1930.

LA MODERNIDAD SE APROPIA DE LA ESCENA (1930-1950)

La «Exposition des Arts Décoratifs» llevada a cabo en París en 1925 significó el canto del cisne del decorativismo y el comienzo del auge del “racionalismo”, que se difundiría con fuerza en América en los años treinta; pronto fue calificado de «estilo internacional». En una primera fase fue notoria la influencia de la arquitectura naval, que traía consigo puentes de mando, barandas cromadas, ojos de buey en las ventanas y otros elementos que hicieron que se conociera a estos edificios como “casas barco”. Más adelante se afianzó la arquitectura «desornamentada» y «racional» que contribuyó a la consolidación de ciudades intermedias como Rosario, Bahía Blanca, Lima, La Paz, Bogotá, Medellín, etc.

La polémica con los arquitectos tradicionales fue llevada por una reducida vanguardia integrada por europeos emigrados como Gregorio Warchavchick, Wladimiro Acosta, León Dourgé y jóvenes americanos como Alberto Prebisch, Juan O’Gorman, Fermín Bereterbide, Affonso Reidy, Rino Levi, Enrique Seoane Ros, Enrique Yáñez y José Villagrán García. Lo que sí es evidente es que el eclecticismo había llegado a un punto tal que los estudios de arquitectura estaban preparados para asumir obras que, de acuerdo a los gustos de la clientela, podrían ser académicas, historicistas o “modernas”.

La arquitectura «funcionalista» alcanzó predominancia en México al amparo de las obras de carácter social (escuelas y hospitales sobre todo) que realizó la Revolución. La obra pública manifestó su apogeo en la consolidación de los «estados fuertes» pero no siempre con homogeneidad de criterios culturales como es verificable en Colombia, Argentina o Chile. En el Uruguay esta etapa de la arquitectura de los treinta y cuarenta alcanzó una relevancia notable como fruto de una generación de arquitectos entre los que destacaron Mauricio Cravotto y Julio Vilamajó.



JULIO VILAMAJÓ. FACULTAD DE INGENIERÍA. MONTEVIDEO (URUGUAY), 1936.

Es también la época en que se construyen los primeros rascacielos, como el Edificio Kavanagh que construyen Sánchez, Lagos y De la Torre en Buenos Aires, y se consolidan las áreas urbanas centrales mientras se produce un desplazamiento de sectores residenciales hacia el suburbio. A la vez se crean Facultades de Arquitectura en Colombia, Venezuela, Ecuador, Bolivia o Paraguay lo que favorecerá la difusión del llamado «movimiento moderno». La crisis económica mundial de 1930 acabará, a la vez, con la hegemonía tutelar europea y abrirá las puertas a la creciente presencia de los Estados Unidos en la tecnología continental.



JUAN MARTÍNEZ GUTIÉRREZ. ESCUELA DE DERECHO. SANTIAGO (CHILE), 1936.

A partir de mediados de siglo el creciente proceso de urbanización, generará transformaciones decididas sobre los esquemas rígidos de las zonificaciones que impulsaron los «Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna» (CIAM). La influencia de Le Corbusier, que había visitado América del Sur en 1929 y realizaba diseños para Argentina, Chile, Brasil y Colombia, y la de Mies Van der Rohe marcan una de las vertientes de esta nueva mimetización de la arquitectura del continente. La impronta norteamericana se localizó en el área caribeña. La visión maquinista de la vida, trasladada a la arquitectura, produjo una eufórica sensación de progreso que incluyó la convocatoria a realizar grandes reformas urbanas, planteando a la vez una suerte de redención social a través de lo edilicio. Comenzó en esos tiempos la consolidación de la figura del “arquitecto-héroe” y las escuelas de arquitectura se volcaron decididamente en el continente a la búsqueda de la modernidad abstracta, de carácter universal.



LEOPOLDO SCHWARZ. EDIFICIO CALMER. BUENOS AIRES (ARGENTINA), C. 1940.

EL TRÁNSITO HACIA LA MODERNIDAD UNIVERSAL (1950-1970)

Las propuestas arquitectónicas del movimiento moderno predominaron en las décadas del cincuenta al setenta generando modificaciones en los perfiles de las ciudades al amparo de políticas especulativas de carácter inmobiliario que asegurasen amplia rentabilidad. Se produjo la expansión de áreas de servicios y nuevos barrios residenciales desplazándose la población tradicional de los antiguos centros históricos como sucede en Quito, Bogotá, Lima, México o Caracas, mientras una arquitectura «internacional» tendió a destruir los elementos de identidad de cada ciudad en nombre de la «modernidad».



LUIS BARRAGÁN. FRACCIONAMIENTO DE LOS CLUBES.
MÉXICO D.F. (MÉXICO), 1967-68.

Los arquitectos que planteaban un rechazo a esta actitud y que reclamaban un respeto por el «espíritu del lugar», como Luis Barragán en México, eran sistemáticamente silenciados por el triunfalismo de quienes imponían las modas externas. Lo propio sucedería con quienes desarrollaban creativamente propuestas tecnológicas de bajo costo y alta calidad espacial como Eladio Dieste en el Uruguay. Quizás el intento de mayor resonancia fue el de los arquitectos brasileños que buscaron articular los principios modernos a unas condiciones propias de clima y geografía utilizando elementos constructivos locales. La integración de las artes, una premisa del Movimiento Moderno, dio magníficos frutos en los muralistas mexicanos y brasileños que incorporaron esculturas y paneles de azulejos a sus obras de arquitectura. Son indicativas del mejor momento de esta arquitectura la tarea de Oscar Niemeyer y Lucio Costa en Brasil, así como la de Carlos Raúl Villanueva en la Ciudad Universi-

taria de Caracas o de un amplio equipo en la Universidad de México, donde inclusive se recuperaron algunas características de los espacios exteriores prehispánicos, destacándose asimismo la preponderancia de la obra de los muralistas como el emblemático edificio de la Biblioteca realizado por Juan O’Gorman.



RICARDO PORRO. ESCUELA DE DANZAS MODERNAS. LA HABANA (CUBA), 1961-1965.



CARLOS LASO Y OTROS. CIUDAD UNIVERSITARIA. MÉXICO D.F. (MÉXICO), 1956.

La identificación con las sucesivas corrientes de la arquitectura mundial fue señalando la decadencia de aquella actitud que intentaba armonizar las necesidades del tiempo con los requerimientos del espacio americano. Caracas y otras ciudades del Caribe veían surgir grandes torres de cristal, preludio de la tecnología «high tech» de edificios «inteligentes» corriente que desgraciadamente continúa en la actualidad. La tecnología del cemento armado permitió la construcción de altos edificios que fueron construidos indiscriminadamente en lugares no apropiados, siendo mucho de los centros históricos desbordados e irreparablemente perdido sus caracteres, dada su inaptitud a recibir estas construcciones; lo más lógico era que estas moles hubieran sido construidas en las periferias, pero esto no ocurrió. A la vez, el acelerado proceso de urbanización y concentración en las grandes capitales como México, São Paulo y Buenos Aires, dio origen a megalópolis que pronto superaron el millón de habitantes, mientras crecían peligrosamente las periferias marginales que tantos problemas sociales habrían de originar.

Mientras tanto, Brasil construía la primera capital, Brasilia (1956-1960), ensoñada por las vanguardias como símbolo de la modernidad. América continuaba siendo el laboratorio de ensayo urbano de las ideas pensadas en el viejo continente, como lo era desde la época colonial, en este caso siguiendo los preceptos del CIAM. Brasilia muestra una arquitectura de fuertes rasgos formalistas que habla de la dualidad entre la concepción de una belleza escultórica para ser contemplada y las necesidades cotidianas de quienes deben vivirla. Esta ciudad fue pronto objeto de las problemáticas del urbanismo maquinista impuesto por las teorías de los “modernos”, mostrando a la vez como error el no haber tenido en cuenta el ambiente tropical de la región.

El individualismo y la creatividad formalista de Niemeyer condicionó toda una corriente de arquitectura continental que se banalizó en la copia de estos rasgos convertidos en símbolos de «modernidad». Otra actitud formalista expresa la arquitectura de Ricardo Porro en los primeros años de la Revolución Cubana, con sus Escuelas de Artes. Posteriormente el «brutalismo», propuesto por las obras de Le Corbusier en su última fase, adquirió relevancia en los proyectos grandilocuentes de los arquitectos mexicanos de las últimas décadas, particularmente en Teodoro González de León y Abraham Zabludovsky, mientras que Ricardo Legorreta recurrió al uso del color que Barragán pioneramente había recuperado de la arquitectura popular. También Clorindo Testa en Argentina testimonia esta conjunción del arquitecto-artista con fuertes improntas formales.

