

PERSPECTIVAS EN LA INTERPRETACIÓN DE LA ARQUITECTURA PLANIFORME DE AREQUIPA

Antonio San Cristóbal

1. LA SITUACIÓN ACTUAL DE LAS INTERPRETACIONES

La arquitectura planiforme virreinal de Arequipa y el Collao destaca por sus caracteres específicos entre las restantes escuelas arquitectónicas regionales del Perú virreinal. Surgió esta clase de arquitectura durante el período de la formación y diferenciación de las escuelas regionales, conjuntamente con la escuela de Lima y la del barroco del Cuzco, aunque con una cierta desconexión asincrónica con ellas; y desde el último tercio del siglo XVII consolidó la escuela planiforme su más plena diferenciación respecto de las restantes escuelas regionales peruanas.

Se constata que los expositores e intérpretes de la arquitectura virreinal han tendido más a destacar lo que diferencia esta arquitectura planiforme surperuana respecto de las otras escuelas arquitectónicas virreinales, que a comprender lo que la constituye como tal escuela específica. Por ejemplo, cuando Wetthey distinguía en la arquitectura virreinal del Perú unas escuelas que él consideraba netamente hispánicas y sin influencias indígenas, y la escuela de Arequipa y el Collao con manifiesta influencia indígena, introducía una dualidad de versiones arquitectónicas, notorias de por sí, pero no trató de explicar en qué modo la influencia indígena configuró la arquitectura planiforme surperuana, y tampoco llegó a profundizar acerca de sí sólo se diferencia esta arquitectura surperuana planiforme por la influencia indígena, o por otros factores que él no ha considerado. Lo que en realidad interesa en nuestra situación presente consiste en comprender el modo de ser específico e integral propio de esta arquitectura planiforme surperuana, y no únicamente su diferenciación obvia.

Desde luego, se han realizado notorios e importantes progresos en cuanto al conocimiento de la arquitectura planiforme arequipeño-collavina desde las interpretaciones todavía retóricas aparecidas hacia la década de 1930, seguidas por las exposiciones de mediados del siglo XX insistentes en destacar o en impugnar el concepto de estilo mestizo, y pasando por las teorías desvalorizadoras

de los autores de tendencia europeocéntricas, hasta llegar a las interpretaciones estrictamente arquitectónicas propuestas en recientes publicaciones.

Considero que el progreso alcanzado en los estudios y exposiciones atañe ciertamente a la creciente profundización en el análisis específico de esta arquitectura planiforme, ordenado a comprender su conformación estrictamente arquitectónica más allá de su deslumbrante superficie ornamentada; pero también porque ahora se cuenta con una visión panorámica amplia y críticamente confrontada de todas las interpretaciones propuestas acerca de esta arquitectura planiforme surperuana, lo que permite seguir la evolución de las dependencias, influencias y discrepancias entre los autores acerca de los problemas surgidos en el desarrollo evolutivo de las interpretaciones. Se hace posible ahora tomar una posición crítica frente a los diversos planteamientos tan discrepantes con que se ha analizado esta arquitectura.

Naturalmente, con la ampliación en el conocimiento sobre la arquitectura virreinal planiforme y sobre sus multifacéticas interpretaciones no se agotan todas las posibilidades de ulterior progreso en el conocimiento; lo mismo que no se clausuraron estas posibilidades con las exposiciones precedentes. Sólo que las investigaciones e interpretaciones que se emprendan en lo sucesivo han de partir del estado actual del conocimiento teórico acerca de esta arquitectura planiforme. De igual modo el conocimiento de los métodos seguidos por los autores precedentes abre un variado conjunto de posibilidades para emprender nuevas investigaciones.

Creo oportuno recordar que he presentado recientemente la revisión crítica de las interpretaciones historiográficas propuestas acerca de la arquitectura planiforme surperuana, a saber: la interpretación Alfred Neumeyer, hoy acaso difícilmente accesible; y la interpretación europeocéntrica ampliamente divulgada durante el último medio siglo bajo diversas versiones contrastantes; corresponden estas exposiciones a dos capítulos de la reciente obra publicada por la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería¹.

No se trata ahora de reiterar la exposición y revisión de los planteamientos propuestos por estos historiógrafos, sino de seguir compendiadamente el desarrollo del concepto de la arquitectura planiforme que aparece formulado en tales interpretaciones. Las limitaciones en que recae este concepto nos debe abrir hacia otra idea más abarcadora y comprensiva, al mismo tiempo que más cercana a la arquitectura planiforme.

De este modo se puede seguir una visión panorámica de lo que los historiadores e historiógrafos han propuesto en el último medio siglo sobre la arquitectura planiforme surperuana desde las más contrastantes posiciones ideológicas.