LA RECUPERACIÓN DE LA MODERNIDAD APROPIADA (1970-2000)

El último tercio del siglo XX está marcado por la crisis del «movimiento moderno», agotados ya sus discursos que estaban en franca contradicción con la práctica; la rigidez de sus principios y el fracaso de sus resultados dio lugar al «posmodernismo». Apelando a una mayor libertad de propuestas formales y funcionales, apostando a la recuperación de la historia y, en algunos casos sugiriendo la participación de los usuarios, estas tuvieron eco en el continente americano. Sin embargo, pronto fueron banalizadas por una frívola utilización de remedos formales de arcos, ventanitas

cuadradas, dobles fachadas, frontones partidos y pinturas rosas o celestes que, con la excusa de la “revalorización de la historia” (historia ajena por supuesto), demostraron que estábamos, nuevamente, ante una moda carente de otros contenidos. Pintores de pavimentos devenidos en arquitectos colocaron columnitas y paredes coloreadas en diversas ciudades en una arquitectura efímera y fútil que remataría en la nueva moda «deconstructivista». La falta de coherencia del “posmodernismo” pronto quedó en evidencia.

En oposición a esta decadente muestra de pereza intelectual, otros arquitectos iberoamericanos comenzaron a transitar la búsqueda de un camino propio que los identifique como testimonio de sus necesidades y posibilidades. Son creadores que comprendieron que era necesaria una relación concreta con su tiempo y lugar, de potenciar lo que el chileno Cristián Fernández Cox llamó «modernidad apropiada». En este sentido la preocupación por el buen uso del ladrillo que hicieron Eladio Dieste en Uruguay o Rogelio Salmona en Colombia, la recuperación de tecnologías tradicionales como la madera en el Amazonas o como lo hizo Edward Rojas en Chiloé, o como se percibió con respecto a la arquitectura de tierra en la zona andina, van señalando otras actitudes ambientales que se vinculan con búsquedas culturales y sociales más profundas. Desde 1985 estas propuestas tienen un espacio intelectual de debate e intercambio de ideas dentro de los SAL (Seminarios de Arquitectura Latinoamericana) que se realizan bianualmente en distintas ciudades americanas con participación masiva de arquitectos y estudiantes de todo el continente, concientizados de la necesidad del compromiso a través de la eficiencia en el manejo de las tecnologías adecuadas, soluciones ambientales, recuperación del patrimonio, rehabilitación de viviendas y la preocupación por la participación ciudadana en proyectos arquitectónicos y urbanísticos.



EDWARD ROJAS. HOTEL EL UNICORNIO AZUL. CASTRO (CHILE), 1988.

Los intentos de perfeccionar una autoconstrucción, que expresa la manera de construir habitual de los pobres del continente, muestra maneras diferentes de concebir las enormes periferias urbanas donde la gestión participativa parece ser el único camino razonable. Los temas sociales, ya denunciados en la década del treinta, como la carencia de vivienda y servicios, hoy crecen en una dinámica vertiginosa para la cual los arquitectos del continente no han logrado sustancial respuesta a pesar de esfuerzos aislados. Los conflictos urbanos aparecen, al finalizar el siglo, como los problemas centrales de la arquitectura. La construcción de la ciudad, en la cual vivirá el 80% de los habitantes del continente, configura el problema central por la inmensidad de las urbes iberoamericanas que ocupan hoy los primeros lugares en el concierto mundial. Ciudades como São Paulo que han renovado tres veces su edificación en un siglo u otras como México, cuyos suburbios son verdaderas ciudades autónomas, explican que los problemas de la arquitectura hayan cambiado sustancialmente de escala.

La creciente preocupación por el patrimonio cultural y arquitectónico ha llevado a la mayoría de los países americanos, muchas de cuyas ciudades forman parte del «Patrimonio Cultural de la Humanidad» (UNESCO), a encarar políticas de rescate. Sin embargo, los recursos económicos, siempre escasos para proyectos culturales, deben acompañar una recuperación de contenido social dando vivienda adecuada a habitantes que han tuguizado los centros históricos de las ciudades. Políticas de rehabilitación de vivienda se han encarado con éxito en Quito, Montevideo, México, La Habana y Santiago de Chile.

Como contrapartida, las aperturas de la economía han generado el aterrizaje de obras concebidas en otras ciudades y contextos por las multinacionales. Muchas ciudades se ven presionadas, ante la debilidad de sus autoridades municipales, para configurarse como grandes mercados de inversión y centros de negocios donde el bien común desaparece ante el arrollador interés del lucro individual. La pérdida de identidad de la ciudad americana comenzada a mediados de siglo se va produciendo ya sea por el abandono y la miseria, como sucede en Lima, la mutación dinámica en Caracas y São Paulo o la expulsión de la población local como en Salvador de Bahía, en Brasil.

Ciudades bien administradas como Curitiba (Brasil) logran invertir en espacios verdes, obtienen servicios de transporte adecuados y fomentan la recuperación del patrimonio cultural. Gestiones municipales eficaces como en Quito o Montevideo han ayudado a la valorización de su área central como uno de los ejes de la recuperación de calidades de vida de la ciudad. Se trata de tener una estrategia de uso adecuado de los espacios públicos que ayuden a la población a sentirse partícipe de la vida urbana y cuide por ende sus puntos de referencia e identidad. La nueva arquitectura apunta por lo tanto a consolidar estas características de uso social y a valorizar las facetas culturales que hoy han constituido una fuente de recursos para múltiples ciudades intermedias y pequeñas del continente.

La construcción de la ciudad desde la arquitectura exige ese respeto contextualista por el paisaje urbano preexistente. Esta es la actitud que podemos encontrar en Córdoba (Argentina) en la obra de José Ignacio Díaz, o en Bogotá en las propuestas de Salmons. También la arquitectura de sectores populares puede alcanzar rasgos de

calidad como lo demuestran las Cooperativas de Vivienda en el Uruguay. En este sentido la rehabilitación, de antiguas estructuras arquitectónicas para destinarlas a vivienda y otros usos sociales y culturales ha sido un acierto. Las obras de Fernando Castillo Velasco, en Chile, señalan una trayectoria que va desde aquella inserción en la modernidad universal a este compromiso vital con la realidad americana. La última década del siglo XX encuentra a los arquitectos iberoamericanos reflexionando sobre su proceso cultural e intentando concretar una arquitectura articulada con su propia historia.

SELECCIÓN DE IMÁGENES

ANGEL GUIDO. CASA DE RICARDO ROJAS. BUENOS AIRES, 1927

La ornamentación de esta residencia es producto del pensamiento del literato argentino Ricardo Rojas y de su doctrina expuesta en el libro *«Eurindia»* (1924) donde abogaba por un arte americano que surgiera de la mezcla de “técnica europea” con “emoción americana”. También influyó la postura del arquitecto, Ángel Guido, quien había publicado en 1925 una obra clave titulada *«Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial»*, que proponía caminos «hacia una arquitectura nuestra», planteando así una conciliación de estilos que estará presente en la definición ornamental del edificio, advirtiéndose la presencia de la simbología prehispánica y claros esquemas compositivos tomados de la arquitectura altoperuana. Destaca en el patio este monumental frontispicio, donde se aprecian representaciones del dios Sol (Inti) y de la Luna (Quilla), productos de la tierra como las margaritas, el zapallo (calabaza), la mazorca de maíz o la flor sagrada de la kantuta, y aves como el colibrí o picaflor. En él sobresalen además las figuras de las dos sirenas indiadas en actitud de tocar el charango, inspiradas en la portada lateral de la Compañía de Jesús, de Arequipa (Perú), y los dos torsos de indias representados en las pilastras laterales.



ANGEL GUIDO. CASA DE RICARDO ROJAS. BUENOS AIRES (ARGENTINA).

ANGEL BACCHINI. CASA DEL PUEBLO. MÉRIDA, 1929

Este edificio es uno de los ejemplos más monumentales de la llamada arquitectura “Neoprehispánica”. Entre los elementos decorativos más sobresalientes debe mencionarse a las serpientes mayas, que se constituyeron en uno de los motivos que más fortuna tuvieron en la recuperación de modelos prehispánicos que se dio en la arquitectura del siglo XX. La lista de obras que las incorporaron es amplia pero podemos destacar su utilización en el pabellón mexicano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929), tanto en la fachada principal como en la fuente localizada en la parte posterior, y en la fuente del Parque de las Américas de Mérida (1946), obras ambas de Manuel Amábilis. Otros ejemplos son el Teatro Lutgardita en Rancho Boyeros, Cuba (1932), el Palacio Maya de Guatemala (1939-1943) y el Teatro al Aire Libre que realiza el escultor Luis Ortiz Monasterio en la plaza cívica de la Unidad Independencia, en México (1960).



ANGEL BACCHINI. CASA DEL PUEBLO. MÉRIDA (MÉXICO).