2. LAS INTERPRETACIONES HISTORIOGRÁFICAS DECORATIVISTAS

Se introdujo en la arquitectura planiforme desde las primeras interpretaciones una dualidad interna que ha perdurado abierta hasta las últimas teorías europeocéntricas. Separaron de un lado la decoración tan abundante y localizada en lugares privilegiados, y de otro lado los componentes arquitectónicos del diseño, de la volumetría y de los componentes estructurales. Para fundamentar la exégesis de la arquitectura planiforme, que entonces comenzó a denominar “estilo mestizo”, atribuyeron el acopio de los motivos ornamentales a la influencia indígena; mientras que asignaron ascendencia española a los componentes estrictamente arquitectónicos de esta arquitectura planiforme surperuana. Se viene interpretando desde entonces mediante una consideración ingenua el mestizaje realizado en esta arquitectura como la *fusión* de la decoración indígena y de la arquitectura española. Este es el tema de adhesión o de crítica sobre el que se centran casi todas las interpretaciones posteriores. Es, pues, necesario retornar a los orígenes de la historiografía, porque ellos condicionan los planteamientos posteriores.

Aparentemente, la teoría del estilo mestizo parecía enaltecer la participación de los artesanos indígenas en la formación de la arquitectura planiforme surperuana; pero en realidad, resultaba restrictiva porque limitaba su aportación exclusivamente a los aspectos decorativos, superficiales y externos, pero excluía que hayan intervenido de cualquier modo en la formación de los elementos arquitectónicos más fundamentales, que se consideraban como reductivamente de origen renacentista español, calificados como arcaicos con relación al período barroco durante el que se desarrolló la arquitectura planiforme.

Esta profunda brecha o divorcio entre lo decorativo y lo arquitectónico profundizó tan radicalmente en la exégesis de la arquitectura que ha perdurado abierta consciente o inconscientemente en todas las interpretaciones de las diversas y contrastantes tendencias. Las interpretaciones de Neumeyer, Wethey y Teresa Guisbert coinciden en atribuir carácter primariamente ornamentalista a la arquitectura planiforme; pero al mismo tiempo prescinden de todo análisis estrictamente arquitectónico, bajo el pretexto de que se trataba de una conformación arquitectónica

española y tradicional, que reiteraba esquemas renacentistas arcaicos, pero que no innovaba en nada la conformación arquitectónica arcaica a mediados del siglo XVII.

La denominación de estilo mestizo fue impugnada y descartada por los historiógrafos europeocéntricos a partir de George Kubler; pero no obstante el cambio terminológico que pretendía eliminar el proceso del mestizaje o fusión considerado como biológico, permaneció inmodificado el dualismo inicial entre el elemento decorativo y el componente arquitectónico, que parecía introducido hasta lo más profundo del concepto teórico de la arquitectura arequipeño-collavina. De hecho, los historiógrafos impugnadores de la denominación de estilo mestizo posteriores a Kubler, como Palm, Gasparini y Luks, continuaron formulando interpretaciones centradas exclusivamente en los motivos ornamentales, como si ellos constituyeran el único y exclusivo elemento componente y diferenciador de la arquitectura planiforme surperuana.

Es manifiesto como Gasparini se desentendía de formular todo análisis característicamente arquitectónico por el simple y superficial recurso literario de afirmar que las expresiones arquitectónicas de las portadas de Arequipa y el Collao eran las tradicionales de carácter hispánico. Naturalmente que con esta toma de posición estaba presuponiendo Gasparini que acerca de las portadas planiformes surperuanas no se había producido ninguna creación de nuevas estructuras en el diseño y el volumen, que son los aspectos propiamente arquitectónicos.

La que fue la tesis doctoral de Ilmar Luks, presentada en Heidelberg y dirigida por Erwin Walter Palm, es un estudio reductivamente ornamentalista, pues se dedica a la búsqueda de antecedentes europeos para la “escultura decorativa hispánica”. Lo arquitectónico no era la especialidad de Luks, y por eso se desentiende de su estudio. La sustitución del concepto tradicional de “decoración indígena” por este otro europeocéntrico de “decoración hispánica” no afecta en nada al desarrollo meramente y exclusivamente decorativista del libro.

Han surgido diametrales antagonismos entre los intérpretes que valoran positivamente el trabajo ornamental de los artesanos indígenas, y entre los expositores que desvalorizan radicalmente esas expresiones ornamentales como un arte popular imperito y dialectal, o que pretenden desplazar la preponderancia cuantitativa de los motivos ornamentales de la flora y la fauna localistas por otros motivos escultóricos de procedencia europea, asumidos presuntamente de libros y de grabados de los siglos XVI y XVII. Pero en definitiva, esos enfrentamientos entre indigenistas y europeocéntricos se recluyen y enclaustran limitadamente

dentro de una común concepción unilateralmente decorativista de la arquitectura planiforme surperuana, profesada al unísono por todos los intérpretes sin distinción de tendencias antagónicas.

Las discusiones acerca de la denominación de estilo mestizo atribuida desde la década de 1930 a esta arquitectura planiforme vienen a resultar secundarias y anecdóticas, aunque hayan concitado la atención de numerosos expositores. Para los partidarios de una tendencia, la denominación de estilo mestizo expresaría la peculiaridad de esta arquitectura arequipeño-collavina; para los expositores que la impugnan viene a corresponder a la calificación de arte imperito, popular, marginal y provinciano.

Desde otro punto de vista ahora neutral respecto de la denominación de estilo mestizo y de toda calificación cualitativa de las expresiones ornamentales arequipeño-collavina, la denominación de estilo mestizo está vinculada indisolublemente a una concepción reductivamente decorativista de esa arquitectura surperuana. Dice referencia directa y expresa a los motivos ornamentales tan abundantes en los espacios privilegiados de las iglesias y de las portadas de Arequipa y del Collao. Pero la decoración constituye solamente una parte, no la integridad de la arquitectura planiforme surperuana.

Para desligarnos de todas las limitaciones interpretativas anotadas, hemos emprendido la tarea de analizar los aspectos estrictamente arquitectónicos integrantes de la arquitectura planiforme. En cierto manera, se trataba de un campo fértil, pero inexplorado sistemáticamente. En el libro titulado *Arquitectura planiforme y textilográfica virreinal de Arequipa*, publicado por la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa², abordamos la interpretación estructural de los diseños de las portadas, las modalidades de la expansión volumétrica, la organización de las fachadas en el muro de los pies, la corporeidad externa de las iglesias, la disposición de los claustros conventuales y de sus cubiertas, los elementos componentes, etc., todos los cuales son aspectos estructurales y arquitectónicos, no meramente decorativos.

Los prolijos análisis expuestos en este libro han tornado patente que las estructuras arquitectónicas plasmadas bajo de la copiosa decoración planiforme y textilográfica lejos de reiterar formas arcaicas renacentistas transmitidas desde la arquitectura española, expresan nuevas conformaciones originales creadas por los alarifes y canteros virreinales peruanos. Resulta además que estos componentes arquitectónicos difieren netamente de las expresiones renacentistas, que sin embargo permanecen inmodificadas en el núcleo de Potosí, pero no en el de

Arequipa y el Collao; y son igualmente contrastantes respecto de las otras escuelas arquitectónicas regionales del Virreinato del Perú.

El divorcio entre la decoración indígena y la arquitectura española, introducido por las teorías partidarias del estilo mestizo, desde 1925, viene a significar que según las interpretaciones convencionales de los historiógrafos de todas las tendencias, sólo habría existido creación original en el aspecto parcial ornamental, pero no propiamente en el aspecto arquitectónico que se supone recibido de la arquitectura renacentista española. La interpretación que proponemos en el libro citado defiende que en la arquitectura planiforme surperuana se produjo la creación original de nuevas estructuras arquitectónicas, juntamente con el despliegue de las nuevas expresiones ornamentales. Estas nuevas expresiones arquitectónicas no son las de apariencia renacentista o tradicional que suponen los historiógrafos convencionales, sino otras expresiones diferentes de las renacentistas arcaicas; y son ya plenamente barrocas a la manera de un barroco virreinal peruano. Por consiguiente, la arquitectura planiforme surperuana realizó un trabajo de creación original que abarcaba tanto al componente arquitectónico como al otro componente decorativo; de tal modo que pierde validez el artificioso divorcio entre lo decorativo y lo arquitectónico con que desconectaban en dos sectores de distinta procedencia y comportamiento la arquitectura planiforme. En realidad de verdad, tanto lo decorativo como lo arquitectónico de esta arquitectura planiforme ha de ser atribuido a los artesanos y canteros locales virreinales que crearon originalmente ambos aspectos parciales.

No hemos insistido ahora en revisar a fondo la teoría convencional del estilo mestizo. Simplemente realizamos la prolija labor de soldar y de cegar ese inexistente divorcio o separación de origen y procedencia entre lo ornamental y lo arquitectónico introducido en la arquitectura planiforme surperuana.

Queda pendiente para que otros investigadores lo asuman, el trabajo de reinterpretar la calificación de estilo mestizo, pero siempre desde otros presupuestos diferentes de los que propusieron los historiógrafos que se basaban en una concepción meramente decorativista de la arquitectura arequipeño-collavina.

3. LA TÉCNICA DEL TALLAR LA DECORACIÓN

Uno de los aspectos más resaltantes en la arquitectura virreinal de Arequipa y el Collao consiste en que los motivos ornamentales de las portadas y de los otros espacios privilegiados en las iglesias han sido tallados en superficie externa plana.