MAURICIO CRAVOTTO. PALACIO MUNICIPAL DE MONTEVIDEO, 1929

«De mi anteproyecto para el Palacio Municipal sólo debo decir que... trataré de hacer un edificio serio, sin fasto, práctico, democrático, y si se me permite, fino de expresión exterior e interior por cuanto pueden concurrir a este resultado, el amor que me liga a todas las manifestaciones de armonía, a todos los valores espaciales, al culto por el espíritu arquitectónico y urbanístico de lo italiano, lo griego, lo árabe y el respeto por las mentes de los grandes maestros Lloyd Wright y Le Corbusier. (...) fomentar el bienestar, organizar el bienestar, construir el bienestar; componer, coordinar los elementos que repercuten en la vida agradable, noble y honesta; arquitecturar (sic) el bienestar, eso es Urbanizar...». (...). Ahora, en el momento de emprender el estudio preliminar a la ejecución, con el apoyo del trabajo apasionante y con la responsabilidad del 'yo' de artista, trataré de buscar la más absoluta depuración de formas y funciones, para que la sede del Gobierno Comunal sea la expresión arquitectónica de la obra constructiva y de progreso que cumplen ampliamente las autoridades municipales de nuestro Montevideo». (Testimonios del Arq. Mauricio Cravotto).



MAURICIO CRAVOTTO. PALACIO MUNICIPAL. MONTEVIDEO (URUGUAY).

ROGELIO SALMONA. TORRES DEL PARQUE. BOGOTÁ, 1963-1970

«Debemos mirar los cerros de Bogotá y no las calles de Versalles para poder hacer arquitectura. El peligro está en traer una arquitectura prefabricada, de cosas vistas y esquemas prefigurados, para pretender imponerla aquí. Desde Colombia resulta insólito pensar en una muestra de arquitectura nacional en un centro de arte y cultura, y más en París. La arquitectura aquí es una profesión sin mayor respetabilidad y las ciudades se hacen con una arbitrariedad absoluta sin conciencia alguna de las obligaciones que el arquitecto tiene con la comunidad y además el cielo de la ciudad le pertenece a la ciudad entera. (...). La arquitectura debe ser un acto democrático que devuelva la ciudad a la gente, a la colectividad. La base del orden urbano debería ser el respeto, la conservación, la continuidad y la creación de lugares para que a través del tiempo éstos adquieran un significado social y estético cada vez más intenso. La destrucción sistemática de los sitios con moles absurdas, ya sean altas o bajas, pegadas las unas al lado de las otras, congestionadas y tristes, sólo crea traumas y pone en duda la salud mental y la calidad de vida de los habitantes. (...). Estos rascacielos fríos -se refiere a los grandes edificios de vidrio opaco, o prefabricado o concreto que se aglomeran en el centro de Bogotá- no tienen más objeto que producir renta. La mayor cantidad en el menor tiempo posible y a costa de la gente, negando los conflictos y las necesidades de la ciudad. No les importa el entorno, hacen su edificio en la mesa de dibujo y lo colocan, igual en Nueva York, en São Paulo o en Bogotá. La imagen, la ocupación del espacio y la silueta de un edificio se deben la comunidad y



ROGELIO SALMONA. TORRES DEL PARQUE. BOGOTÁ (COLOMBIA).

no exclusivamente en función del cliente, de su programa y de su valor publicitario. (...). Lo que cuenta por encima de todo en las ciudades, más que la relación del hombre con su arquitectura, es la relación del hombre con el hombre». (Testimonio del Arq. Rogelio Salmona «El Esplendor» Bogotá, 17 de noviembre de 2002).

LUCIO COSTA. SUPERBLOQUES EN BRASILIA, 1956-60

La primera ciudad maquinista concebida en función del automóvil donde buena parte de sus habitantes (los de menores recursos) viven localizados en «ciudades satélites» hasta 50 Km. de distancia de sus lugares de trabajo. El llamado «Plan Piloto» que alberga los proyectos iniciales de Lucio Costa y Oscar Niemeyer, más allá de su belleza plástica, ha puesto en evidencia la inurbanidad de la vida cotidiana que condena al peatón y al visitante a enormes espacios carentes de referencias y de dificultoso uso. La idea modélica de la ciudad del «Movimiento moderno» se ha desnaturalizado en las nuevas obras por las propias opciones formales que han adoptado sus habitantes y por el creciente deterioro de las áreas comerciales y centros de transportes.



LUCIO COSTA. SUPERBLOQUES EN BRASILIA (BRASIL).

ELADIO DIESTE. IGLESIA DE ATLÁNTIDA, 1957

«A lo largo de cuarenta años hemos desarrollado varias técnicas que usan el ladrillo como material estructural, resistente. De ellas se ha derivado una familia de tipos constructivos para los problemas más variados: tanques de agua, torres (hasta de televisión); grandes espacios cubiertos para fábricas, depósitos o gimnasios; silos horizontales o verticales; iglesias. Creo que apenas hemos empezado un nuevo camino de gran fertilidad técnica e industrial, pero también arquitectónica. La arquitectura moderna fue sobre todo la de hierro y el hormigón, lo que ha supuesto, históricamente, un predominio del entramado plano; la forma de puesta en obra del ladrillo lleva a que el protagonista estructural no sea el prisma con sus entramados planos y sus nervaduras, sino las diversas superficies: paredes, diafragmas, cúpulas y bóvedas, estructuras plegadas y cúpulas poliédricas...»

(Texto de Eladio Dieste. En: AA.VV. *Eladio Dieste, 1943-1996*. Sevilla, Junta de Andalucía, 1996, pág. 30).



ELADIO DIESTE. IGLESIA DE ATLÁNTIDA (URUGUAY).

APÉNDICE DOCUMENTAL

I. ART DECÓ Y MODERNIZACIÓN SOCIAL*

“El surgimiento de la arquitectura del proyecto moderno en el Uruguay, presenta características totalmente diferentes a las del modelo europeo, como también ocurre en el resto de América Latina. La diferencia más importante radica en que mientras en Europa la arquitectura del Movimiento Moderno representa una posición francamente rupturista, de quiebre con el pasado, en Latinoamérica en cambio presenta una actitud más evolutiva, produciendo cambios graduales, con excepción de una minoría que adopta las posturas vanguardistas del viejo continente.

Una segunda característica importante del proyecto renovador en nuestro país lo constituye la gran variedad de manifestaciones que éste adopta, junto a esa actitud gradualista que señalábamos antes.

Unido a ello va un fuerte pragmatismo, que hace que las teorizaciones sean escasas -a diferencia de lo que ocurriría con las vanguardias en Europa -, siendo muy pocas las oportunidades en que los arquitectos salen a polemizar y expresar una teoría que fundamente su práctica. (...)

Dentro de este panorama juega un rol importantísimo en este proceso gradualista que sigue la arquitectura del proyecto moderno en nuestro país y en América Latina, lo que denominamos hoy día *Art Decó*. Como ya habíamos señalado antes, los realizadores de la arquitectura *Art Decó* adoptan una actitud sumamente pragmática, no rompen con el pasado; en su evolución, no teorizan acerca de la nueva arquitectura y van introduciendo cambios lentos y pausados que no eran del agrado de las vanguardias más radicalizadas del modelo europeo. (...).

A nivel internacional, la evidencia de la crisis de la arquitectura moderna en las últimas dos décadas, y la necesidad de atender a la totalidad del panorama histórico sin exclusiones -tal como lo propone Marina Waisman-, han determinado la publicación de trabajos críticos sobre estos problemas. Es así que la arquitectura y el arte de las primeras décadas de nuestro siglo, han merecido una reflexión renovada y de esta forma se ha abierto una nueva perspectiva sobre nuestro pasado reciente, particularmente por la importancia que tiene en el campo de la arquitectura en nuestro país.

En esta revisión, el *Art Decó* ha asomado en la historia. De cualquier manera los trabajos sobre arquitectura decó aún hoy son escasos, y rara vez se los ve integrados a los textos críticos de la arquitectura renovadora internacional. Esto tiene su explicación lógica dada la escasa importancia que tiene esta modalidad en el panorama renovador de la, arquitectura europea. En Estados Unidos, si bien tiene mayor importancia, ésta es considerablemente menor al destacado papel que tuvo en América Latina particularmente en nuestro país. (...).

* MARGENAT, Juan Pedro. *Cuando no todas las Catedrales eran blancas. Arquitectura Art Decó en Montevideo (1925-1950)*. Montevideo, Dardo Sanzberro Editor, 1994.

La expresión social del *Art Decó*, cambia sustancialmente con relación al modelo europeo y también al norteamericano: el comitente de la arquitectura *Art Decó* en nuestro país pasa a ser claramente la clase media o sectores más populares, alcanzando difusión en amplias capas de la población, facilitando y abriendo el camino de esta manera a la introducción de los aspectos más rígidos de la doctrina del Movimiento Moderno en la sociedad uruguaya. Como consecuencia de ese cambio de expresión social, y también en razón de ser la manifestación de una arquitectura con menos recursos económicos y con menos posibilidades materiales -al no contar con la rica tradición artesanal europea- la arquitectura *Art Decó* uruguaya se constituye en una expresión más sobria, con menos destellos y sin extravagancias; cuando recurre a aplicaciones de artesanía artística, ésta se produce en forma controlada y sin alardes, aunque con productos de excelente calidad... (...).