Constituye esta modalidad una tecnología de tallar la decoración que contrasta radicalmente con el volumen tridimensional barroco aplicado en la decoración de otras escuelas virreinales, como la de Lima o la del Cuzco.

En una primera interpretación podría inferirse que si se identifica lo barroco con el relieve tallado en volumen tridimensional, no podría convenir a la arquitectura planiforme surperuana la calificación de barroca en sentido estricto. Sin embargo, estas consideraciones no atañen más que a la terminología, o a la semántica que diría Ramón Gutiérrez. Cabría la posibilidad de replicar que además del barroco europeo tridimensional, existe otro modo de barroco andino tallado a la manera planiforme. De hecho, tanto Marco Dorta como Teresa Gisbert han usado en solitario la denominación de *barroco andino*. Pero nos alertaba Ramón Gutiérrez que no vale la pena emplear el tiempo en discusiones semánticas o terminológicas.

Los primeros expositores de la arquitectura planiforme surperuana limitaban sus consideraciones a la dualidad entre los motivos ornamentales indígenas y la arquitectura hispánica, sobre los que basan la integración de lo mestizo como fusión de dos componentes de distinta naturaleza. Sólo en un momento posterior destacaron otros intérpretes el tallado planiforme como un tercer elemento integrante del estilo que es peculiar de la arquitectura surperuana andina.

Corresponde a Alfred Neumeyer el primer intento de explicar la modalidad de la talla planiforme. Este tercer elemento integrante del estilo mestizo le sirvió a Neumeyer para disolver la especificidad de la arquitectura planiforme surperuana arequipeño-collavina dentro de otro concepto más amplio del estilo mestizo hispanoamericano que, a su modo de ver las cosas, englobaba algunas expresiones de la arquitectura virreinal mexicana junto con la arquitectura de Arequipa y el Collao. Por un lado, la arquitectura surperuana perdía su diferenciación y especificidad dentro de un vaporoso estilo extendido hacia fronteras más amplias e indefinidas; y por otro lado, ese hipotético estilo mestizo hispanoamericano ha sido desplazado por Neumeyer hacia la región estilística del *arte popular*, por contraste con el *arte culto europeo*, precisamente sobre la base del tallado planiforme.

La teoría de Neumeyer inició la corriente interpretativa europeocéntrica sobre la arquitectura planiforme surperuana. Habían propuesto algunos teóricos europeos la tesis de la desnaturalización del volumen tridimensional clásico greco-romano realizada en algunas regiones provincianas como la de los coptos, los siríacos y otras culturas marginales del Imperio Romano, en las que se propagaba un arte popular respecto del arte culto europeo. Basándose en esa tesis atingente a los

pueblos periféricos del Imperio Romano en la antigüedad, aplicó Neumeyer esta misma clasificación de arte popular al estilo mestizo hispanoamericano, y lo asimiló a la forma bidimensional de tallar la piedra ejercida en aquellos pueblos periféricos de la antigüedad clásica. Concluía Neumeyer de esta asimilación que el estilo provinciano tallado por los artífices indígenas virreinales “es más bien expresivo de un proceso universal (de provincianización) que un carácter específico del arte indígena”.

En el planteamiento de Neumeyer, la interpretación estilística de la decoración planiforme deja de ser privativa de la arquitectura virreinal andina, y derivó hacia una interpretación eurocéntrica basada en la universalidad de las relaciones entre el arte culto clásico greco-romano y el de los pueblos marginales del Imperio Romano; como si aquel comportamiento en el mundo antiguo europeo constituyera el modelo y paradigma universal al que tenían que acomodarse forzosamente las formas de tallar la piedra en la arquitectura planiforme surperuana, surgida algunos siglos después y en situaciones culturales muy heterogéneas, con relación a la de los pueblos marginales del Imperio antiguo Romano.

La interpretación provinciana propuesta por Neumeyer encontró fácil acogida en otros intérpretes, salvo el caso muy destacable de don Enrique Marco Dorta. Fue el norteamericano Wethey el primero que asumió la interpretación provinciana de Neumeyer, a quien cita, y sobre la base de su autoridad afirmaba que “el artista primitivo ingenuo de cualquier época de la historia y en cualquier parte de la tierra crea diseños geométrico simplificados que repite una y otra vez”. El tallado de los coptos y de los merovingios produce resultados muy similares al de los Andes en el Perú. Pero observamos que ni la cúpula de Santiago de Pomata, ni la portada de San Pedro de Zepita, ni las portadas arequipeñas planiformes eclesiásticas y civiles están adornadas con motivos geométricos simplificados y reiterados una y otra vez. Esta peculiaridad es constatable.

Aplicó Kubler al análisis de la arquitectura virreinal peruana la metodología de la geografía artística, que he analizado en un capítulo de la reciente obra publicada por la Universidad Nacional de Ingeniería³. Ello le indujo a diferenciar unas escuelas arquitectónicas metropolitanas, como las de Lima y del Cuzco; frente a otras arquitecturas provincianas, entre las que incluye las de Arequipa, el Collao y Cajamarca. Las expresiones arquitectónicas provincianas reiterarían el tallado planiforme, pero interpretado a la manera de los pueblos primitivos, según la teoría de Neumeyer. Ha sido Gasparini quien, impulsado por los sentimientos aprioristas y subjetivos de la leyenda negra antiespañola, extremó la tesis de Alfred Neumeyer, y atribuyó en cargamontón a la arquitectura planiforme surperuana los calificativos

más desvalorizadores de expresión dialectal, provinciana, marginal, popular, imperita y propia de los pueblos primitivos de todas las regiones del mundo, que por incompreensión e impericia artesanal desfiguró el tallado tridimensional barroco.

Mencionamos ahora estas tendencias historiográficas porque son la perspectiva dentro de la cual se han movido las interpretaciones formuladas sobre la arquitectura planiforme surperuana durante la década de 1960 a 1970. Es necesario retomar desde otras posiciones rigurosamente científicas sobre las precedentes interpretaciones desvalorizadoras del tallado planiforme surperuano como arte popular y homólogo al de los pueblos primitivos del Imperio Romano, entendido como categoría universalizada a todos los pueblos de todos los tiempos y lugares sin distinción. Se trata ahora de interpretar y llegar a comprender algo muy diferente de lo acaecido en el Imperio Romano, cual es el proceso formativo de la arquitectura surperuana planiforme y sus vinculaciones históricas y culturales con la tradición andina, de ascendencia prehispánica reactualizada en el período virreinal peruano después de un largo tiempo en que había dejado de existir. Se trata de un problema histórico-cultural que fue soslayado inicialmente por Neumeyer, y que en pos de él han seguido marginando los historiógrafos europeocéntricos. Antes de generalizar las relaciones entre la cultura clásica greco-romana y sus pueblos primitivos periféricos, deberían haber realizado los historiógrafos europeocéntricos algún esfuerzo teórico por comprender la situación cultural andina del siglo XVIII en que surgió el estilo planiforme en sus variadas expresiones. Sin embargo, optaron por seguir el camino más fácil y expeditivo, aunque no fuera el más adecuado a la cultura andina virreinal.

Considero que queda abierta otra posibilidad de alumbrar otra perspectiva andino-céntrica como alternativa válida frente a la perspectiva europeo-céntrica en que se han movido los historiógrafos a partir de las ligeras sugerencias formuladas por Neumeyer.

Una primera propuesta, todavía superficial aunque valiosa, destacaría la alta calidad de algunos paneles decorativos planiformes y textilográficos frente al nivel popular e imperito de las expresiones decorativas coptas o merovingias a que se remiten los intérpretes europeocéntricos como fundamento de su tesis.

Pero, el problema es fundamentalmente estructural y cultural, no sólo de rango cualitativo en la decoración de una y otra situación histórica. El hecho de que la decoración planiforme se haya difundido por una vasta región andina surperuana, y durante un siglo continuado denota que existió una conexión intrínseca entre esa expresión decorativa y la cultura del pueblo al que se destinaban las iglesias

planiformes. No se trata de la continuidad histórica y cronológica ininterrumpida entre la arquitectura planiforme y la cultura andina prehispánica, que ciertamente no existió; sino de algo muy distinto cual es la reactualización muy tardía de formas de expresión artística entrañablemente sentidas por los destinatarios andinos, pero acaecida en un ambiente cultural virreinal impregnado de una nueva concepción religiosa a la que servían estas decoraciones planiformes. En el libro publicado por la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa he dedicado un capítulo de las categorías estilísticas empleadas en la arquitectura planiforme⁴.

4. LA ORIGINACIÓN CRONOLÓGICA

Pareciera que al referirnos ahora a la época en que surgió el estilo mestizo planiforme surperuano desviáramos el análisis desde el contenido objetivo de esta arquitectura planiforme hacia la periodización cronológica que carece de toda objetivación constatable y perceptible. En realidad, la determinación cronológica del momento en que surgió la arquitectura planiforme arequipeño-collavina condiciona y determina de alguna manera su configuración como escuela arquitectónica específica en el conjunto de toda la arquitectura virreinal peruana; pero especialmente contribuye a relacionar esta arquitectura planiforme con los artífices y canteros concretos en cuanto actuantes en una situación histórica determinada e irrepetible, los que crearon esta arquitectura tal como ella aparece a nuestra consideración.

En el libro publicado por la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa sobre la arquitectura planiforme y textiligráfica de la misma ciudad proponemos como tesis general de fondo que esta arquitectura constituye una escuela arquitectónica regional en el más pleno sentido de la palabra, al lado de otras escuelas reconocidas como tales.