Para completar la visión de la arquitectura en la época de los años 20 y 30, debemos decir que es significativa también la coexistencia de un *Art Decó* más culto, ejercitado por arquitectos de profesión, con buen nivel de diseño (como veremos en algunas obras que vamos a reseñar), junto con una expresión *Art Decó* popular, más anónimo, desperdigado en el tejido urbano, y sobrepuesto frecuentemente en muchos casos a la tipología de vivienda tradicional con patio. (...).

Recientemente, a partir del redescubrimiento en la década del 80 del *Art Decó* en América Latina, ha surgido una nueva forma de descalificar su arquitectura y de asignarle una actitud «colonial» o una «transculturación» acrítica; esta descalificación consiste en atribuirle una falta de reflexión teórica. Nada más equivocado: lo erróneo es analizar con el lente de las vanguardias europeas un fenómeno que es profundamente latinoamericano; vale esto sin negar la existencia de ejemplos en que se evidencia una mayor influencia europea o norteamericana. La reflexión crítica en profundidad, el análisis teórico, los debates, etc. son acontecimientos históricos que acompañaron -y precedieron- el surgimiento de la arquitectura moderna y los movimientos artísticos de vanguardia en Europa: son un fenómeno típicamente europeo de ese período. Lo errado es otorgarle autenticidad o negársela en función de una supuesta reflexión crítica, cuando muchas veces esos análisis teóricos en América Latina eran una versión devaluada de lo que se producía en Europa.

No es la reflexión conceptual lo que valida estas propuestas de arquitectura, sino lo genuino de las mismas en el medio histórico en que se produjeron en nuestro país y en América Latina; en un entorno de escasas obras de arquitectura *decó* en Europa y de muy pocas anteriores a 1930 en Estados Unidos, las primeras obras en nuestro país surgen con un signo de autenticidad difícil de negar. Con ciertos elementos tomados de la Exposición de París del 25, en algunos pocos casos, pero reelaborados y reinterpretados en clave local con una personalidad expresiva de sorprendente y genuino vigor”.

II. ARQUITECTURA E INTEGRACIÓN DE LAS ARTES*

Escribió Fernand Léger en *Funciones de la Pintura*: «¿Existirá en el futuro un arquitecto director de orquesta que edifique el monumento nuevo, expresión de nuestras necesidades y nuestros deseos? Creo que es posible. La sensación de belleza total, este deseo de belleza total que existe en el Hombre puede hacerse realidad en este ámbito».

Hoy día, pareciera que tenemos respuesta. Carlos Raúl Villanueva fue ese arquitecto. En la Ciudad Universitaria de Caracas fusionan y se hacen realidad los aspectos mayores de la modernidad en todas sus dimensiones, e inclusive contradicciones: el funcionalismo y la organicidad, la síntesis de las artes y la arquitectura como arte regidor, su alcance social e ideológico. Compendio y concreción de las ideas que hicieron la complejidad estética de la primera mitad del siglo XX, esta obra singular es el anhelo realizado del deseo de belleza total.

Más que ninguna otra de las Bellas Artes, la arquitectura ha sido el terreno propicio para el paso a la modernidad. Desde luego, habría que definir en qué consiste la modernidad. Ya que no se trata de abordar aquí este tema, sino de manera obligatoriamente tangencial, diremos tan sólo que es la ruptura definitiva con las reglas de la estética que se había mantenido desde el Renacimiento hasta fines del siglo XIX. Las llamadas vanguardias históricas serán las encargadas de consumir la ruptura. Pero por más revolucionarios que pudieran parecer, sobre todo en su tiempo, movimientos pictóricos como el cubismo o el futurismo, son todavía grandes sus ataduras con el pasado: la tradición de la pintura de caballete, del cuadro «ventana», de la composición... Por supuesto, está la reivindicación de la «autonomía de la pintura». Acaso, ¿no ha sido siempre autónoma la gran pintura? Desde luego, está la abstracción, la gran novedad. Pero, ¿no habla Kandinsky, todavía, de «contraste», de «armonía», de «equilibrio»?

En cambio, en arquitectura, la introducción de nuevos materiales y nuevas tecnologías: el hierro y el acero, el concreto, la pared de vidrio, permite la transformación radical del espacio, del volumen, de la superficie. Por eso nos arriesgamos a afirmar que la modernidad es, ante todo, la de la arquitectura. Una modernidad que dista mucho de ser uniforme y coherente, particularmente frente a aquello que aquí nos interesa: la síntesis de las artes. (...).

La síntesis de las artes es el eje de la Ciudad Universitaria de Caracas, y transforma a ésta en uno de los pocos lugares del mundo donde se ha realizado en obras. (Sorprende, y decepciona, la escasa importancia que se le otorga en los libros de arquitectura moderna, si bien en el Diccionario de Arquitectos de la editorial Gustavo Gili se dice: «su obra maestra es la Ciudad Universitaria de Caracas, cuyas diversas dependencias muestran mucha imaginación en el arte de dar diversidad al plan y de

* PALOMERO, Federica. *Carlos Raúl Villanueva y la síntesis de las artes*. Caracas, 2000. (En: <http://www.centenariovillanueva.web.ve>).

emplear los recursos del hormigón armado. Esta ciudad, decorada por Arp, Léger, Calder, Vasarely, es un ejemplo particularmente logrado de síntesis en las artes». (...).

Dentro de este ambiente tan conservador, las obras de arte de la UCV representan la irrupción de la modernidad, y este hecho es el más relevante: que Carlos Raúl Villanueva haya creado el primer museo de arte moderno del país. Los artistas extranjeros están entre los más prestigiosos del momento. Y los artistas venezolanos (salvo Narváez, Castro y Poleo) pertenecen a la nueva generación y encuentran en la arquitectura de Villanueva un terreno propicio para explayar sus experimentos abstracto-geométricos. (...).

Después de ya casi cincuenta años, queda el testimonio de unos de los momentos más privilegiados del arte venezolano: un extraordinario conjunto arquitectónico en el cual los conceptos del estilo internacional se aclimatan al trópico gracias a la particular sensibilidad de Villanueva hacia la naturaleza, la luz y la sombra; una síntesis de las artes hecha realidad, y la apertura de nuestra cultura a los lenguajes de las vanguardias internacionales.

III. EL ARQUITECTO Y SU COMPROMISO SOCIAL*

Así como en la década pasada, en los ochenta, habíamos asistido a la participación del arquitecto en las nuevas sociedades democráticas, tanto desde el Estado como desde las organizaciones territoriales aunque sin situarse en el rol de militantes de los que se denominarán Movimientos Populares Urbanos donde habría de asumir el rol de animador cultural y de organizador social con una intensa actividad que irá atravesando distintas etapas comenzando a través de las organizaciones gremiales por en los años de las dictaduras militares que se extienden desde 1973, donde comienzan en Uruguay y Chile hasta mediados de la década del 80, de arquitectos, para proyectarse desde allí a los movimientos vecinales que efectuaban acciones de resistencia tratando de frenar la arbitrariedad de las decisiones urbanas que caracteriza al período, y que en casi todas las ciudades implicaba la expulsión de población hacia los sectores marginales con la consiguiente, pérdida del «Derecho a la Ciudad» según la definición de Oscar Oszlak acuñada en Argentina en las postrimerías del gobierno militar.

Luego de estos primeros años de resistencia surgen los movimientos de arquitectura alternativa para los sectores a los que explícitamente los regímenes dictatoriales no reconocían, los que en algunos casos adquieren gran fuerza como en Chile, con los Movimientos de los sin casa, o en los poblados jóvenes donde se desarrollaran prácticas arquitectónicas activas para posteriormente, con la recuperación, comenzar un proceso de desarrollo de Soluciones Urbanas tratando de integrar definitivamente a la ciudad a estos sectores.

Así en Argentina en los prolegómenos de la vuelta a la democracia un grupo de arquitectos durante las Reflex 82, (reflexiones de arquitectura nacional) sintetizaba la situación de este modo:

* MOSCATO, Jorge. "Los arquitectos en América Latina". (En: GUTIÉRREZ, Ramón (coord.). *Arquitectura Latinoamericana en el siglo XX*. Barcelona, Lunweg, 1998, pág. 68).

1. «El problema de la arquitectura nacional no es más que una parte de los problemas de la nación en su conjunto. El país completo se halla asolado por unas nuevas «siete plagas» (como en la acepción bíblica) y reclama de los arquitectos una indagación profunda y una intervención positiva que aborde esta crítica de la realidad.

Esta elaboración debe aguardar un equilibrio que a la vez sostenga el concepto de la unidad conceptual de todos los problemas nacionales y que sin embargo permita el tratamiento y resolución de los temas específicos de nuestra disciplina.

2. «Los temas específicos de la Arquitectura Nacional están por encima del mero análisis de una sumatoria de objetos aislados. Es necesario una redefinición de la disciplina que contemple los valores de la vida de nuestro pueblo, la trama cultural y el aspecto físico como aspectos inseparables.
3. «Existe también, de manera evidente, un enorme campo de acción de la comunidad profesional aplicada con verdadera actitud de servicio, la que debe encuadrarse en un marco moral que vaya más allá de las virtudes del objeto arquitectónico en sí mismo. La gravedad de la situación impone que a las formas de intervención tradicionales se agreguen nuevas formas (no convencionales) de prestación de servicios, ya sea por parte del Estado como en lo que atañe a los profesionales.

Por lo tanto, es necesario el desarrollo de procedimientos de trabajo con la participación de los usuarios y de las organizaciones representativas de la comunidad.

La historia de nuestra arquitectura debe ser un instrumento de inteligibilidad, de continuidad y de unidad cultural. Los períodos correspondientes a etapas de ascenso nacional y popular, ocultados y subestimados, deben ser estudiados especialmente e integrados a nuestro cuerpo de conocimientos.

La historia de la arquitectura no puede ser más la historia de vanguardias y elites sino la historia de toda la arquitectura y de todos sus participantes dentro del marco totalizador de la Nación.

El necesario uso inmediato de nuestras herramientas técnicas y profesionales, aplicadas a la solución de los imperiosos problemas existentes, debe ser paralelo a una elaboración más profunda tendiente a la consecución de una arquitectura definitivamente propia, cuyas bases sean:

1. Una elaboración colectiva e histórica.
2. Una atención prioritaria a las constantes o invariantes propias que se encuentran presentes en la cultura nacional.
3. Una adecuación a las condiciones impuestas por lo contemporáneo y las circunstancias locales y regionales.
4. Una apropiación crítica de los aportes ajenos.
5. Una elección de teorías arquitectónicas subordinadas a los recursos disponibles, los significados y modos de vida de la comunidad.

IV. LA “MODERNIDAD APROPIADA”*

Quien la conozca, sabe que la mejor arquitectura latinoamericana de hoy, es moderna. Pero ¿cómo puede ser esto, si se supone que la modernidad ha muerto, y estamos en plena posmodernidad? Para clarificar esta paradoja, es necesario precisar que han existido al menos dos grandes vertientes históricas de modernidad: una modernidad racionalista, que ha sido hegemónica, basada en el racionalismo analítico mecanicista de la Ilustración; y una modernidad armónica, silenciada por la anterior, no-mecanicista sino que fundada en la lógica de la Naturaleza, enraizada en el Renacimiento y el Barroco. (Nosotros somos hijos del Barroco. La Ilustración en nuestro caso –tanto la de Hispanoamérica como la de España– fue siempre «de los dientes para afuera». Por ello, el siglo XVIII fue «el siglo menos español» de la historia de España. Y lo mismo vale para nuestra historia colonial.). Que la modernidad racionalista ilustrada no fue la única, se constata observando que en el siglo XX han existido diversas arquitecturas modernas, muy distintas de las del CIAM. (Al respecto, ver el libro de Collin St. John Wilson, «The Other Tradition of Modern Architecture», London, 1995). Por falta de categorías para distinguirlas, estas arquitecturas han sido erróneamente tratadas como meros “casos curiosos”.

Así por ejemplo, tenemos el caso de Wright. Recordemos que a la arquitectura moderna CIAM, se le suele criticar los siguientes aspectos negativos: un cierto esquematismo frío, que después de la novedad, se hace aburridor (*less is bore*), una cierta abstracción universalizante, que aleja a su arquitectura de la vida concreta, y un cierto purismo antidecorativo, que les resta una armónica dosis de sensualidad formal. Pero estos aspectos negativos, no corresponden para nada ni con el pensamiento ni con la obra de Wright.: ante un cierto esquematismo frío, vemos que la arquitectura de Wright tiene la virtud opuesta de ser racional pero no racionalista, y con ello cálida y compleja. Ante una cierta abstracción universalizante... vemos que la arquitectura de Wright, tiene la virtud opuesta de ser concretamente localizada: por ejemplo las casas de la pradera, la arquitectura usoniana (de USA), sus casas californianas con raigambre precolombina maya, la alta diferenciación entre los Taliesin. Y ante un cierto purismo antidecorativo... vemos que la postura de Wright era más madura y refinada: no se planteaba en los términos puristas de «decoración o no decoración», sino en los términos de «decoración sobrepuesta» o «decoración inherente» (que él llamaba decoración orgánica).

Poner la modernidad de Wright como «caso curioso» de la modernidad CIAM, sin ubicarlo en una categoría propia de modernidad, es forzar abusivamente las cosas. Y ya son demasiados los «casos curiosos» que aparecen como inclasificables por esta manifiesta falta de categorías apropiadas: las arquitecturas de Gaudí, Aalto, Rogers, Coderch, Kahn, Barragán, Costa, Dieste, Salmons, Hassan Fathy, y tantas otras...

* FERNÁNDEZ COX, Cristián, “Modernidad racionalista, modernidad armónica”. (En: GUTIÉRREZ, Ramón; GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, *Historia del Arte Iberoamericano*, Barcelona, Lunwerg, 2000, pág. 259).

En síntesis, si las categorías teóricas se alejan tanto de la realidad, no sigamos desfigurando los hechos: revisemos las categorías. No está en crisis «la» modernidad; sino que está en crisis «una» modernidad que entró a la fase terminal: el racionalismo analítico mecanicista, originado en la Ilustración. Hay otras modernidades que no están en crisis, sino todo lo contrario. Por ello la mejor arquitectura latinoamericana de hoy, es moderna.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. *Andalucía en América. El legado de Ultramar*, Madrid-Barcelona, Lunweg Editores-El legado andalusí, 1995.
- AA.VV. *Archivo General de Indias*, Ministerio de Cultura, Madrid-Barcelona, Lunweg Editores, 1995.
- AA.VV. *Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, 2 tomos, III Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, Ediciones Giralda S.L., 2001.
- AA.VV. *Cabildos y Ayuntamientos en América*, México, Tilde Editoriales, 1990.
- AA.VV. *Catedrales de México*, México, CVS Publicaciones, 1993.
- AA.VV. *Coloquio Internacional Universo Urbanístico Portugués 1415-1822*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2001.
- AA.VV. *El arquitecto Martín Noel, su tiempo y su obra*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1995.
- AA.VV. *El barroco peruano*, Lima, Banco de crédito, 2002.
- AA.VV. *El Mudéjar Iberoamericano: del Islam al Nuevo Mundo*, Madrid, Lunweg, 1995.
- AA.VV. *El sueño de Ultramar*, Madrid, Editorial Electa, 1998.
- AA.VV. *El urbanismo en el Nuevo Mundo. El ejemplo peruano*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2001.
- AA.VV. *Estudios sobre Urbanismo Iberoamericano. Siglos XVI al XVIII*, Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1990.
- AA.VV. *Felipe II y el arte de su tiempo*, Madrid, Visor, 1998.
- AA.VV. *Fortificaciones del Caribe. Memoria de la reunión de expertos*. Cartagena de Indias (Colombia), 1996. Cartagena de Indias: L. Fas Producciones editoriales, 1997.
- AA.VV. *Historia General de Filipinas*, Madrid, AECI, Ediciones de Cultura Hispánica, 2000.
- AA.VV. *La ciudad Hispanoamericana. El sueño de un orden*, Madrid, CEHOPU, 1989.
- AA.VV. *La Ciudad Iberoamericana*. Actas del Seminario de Buenos Aires, 1985, Madrid, CEHOPU, 1987.
- AA.VV. *Los Siglos de Oro de los Virreinos de América. 1550-1700*, Madrid, Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999.
- AA.VV. *Obras Hidráulicas en América Colonial*, Madrid, CEHOPU, 1993.

- AA.VV. *Palafox, Iglesia, Cultura y Estado en el siglo XVIII*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2001.
- AA.VV. *Transformación urbana en Cuba: La Habana*, Barcelona, Gustavo Gili S.A., 1974.
- AA.VV. *Urbanismo Español en América*, Madrid, Dirección General de Ordenación del Territorio, Editora Nacional, 1973.
- AGUILERA ROJAS, Javier, *Antigua. Capital del "Reino de Guatemala"*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Madrid, Secretaría General Técnica, Subdirección General de Información y Publicaciones, 2002.
- AGUILERA ROJAS, J. y MORENO REXACH, L. J., *Urbanismo español en América*, Madrid, Editora Nacional, 1973.
- ALCALÁ, Luisa Elena (coord.), *Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica*, Madrid, El Viso, 2002.
- ALOMAR, Gabriel (coord.), *De Teotihuacán a Brasilia, estudios de historia urbana Iberoamericana y Filipina*, Madrid, Instituto de estudios de Administración Local, 1987.
- ANGULO ÑIGUEZ, Diego, *Bautista Antonelli. Las fortificaciones americanas del siglo XVI*, Madrid, Hauser y Menet, 1942.
- *Las catedrales mexicanas del siglo XVI*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1943.
- *Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas en el Archivo General de Indias*, 7 vols, (3 de planos y 4 de textos), Sevilla, Facultad de Filosofía y Letras, 1933-1939.
- ANGULO ÑIGUEZ, Diego; MARCO DORTA, Enrique y BUSCHIAZZO, Mario J., *Historia del Arte Hispanoamericano*, 3 vols., Barcelona, Salvat, 1945-1956.
- ANNIS, Verle Lincoln, *La arquitectura de Antigua Guatemala, 1543-1773*, Guatemala, Universidad de San Carlos, 1978.
- ARANGO, Silvia, *Historia de la Arquitectura en Colombia*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1993.
- ARTIGAS, Juan B., *Capillas abiertas aisladas de México*, México, UNAM, 1983.
- *Chiapas Monumental (veintinueve monografías)*, Granada, Universidad, 1997.
- *Arquitectura a cielo abierto en Iberoamérica como un invariante continental*, México, Edición de autor, 2001.
- *Pueblos-Hospitales y Guatáperas de Michoacán. Las realizaciones arquitectónicas de Vasco de Quiroga y Fray Juan de San Miguel*, México, UNAM, 2001.
- BAEZ MACÍAS, Eduardo, *El Edificio del Hospital de Jesús. Historia y Documentos para su construcción*, México, UNAM, 1982.
- *Obras de fray Andrés de San Miguel*, México, UNAM, 1969.
- BARBÉ-COQUELIN DE LISLE, Geneviève, *Siècles d'Or de l'architecture hispanique de l'Espagne au Nouveau Monde: l'empire de Charles Quint*, Biarritz (Francia), Atlántica, 2001.
- BARGELLINI, Clara, *La Arquitectura de la Plata. Iglesias Monumentales del Centro-Norte de México, 1640-1750*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1992.
- BAYÓN, Damián. *El Arte de México: De la Colonia a nuestros días*, Madrid, Akal, 1991.
- *Sociedad y arquitectura colonial sudamericana*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974.
- BAYÓN, Damian et alii, *Historia del Arte Colonial Sudamericano*, Barcelona, Polígrafa, 1989.