No empleamos ahora la categoría de escuela arquitectónica como una denominación extrínseca y literaria, sino en el sentido pleno y objetivo de un desarrollo arquitectónico concentrado en construcciones peculiares, realizado con autonomía creadora y diferenciado específicamente de las otras escuelas arquitectónicas regionales. Desde mis primeras publicaciones, he venido insistiendo en la existencia de verdaderas escuelas arquitectónicas dentro de la arquitectura virreinal peruana⁵. La afirmación clara e irrestricta de las escuelas arquitectónicas virreinales contrasta diametralmente con la tesis historiográfica que, negando a los alarifes virreinales la capacidad de crear nuevas estructuras arquitectónicas específicas, profesa que

solamente surgieron en la arquitectura virreinal las que denominan “expresiones regionales”, que consisten en simples re combinaciones y deformaciones de las estructuras arquitectónicas recibidas por transmisión externa desde los centros europeos considerados como creadores en exclusividad.

Ahora bien, el cumplimiento de la categoría de escuela en algún núcleo regional requiere que se alcance un determinado nivel de creación autónoma de nuevas estructuras, y que además intervengan en el proceso arquitectónico algunos alarifes que promuevan el desarrollo sostenido de la escuela. Una sola obra arquitectónica notable en algún lugar, como puede ser la portada de la iglesia de Santa Lucía en Ferreñafe, no basta para conformar una escuela arquitectónica regional. Desde luego, es notorio que no existieron escuelas arquitectónicas regionales en el Perú desde el comienzo histórico de la arquitectura virreinal, sino durante períodos cronológicos bastante avanzados aunque asincrónicos para cada escuela regional reconocida⁶.

La noción de estilo mestizo, tal cual la formularon sus primeros propagadores con la mejor intención, no se compagina con la categoría de escuela arquitectónica regional en lo que respecta a sus condiciones formativas. Por lo pronto, elemento componente de la arquitectura española incluido en ese concepto, no había creado originalmente por los artesanos formadores del estilo mestizo, sino recibido por transmisión externa desde la Península Ibérica. Y si no existió creación arquitectónica propiamente dicha, tampoco habría alcanzado el estilo mestizo así definido la jerarquía de escuela arquitectónica en sentido estricto. A lo sumo, podría ser considerado como una escuela limitadamente decorativa, ya que según esa tesis radicaría en los motivos ornamentales el aporte original del llamado estilo mestizo; pero no en cuanto al otro componente de la arquitectura hispánica. En realidad, la restricción de la originalidad creadora a sólo el componente ornamental, y no propiamente al componente arquitectónico, en desmedro de la jerarquía de escuela arquitectónica no cumplida por el estilo mestizo, no deriva de la conformación de esta arquitectura surperuana en cuanto tal, sino de la conceptualización restrictivamente ornamentalista con que la interpretan los defensores convencionales del estilo mestizo.

La interpretación ampliamente arquitectónica que he propuesto en el libro citado *Arquitectura planiforme y textilográfica* destaca la creación original de verdaderas estructuras arquitectónicas específicas realizada en la arquitectura planiforme arequipeña, y por consiguiente supera esa restricción epistemológica a sólo lo ornamental, y reintegra a la arquitectura planiforme arequipeña la jerarquía de escuela arquitectónica en el más pleno sentido del concepto.

La idea del mestizaje entre un elemento de arquitectura española y otro elemento componente de la ornamentación indígena implica un caso mitológico de integración y fusión automática, en el que los elementos parciales existentes de por sí antes del mestizaje comenzarían a existir juntos sólo por el hecho de estar puestos el uno junto al otro, sin ningún requerimiento de que preceda un proceso de desarrollo evolutivo y de madurez creadora previo a la formación del estilo mestizo así definido. Los primeros expositores del estilo mestizo sólo pensaron en el resultado visible derivado de una presunta *fusión*, que se supone plasmado en unas expresiones arquitectónicas llamativas. Pero estos intérpretes no se preguntaron cómo había surgido la arquitectura planiforme tan peculiar; y por eso dejaron envuelto su proceso formativo en una nebulosa de automatismo mágico intemporal. La misma palabra *fusión* parece indicar que se trataba de un mero proceso puramente automático, e inconsciente a la manera biológica. Precisamente, la crítica más directa esgrimida por Kubler contra el estilo mestizo es que se trataría de un proceso biológico, y no de la formación de una arquitectura, que es una cosa distinta de los organismos biológicos en los que se realiza el mestizaje.