- BAYÓN, Damián y GASPARINI, Graziano, *Panorámica de la Arquitectura latino-americana*, Barcelona, Editorial Blume, 1977.
- BENÉVOLO, Leonardo, *Las nuevas ciudades fundadas en el siglo XVI en América Latina. Una experiencia decisiva para la historia de la cultura arquitectónica del "cinquecento"*, "Boletín del CYHYE", Caracas, n. 9 (1968).
- BENNASSAR, Bartolomé y Lucile, *1492, ¿Un mundo nuevo?*, Madrid, Nerea, 1992.
- *La América Española y la América Portuguesa, siglos XVI-XVIII*, Barcelona, Akal, 1987.
- BÉRCHEZ, Joaquín, *Arquitectura Mexicana de los siglos XVII y XVIII*, México, Azabache, 1992.
- BERNALES BALLESTEROS, Jorge, *Historia del Arte Hispanoamericano. Siglos XVI a XVIII*, Madrid, Alhambra, 1987.
- *Lima. La ciudad y sus monumentos*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1972.
- BONET CORREA, Antonio, *El Urbanismo en España e Hispanoamérica*, Madrid, Cátedra, 1991.
- *Monasterios Iberoamericanos*, Madrid, El Viso, 2001.
- BONET CORREA, Antonio (coord.), *Urbanismo e Historia Urbana en el Mundo Hispano*, Madrid, Universidad Complutense, 1985.
- BÜHLER, Dirk, *Puebla, Patrimonio de Arquitectura Civil del Virreinato*, Munich, Icomos, 2001.
- BUSCHIAZZO, Mario, *Estudios de arquitectura colonial Hispano americana*, Buenos Aires, Editorial Guillermo Kraft Ltda., 1944.
- *Historia de la arquitectura colonial en Iberoamérica*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1961.
- CALDERÓN QUIJANO, José Antonio, *Historia de las Fortificaciones en Nueva España*, Madrid, CSIC, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1984.
- CÁMARA, Alicia, *Fortificación y ciudad en los reinos de Felipe II*, Madrid, Editorial Nerea, 1998.
- CARPENTIER, Alejo, *La ciudad de las columnas*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1982.
- CASTEDO, Leopoldo, *Historia del Arte y la arquitectura Latinoamericana*, Barcelona, Pomaire, 1969.
- *Historia del Arte Hispanoamericano*, 2 vols., Barcelona, Andrés Bello y Alianza Forma Editorial, 1988.
- CASTILLERO CALVO, Alfredo, *Arquitectura, urbanismo y sociedad. La vivienda colonial en Panamá. Historia de un sueño*, Panamá, Biblioteca Cultural Shell, 1994.
- *Conquista, Evangelización y Resistencia*, Panamá, Instituto Nacional de Cultura, Dirección Nacional de Extensión Cultural, 1995.
- *Uruguay: monumentos históricos y arqueológicos*, México, Institutos Panamericanos de Geografía e Historia, 1974.
- CASTRO, María de los Angeles, *Arquitectura en San Juan de Puerto Rico (Siglo XIX)*. San Juan, EDUPR, 1980.
- CERVERA VERA, Luis, *Francisco de Eiximenis y su sociedad urbana ideal*, El Escorial, Grupo Editorial Swan, 1989.
- CÉSPEDES DEL CASTILLO, Guillermo, *América Hispánica (1492-1898)*, Barcelona, Labor, 1994.

- CHANFÓN OLMOS, Carlos, *Arquitectura del Siglo XVI. Temas Escogidos*, México, UNAM, 1994.
- *El castillo-palacio de don Hernando Cortés*, México, Churubusco, 1975.
- CHANFÓN OLMOS, Carlos (coord.), *Historia de la Arquitectura y el urbanismo mexicanos*, Volumen II: *El periodo Virreinal*, Tomo I: *El encuentro de dos universos culturales*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- *Historia de la Arquitectura y el urbanismo mexicanos*, Volumen II: *El periodo Virreinal*. Tomo II: *El proceso de consolidación de la vida virreinal*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- CHINCHILLA AGUILAR, Ernesto, *Historia del arte en Guatemala. Arquitectura, pintura y escultura*, Guatemala, Departamento Editorial «José de Pineda Ibarra», 1965.
- CHUECA GOITIA, Fernando y TORRES BALBÁS, Leopoldo, *Planos de ciudades Ibero-americanas y Filipinas existentes en el Archivo de Indias*, Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1981.
- CÓMEZ RAMOS, Rafael, *Andalucía y México en el Renacimiento y Barroco*, Sevilla, Guadalquivir, 1991.
- CORRADINE, Alberto, *Historia de la Arquitectura Colombiana*, Bogotá, Biblioteca de Cundinamarca, 1989.
- *La Arquitectura en Tunja*. Bogotá, Imprenta Nacional de Colombia, 1990.
- COSSÍO DEL POMAR, Felipe, *Arte del Perú colonial*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.
- CURIEL, Gustavo, *Tlalmanalco, Historia e Iconología del conjunto conventual*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
- DE LAS CUEVAS TORAYA, Juan, *500 años de construcciones en Cuba*, Madrid, Chavín Servicios Gráficos y Editoriales, 2001.
- DE MELLO E SOUZA, Gilda, *Mario de Andrade, Obra Escogida, novela-cuento-ensayo-epistolario*, Caracas (Venezuela), Biblioteca de Ayacucho, nº 56, 1979.
- DÍAZ TRECHUELO LÓPEZ-SPINOLA, M^a L., *Arquitectura Española en Filipinas. (1565-1800)*, Sevilla, Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1959.
- *Filipinas la gran desconocida. (1565-1898)*, Pamplona, Eunsa, 2001.
- DOS SANTOS, Ricardo Evaristo, *El Brasil filipino, 60 años de presencia española en Brasil (1580-1640)*, Madrid, Editorial Mapfre, 1993.
- DURÁN MONTERO, María Antonia, *Fundación de ciudades en el Perú durante el siglo XVI*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1978.
- DUVERGER, C., *La conversión de los indios de la Nueva España*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- ESPINOSA SPÍNOLA, Gloria, *Arquitectura Atrial del siglo XVI en Yucatán (México)*, Granada, Universidad, 1993.
- *Arquitectura de la conversión y evangelización en la Nueva España durante el siglo XVI*, Almería, Universidad, 1999.
- FUENTES, Carlos, *La muerte de Artemio Cruz*, Pamplona, Salvat, 1982.
- FULLAONDO, Juan Daniel, *Introducción al Urbanismo Colonial Hispanoamericano*, Madrid, Alfaguara, 1973.
- GARCÍA ARENAL, Mercedes (coord.), *Al-Andalus allende el Atlántico*, Granada, Ediciones UNESCO-El legado andalusí, 1997.

- GARCÍA-BAQUERO GONZÁLEZ, Antonio, *La Carrera de Indias: Suma de la Contratación y Océano de Negocios*, Sevilla, Algaida, 1992.
- GARCÍA MELERO, José Enrique y otros, *Influencias artísticas entre España y América*. Madrid, MAPFRE, 1992.
- GASPARINI, Graziano, *América, barroco y arquitectura*, Caracas, Armitano, 1972.
- *Formación urbana de Venezuela. Siglo XVI*, Caracas, Armitano, 1991.
- *La arquitectura colonial en Venezuela*, Caracas, Armitano, 1965.
- *Las Fortificaciones del Periodo Hispánico en Venezuela*, Caracas, Armitano, 1985.
- *Templos coloniales de Venezuela*, Caracas, Armitano, 1976.
- GIL TOVAR, Francisco y ARBELAEZ CAMACHO, Carlos, *El Arte Colonial en Colombia*, Bogotá, Ediciones Sol y Luna, 1968.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier, *Fortalezas Mendicantes*, México, Universidad Iberoamericana, 1997.
- GONZÁLEZ TASCÓN, Ignacio, *Ingeniería española en Ultramar (siglos XVI-XIX)*, 2 vols. Madrid, CEHOPU, 1992.
- GOULART, Néstor, *Evolução urbana do Brasil*, Sao Paulo, Pioneira Editora, 1968.
- GUARDA, Gabriel, *Historia urbana del Reino de Chile*, Santiago, Andrés Bello, 1978.
- *Santo Tomas de Aquino y las fuentes del urbanismo indiano*, Santiago, Academia Chilena de la Historia, 1965.
- GUTIÉRREZ, Ramón, *Arquitectura colonial. Teoría y praxis*, Resistencia, UNNE, 1980.
- *Arquitectura Virreinal en Cuzco y su Región*, Cuzco, Editorial Universitaria, 1992.
- *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*, Madrid, Cátedra, 1983.
- *Estructura socio-política, sistema productivo y resultante espacial en las misiones jesuíticas del Paraguay durante el siglo XVIII*, Asunción, Estudios Paraguayos, 1976.
- *Evolución arquitectónica y urbanística del Paraguay*, Resistencia, UNNE, 1976.
- *Evolución Histórica-Urbana de Arequipa (1540-1990)*, Lima, Epígrafe Editores S.A., 1992.
- *Notas para una bibliografía hispanoamericana de arquitectura (1526-1875)*, Resistencia, UNNE, 1973.
- GUTIÉRREZ, Ramón (coord.), *Arquitectura latinoamericana en el siglo XX*, Madrid-Barcelona, Lunweg Editores, 1998.
- *Barroco Iberoamericano, de los Andes a las Pampas*, Madrid-Barcelona, Lunweg Editores, 1997.
- *Pueblos de Indios. Otro urbanismo de la región andina*, Quito, Ediciones Abya-Yala, 1993.
- GUTIÉRREZ, Ramón y otros, *Estudios sobre urbanismo iberoamericano. Siglos XVI al XVIII*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1990.
- *Cabildos y Ayuntamientos en América*, México, Tilde, 1990.
- GUTIÉRREZ, Ramón y GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (coords.), *Historia del Arte Iberoamericano*, Barcelona, Lunweg, 2000.
- GUTIÉRREZ, Ramón; GUZMÁN, Margarita y PÉREZ ESCOLANO, Víctor, *El arquitecto Martín Noel, su tiempo y su obra*, Sevilla, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1995.
- GUTIÉRREZ, Ramón; VALLÍN, Rodolfo y PERFETTI, Verónica, *Fray Domingo Petrés y su obra arquitectónica en Colombia*, Bogotá, Banco de la República/El Áncora Editores, 1999.

- HARDOY, Jorge Enrique, *Cartografía urbana colonial de América Latina y el Caribe*, Buenos Aires, GEL, 1991.
- *Las ciudades en América Latina*, Buenos Aires, Paidós, 1972.
- HARING, Clarence H., *Comercio y Navegación entre España y las Indias*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- HARTH TERRÉ, E., *La obra de Becerra en Lima y Cuzco*, Buenos Aires, Instituto de Arte Americano, 1962.
- *Perú. Monumentos Históricos y Arqueológicos*, México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1975.
- JAVELLANA, René B., *Fortress of Empire. Spanish Colonial fortifications of the philippines. 1565-1898*, Manila, Bookmark Inc., 1997.
- KATZMAN, Israel, *Arquitectura del siglo XIX en México*, México, UNAM, 1973.
- KELEMEN, Pal, *Barroco and Rococo in Latin America*, 2 vols., New York, Dover Publications, 1967.
- KUBLER, George, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- LEÓN CAZARES, María del Carmen, *La Plaza Mayor de la ciudad de México en la vida cotidiana de sus habitantes. Siglos XVI y XVII*, México, Instituto de Estudios y Documentos Históricos, 1982.
- LOMBARDO DE RUIZ, Sonia, *Desarrollo urbano de México-Tenochtitlan según las fuentes históricas*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1973.
- LÓPEZ GUZMÁN, Rafael, *Arquitectura Mudéjar*, Madrid, Cátedra, 2000.
- LÓPEZ GUZMÁN, Rafael y otros, *Arquitectura y Carpintería Mudéjar en Nueva España*, México, Azabache, 1992.
- LUJÁN MUÑOZ, Luis, *Síntesis de la arquitectura en Guatemala*, Guatemala, Universidad de San Carlos, 1972.
- MARCO DORTA, Enrique, *Arte de América y Filipinas*, Madrid, Plus Ultra, “Ars Hispaniae”, 1973.
- *Arquitectura colonial-Francisco Becerra*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1943.
- *Cartagena de Indias. Puerto y Plaza Fuerte*, Colombia, Fondo Cultural Cafetero, 1988.
- *Fuentes para la historia del arte hispanoamericano*, 2 vols., Sevilla, CSIC, 1952-1960.
- MARGENAT, Juan Pedro, *Cuando no todas las Catedrales eran blancas. Arquitectura Art Déco en Montevideo (1925-1950)*, Montevideo, Dardo Sanzberro Editor, 1994.
- MARÍAS, Fernando, *Reflexiones sobre las catedrales de España y Nueva España*, “Ars Longa”, Valencia, nº 5 (1994), págs. 45-52.
- MARKMAN, Sidney, *Colonial Architecture of Antigua Guatemala*, Filadelfia, The American Philosophical Society, 1966.
- *Arquitectura y Urbanización en Chiapas colonial*, Tuxla, Gobierno del Estado de Chiapas, 1993.
- MARTÍNEZ, Carlos, *Apuntes sobre el urbanismo en el Nuevo Reino de Granada*, Bogotá, Ed. Banco de la República, 1967.
- MARVEL, Thomas S. y MORENO, María Luisa, *La Arquitectura de Templos Parroquiales de Puerto Rico*, San Juan, EDUPR, 1994.
- MC ANDREWS, J., *The open-air churches of sixteenth-century Mexico. Atrios, posas, open chapels, and other studies*, Cambridge-Massachusetts, Harvard University, 1969.

- MÉNDEZ SAINZ, Eloy, *Urbanismo y Morfología de las ciudades novohispanas. El diseño de Puebla*, México, UNAM, 1988.
- MESA, José de, y GISBERT, Teresa, *Iglesias con Atrio y Posas en Bolivia*, La Paz, Academia Nacional de Ciencias, 1961.
- *Monumentos de Bolivia*, La Paz, Gisbert y Cía., 1978.
- MONTES BARDO, J., *Arte y espiritualidad franciscana en la Nueva España. Siglo XVI*, Jaén, Universidad, 1998.
- MORALES FOLGUERA, José Miguel, *Arquitectura y Urbanismo Hispanoamericano en Luisiana*, Málaga, Universidad, 1987.
- *Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva España*, Sevilla, Consejería de Cultura y Medioambiente, 1991.
- *Tunja, Atenas del renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*, Málaga, Universidad, 1988.
- *La construcción de la utopía. El proyecto de Felipe II (1556-1598) para Hispanoamérica*, Málaga, Universidad, 2001.
- MORGA, Antonio de, *Sucesos en las Islas Filipinas*, Madrid, Polifemo, 1997.
- MURIEL, Josefina, *Hospitales de la Nueva España*, México, Instituto de Historia, 1956.
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, *Las Catedrales del Nuevo Mundo*, Madrid, El Viso, 2000.
- PALM, Erwin Walter, *Los monumentos arquitectónicos de La Española*, Ciudad Trujillo, Universidad de Santo Domingo, 1955.
- *Los orígenes del urbanismo imperial en América*, México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1951.
- PALOMERO, Federica, *Carlos Raúl Villanueva y la síntesis de las artes*, Caracas, 2000, (En: <http://www.centenariovillanueva.web.ve>).
- PANETTIERI, José, *Los trabajadores*, Buenos Aires, Jorge Alvarez 1968.
- PAOLINI, Ramón, *El Caribe Fortificado*, Colombia, Ediciones Uniandes, 1984.
- *El Caribe, una manera de mirar al mar*, Caracas, Editorial Arte, 1999.
- PERAMÁS, Juan Manuel, *La República de Pláton y los Guaraníes*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1946.
- PÉREZ MONTÁS, Eugenio, *Republica Dominicana. Monumentos Históricos y Arqueológicos*, México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1984.
- PHELAN, John L., *El Reino Milenario de los Franciscanos en el Nuevo Mundo*, México, UNAM, 1972.
- PULIDO SOLÍS, María Trinidad, *Historia de la Arquitectura en Chiapas*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1990.
- PUNCEL CHORNET, Alfonso (Ed.), *Las ciudades de América Latina: problemas y oportunidades*, Valencia, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1994.
- QUEREJAZU, P. (coord.), *Las Misiones Jesuíticas de Chiquitos*, La Paz, Fundación BHN, 1997.
- QUIRINO, Carlos, *Filipinas, la herencia española*, Barcelona, Compañía General de Tabacos de Filipinas, S.A., 1981.
- RAMÍREZ ROMERO, Esperanza, *Catálogo de monumentos y sitios de la región lacustre*. Pátzcuaro, México, Gobierno del Estado de Michoacán, 1986.
- RECOPILACIÓN de Leyes de los Reynos de las Indias*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1973.