Sin duda, para desmitificar la idea de una fusión automática y espontánea de los dos componentes asociados en el estilo mestizo, introdujo Neumeyer la tesis de la preexistencia al tiempo de la Conquista española de una alta cultura estética indígena como condición básica para el florecimiento del estilo mestizo, en las dos regiones hispanoamericanas por las que extendió el estilo⁷. Pretendía Neumeyer de esta manera, justificar la formación del estilo mestizo hispanoamericano suscitado a su juicio en México a semejanza de la región andina surperuana. Pensaba Neumeyer que si no existía previamente una cultura artística indígena, no podría realizarse la presunta fusión de lo hispánico en la arquitectura con lo indígena en la decoración, mediante la que se venía interpretando en su tiempo el estilo mestizo.

La explicación propuesta por Neumeyer trataba de superar una dificultad, pero suscitaba otras dificultades mayores en lo que atañe al estilo mestizo arequipeño-collavino. Es evidente que no influyó para nada en la formación del estilo planiforme superuano la cultura estética de los Incas cuzqueños, que era la única existente en el momento de la Conquista española; y que es la única que mencionaba explícitamente Neumeyer en su explicación; porque ella no tallaba motivos ornamentales al modo planiforme, especialmente porque no estaba difundida por la región de Arequipa y el Collao donde apareció el estilo mestizo planiforme. Neumeyer no cayó en cuenta de estas dificultades en las que se metió por su propia afirmación. En cambio, alguna técnica indígena prehispánica del tallado planiforme, que podía ofrecer remota semejanza formal con el tallado planiforme vitreinal arequipeño-collavino, había desaparecido desde bastante tiempo antes

de la Conquista española, y no podía influir directamente sobre el nuevo estilo planiforme virreinal peruano.

Por consiguiente, no existiendo presente en el tiempo en que acaeció la Conquista española en el Perú, ni mucho menos en el tiempo posterior en que apareció y se difundió el estilo planiforme superuano, resultaría inexplicable el cumplimiento de un mestizaje por fusión entre los dos componentes tradicionalmente aceptados. Hemos considerado mitológica la fusión mestiza de los dos componentes, porque esta teoría no se basa en una justificación racional coherente del mestizaje entendido como tal fusión. Seguía pues, irresuelta la dificultad de explicar una fusión estilística de la arquitectura española con otro elemento estético y ornamental inexistente desde bastante tiempo antes de realizarse la Conquista española, y mucho tiempo antes de aparecer el estilo planiforme surperuano en Arequipa y el Collao.

Resurge la misma dificultad con no menor urgencia acerca del otro componente asumido en la fusión hispano-indígena, que se hace consistir en la modalidad de la arquitectura española renacentista. Es cierto que se difundió inmediatamente después de la Conquista española en el Perú una arquitectura netamente española de raigambre renacentista por las nuevas iglesias, de las que perduran bellos ejemplares en el Collao, como la portada de los pies en Paucarcolla, y la portada de los pies de San Juan de Juli. Pero no fueron aquellos diseños renacentistas españoles de la primera arquitectura virreinal hasta terminar el primer tercio del siglo XVII los que asumieron las portadas del estilo planiforme ni en Arequipa ni en el Collao, puesto que ellas se organizaron con otros diseños arquitectónicos muy posteriores y de conformación ya no propiamente española, sino estrictamente virreinal peruana.

En efecto, la portada principal de los pies de San Francisco de Arequipa muestra un diseño renacentista hispánico; pero las puertas mayores y menores del estilo planiforme en Arequipa difieren netamente del diseño de San Francisco de Arequipa. De igual modo, el gran frontón planiforme con la imagen de Señor Santiago incorporado durante una fecha posterior a la portada lateral de la iglesia de la Compañía en Arequipa desorganizó por completo la traza renacentista que tenía la portada allí existente desde antes, y que todavía conserva en cuanto al primer cuerpo precedente al estilo planiforme. Las grandes portadas retablo planiformes del Collao, como la lateral de Santiago de Pomata, la lateral de San Pedro de Zepita y la lateral de San Juan de Juli, difieren diametralmente de los diseños renacentistas españoles labrados durante el primer tercio del siglo XVII en la portada lateral de La Asunción de Juli, y en las dos portadas de la iglesia de la Asunción de Chucuito. Si el estilo planiforme hubiera sido la fusión hispano-

indígena suponen los intérpretes convencionales, hubiera asumido el diseño de las portadas renacentistas españolas del Collao. Sin embargo, la demostración más palpable de la heterogeneidad estructural y estilística virreinales del Collao la ofrece el hecho de que cuando pretendieron labrar una portada planiforme en el muro de los pies de la iglesia de San Cruz de Juli, no aprovecharon para nada la portada renacentista española allí existente, para incorporar en ella la decoración planiforme indígena; sino que antepusieron a la portada antigua otra nueva portada planiforme con diseño. Los arquitectos José de Meza y Teresa Gisbert descubrieron la perduración de la portada renacentista antigua detrás del primer cuerpo de la posterior portada planiforme virreinal en esta iglesia de Santa Cruz de Juli⁸.