- RODRÍGUEZ ALPUCHE, Adrián, *El urbanismo Pehispánico e Hispanoamericano en México. Desde sus orígenes hasta la Independencia*, Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1986.
- ROJAS, José Luis, México-Tenochtitlan. *Economía y Sociedad en el siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- ROJAS-MIX, Miguel, *La Plaza Mayor. El urbanismo, instrumento de dominio colonial*, Barcelona, Muchnik, 1978.
- ROSSA, Walter, *Cidades Indo-Portuguesas*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997.
- ROMERO, José Luis, *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, 1976.
- SALCEDO SALCEDO, Jaime, Condiciones para el remate de la obra de carpintería de la Iglesia Mayor de Tunja, 1567-1572, en: "Ensayos", n° 6, Año VI, (2001-2002).
— *Urbanismo Hispano-Americano (siglos XVI, XVII y XVIII)*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 1996.
- SAN CRISTÓBAL, Antonio, *Arquitectura Religiosa Virreinal en Lima*, Lima, Librería Studium, 1988.
— *La Catedral de Lima: estudios y documentos*, Lima, Publicación Museo de Arte Religioso de la Catedral de Lima, 1996.
- SÁNCHEZ AGUSTÍ, María, *Edificios públicos de La Habana en el siglo XVIII*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1984.
- SÁNCHEZ DE CARMONA, Manuel, *Traza y Plaza de la Ciudad de México en el siglo XVI*, México, Universidad Autónoma Metropolitana de Azcapotzalco, 1989.
- SARTOR, Mario, *La città e la conquista*, Roma, Editrice, 1981.
— *Arquitectura y Urbanismo en Nueva España. Siglo XVI*, México, Azabache, 1992.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, *El urbanismo Hispanoamericano*, Bogotá, Buchholtz, 1963.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, MESA FIGUEROA, José y GISBERT DE MESA, Teresa. *Arte Iberoamericano desde la colonización a la Independencia. "Summa Artis" Vols. XXVIII-XXIX*, Espasa-Calpe, Madrid, 1985-1989.
- SEGOVIA SALAS, Rodolfo, *Las Fortificaciones de Cartagena de Indias. Estrategia e Historia*, Santafé de Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1992.
- SEGRE, Roberto, *Arquitectura y Urbanismo de la revolución cubana*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1989.
- SEGRE, Roberto y LÓPEZ RANGEL, Rafael, *Architettura e territorio nell'America Latina*, Milán, Editoriale Electa, 1982.
- SEPÚLVEDA RIVERA, Aníbal, *San Juan. Historia Ilustrada de su desarrollo urbano, 1508-1898*, San Juan, Carimar, 1989.
- SOLANO, Francisco de, *Ciudades Hispanoamericanas y Pueblos de Indios*, Madrid, C.S.I.C., 1990.
- SOLANO, Francisco de (coord.), *Estudios sobre la ciudad Iberoamericana*, Madrid, CSIC, 1983.
— *Historia y futuro de la ciudad Iberoamericana*, Madrid, CSIC, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1986.
- TERÁN BONILLA, José Antonio, *Arquitectura y Urbanismo en México*, Granada, Seminario de Estudios Latinoamericanos, 1993.
- TERRES, María Elodia, *La ciudad de México. Sus orígenes y desarrollo*, México, Porrúa, 1977.

- TORRE VILLAR, Ernesto, *Instrucciones y memorias de los virreyes novohispanos*, México, Porrúa, 1991.
- TOUSSAINT, Manuel, *Claudio de Arciniega. Arquitecto de la Nueva España*, México, UNAM, 1981.
- *Arte colonial en México*, México, UNAM, 1983.
- *Arte Mudéjar en América*, México. Porrúa, 1946.
- *La Catedral de México y el Sagrario metropolitano*, México, Porrúa, 1973.
- *Oaxaca y Tasco*, México, Fondo de Cultura Económica, 1967.
- TOUSSAINT, M. GÓMEZ DE OROZCO, F. y FERNÁNDEZ, J., *Planos de la ciudad de México, Siglos XVI y XVII*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990.
- TOVAR DE TERESA, Guillermo, *El barroco en México*, México, 1981.
- *La ciudad de México y la utopía en el siglo XVI*, México, Espejo de Obsidiana Ediciones, 1987.
- TOVAR DE TERESA, G. y otros, *La utopía mexicana del siglo XVI*, México, Azabache, 1992.
- VALADÉS, Fray Diego, *Retórica Cristiana*, Perugia, 1579, (Edición del Fondo de Cultura Económica, México, 1989).
- VALERO DE GARCÍA LASCURÁIN, Ana Rita, *La ciudad de México-Tenochtitlán, su primera traza. 1524-1534*, México, Jus, 1991.
- VARGAS, José María, *Ecuador: Monumentos históricos y arqueológicos*, México, IPGH, 1953.
- VARGAS LUGO, Elisa, *Las portadas religiosas de México*, México, UNAM, 1986.
- VIÑUALES, Graciela; GUTIÉRREZ, Ramón; MAEDER, Ernesto J. A. y NICOLINI, Alberto Raúl, *Iberoamérica. Tradiciones, utopías y novedad cristiana*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1992.
- WEISS, Joaquín, *La arquitectura colonial cubana. Siglos XVI y XVII*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1972.
- *La Arquitectura Colonial Cubana*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1979.
- *Techos Coloniales Cubanos*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1978.
- WETHEY, Harold, *Arquitectura virreinal en Bolivia*, La Paz, 1960.
- *Art and architecture in Peru*, Cambridge, 1949.
- ZAPATERO, Juan Manuel, *La Fortificación Abaluartada en América*, San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1978.
- *Historia de las Fortificaciones de Cartagena de Indias*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1979.
- ZAVALA, S., *La «Utopía» de Tomás Moro en la Nueva España*, México, Colegio Nacional, 1950.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	7
INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO PRIMERO: URBANISMO HISPANOAMERICANO	13
SELECCIÓN DE IMÁGENES	31
APÉNDICE DOCUMENTAL	42
CAPÍTULO SEGUNDO: LA CARRERA DE INDIAS Y LAS FORTIFICACIONES	49
SELECCIÓN DE IMÁGENES	57
APÉNDICE DOCUMENTAL	75
CAPÍTULO TERCERO: LA ARQUITECTURA DE LA CONVERSIÓN	77
SELECCIÓN DE IMÁGENES	93
APÉNDICE DOCUMENTAL	101
CAPÍTULO CUARTO: CATEDRALES HISPANOAMERICANAS	105
SELECCIÓN DE IMÁGENES	125
APÉNDICE DOCUMENTAL	131
CAPÍTULO QUINTO: ARQUITECTURA CIVIL	137
SELECCIÓN DE IMÁGENES	155
APÉNDICE DOCUMENTAL	163
CAPÍTULO SEXTO: EL MUDÉJAR AMERICANO	171
SELECCIÓN DE IMÁGENES	186
APÉNDICE DOCUMENTAL	192

CAPÍTULO SÉPTIMO: CIUDAD Y ARQUITECTURA EN BRASIL	199
SELECCIÓN DE IMÁGENES	214
APÉNDICE DOCUMENTAL	218
CAPÍTULO OCTAVO: ARQUITECTURA BARROCA EN NUEVA ESPAÑA	223
SELECCIÓN DE IMÁGENES	241
APÉNDICE DOCUMENTAL	250
CAPÍTULO NOVENO: LA ARQUITECTURA DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII EN AMÉRICA DEL SUR	253
SELECCIÓN DE IMÁGENES	276
APÉNDICE DOCUMENTAL	282
CAPÍTULO DÉCIMO: LAS MISIONES JESUÍTICAS	285
SELECCIÓN DE IMÁGENES	298
APÉNDICE DOCUMENTAL	303
CAPÍTULO UNDÉCIMO: ARQUITECTURA Y URBANISMO EN FILIPINAS (SIGLOS XVI-XVIII)	307
SELECCIÓN DE IMÁGENES	319
APÉNDICE DOCUMENTAL	325
CAPÍTULO DUODÉCIMO: LAS REPÚBLICAS AMERICANAS EN EL SIGLO XIX	327
SELECCIÓN DE IMÁGENES	341
APÉNDICE DOCUMENTAL	349
CAPÍTULO DECIMOTERCERO: ARQUITECTURA EN IBEROAMERICA EN EL SIGLO XX	351
SELECCIÓN DE IMÁGENES	365
APÉNDICE DOCUMENTAL	371
BIBLIOGRAFÍA	379