Estos ejemplos demuestran palmariamente que los diseños de las portadas renacentistas virreinales de neta conformación española no sirvieron de soporte a la ornamentación planiforme andina. También falló por este lado la interpretación del componente arquitectónico, considerado como hispánico, que según la interpretación convencional debería haber servido como soporte para acoger la decoración de acuerdo a la teoría de la fusión mestiza.

El influjo de la arquitectura de portadas que pudieran considerarse como de ascendencia netamente española perduró en el Virreinato del Perú hasta comenzar el segundo tercio del siglo XVII. A partir de mediados del mismo siglo XVII, la arquitectura virreinal comenzó a desarrollar sus propios modelos con autonomía creciente respecto de la arquitectura española. El proceso que hemos denominado de autoaprovechamiento de los modelos generados en el propio ambiente del Virreinato del Perú hizo surgir las escuelas arquitectónicas autónomas. Alguna de esas escuelas regionales aparecen plenamente conformadas en la segunda mitad del siglo XVII, como la del barroco del Cuzco, y la de Lima; y otras escuelas arquitectónicas regionales adquirieron pleno desarrollo durante el siglo XVIII, como la de Cajamarca y la misma del Collao.

Las portadas de las escuelas de Lima, el Cuzco y Cajamarca ostentan diseños y conformaciones de expansión volumétrica autónomas y plenamente diferenciadas no sólo respecto de las portadas renacentistas hispánicas del primer tercio del siglo XVII, sino también con referencias a las arquitecturas europeas, incluso la española barroca. Se ha expuesto en otros trabajos la tesis de la autonomía y especificidad de la arquitectura virreinal en el Perú; y este mismo tema se amplía con nuevos desarrollos en el libro que está en pleno proceso de publicación por la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería, titulado *Estructuras ornamentales en la arquitectura virreinal peruana*.

Pues bien, la arquitectura planiforme de Arequipa y el Collao surgió precisamente durante el proceso de la formación de las escuelas arquitectónicas específicas y autónomas. Consiste la especificidad de la arquitectura planiforme arequipeño-collavina en que no asumió diseños pre-existentes para sus portadas, sino en más bien creó autónomamente diseños nuevos diferenciados para las portadas de la región planiforme. Resultan tan autónomas las conformaciones arquitectónicas de las portadas arequipeño-collavinas respecto del diseño de las portadas españolas renacentistas tradicionales y vigentes en la arquitectura virreinal hasta comenzar el segundo tercio del siglo XVII como lo puedan ser las portadas barrocas de la escuela del Cuzco, cada una en su propio género. Constatamos también la más plena diferenciación específica entre las portadas barrocas del Cuzco y de la escuela de Lima respecto de las portadas planiformes de Arequipa y del Collao.

La adscripción cronológica de la arquitectura planiforme surperuana al proceso del surgimiento de las escuelas arquitectónicas regionales en el virreinato del Perú, que ahora proponemos, tiene una significación más profunda que la simple determinación temporal de su vigencia. Lo acaecido en la formación de la arquitectura planiforme surperuana no es diferente de lo acontecido en el surgimiento de las otras escuelas arquitectónicas regionales del Cuzco y de Lima. En ninguna de estas escuelas se puede hablar propiamente de asumir diseños procedentes de portadas para asociar a ellos otros motivos ornamentales mediante algún proceso de fusión o mestizaje. Se trata en todas las escuelas arquitectónicas regionales sin distinción de crear nuevos modelos específicos de portadas. En lo que concierne a la escuela de Arequipa, el libro citado *Arquitectura planiforme y textilografía* describe al detalle la especificidad y autonomía del diseño arquitectónico propio organizado en las portadas planiformes de la ciudad de Arequipa, en los modelos de las portadas mayores y las menores.

Explican los intérpretes convencionales la formación de la arquitectura planiforme de Arequipa y el Collao por la idea de la *fusión* de la arquitectura hispánica con la decoración andina indígena. Pues bien, por todas las razones ahora expuestas, considero que la tesis de la fusión hispano-indígena resulta inadecuada para explicar el proceso formativo de una escuela arquitectónica regional específica. La categoría de la escuela, que atribuimos a la arquitectura planiforme, le vienen impuesta a la arquitectura de Arequipa y del Collao por su origen cronológico, y por su inserción en el proceso general formativo de las escuelas arquitectónicas regionales mediante la creación de nuevas expresiones arquitectónicas; no por la aceptación de las formas arquitectónicas renacentistas hispánicas de la primera mitad del siglo XVII. Por eso, en lugar del concepto de la *fusión* de componentes preexistentes, resulta mucho más apropiado emplear el concepto de *creación de*

nuevos modelos de diseños, de expansión volumétrica y de decoración específicos y diferenciados.

Siguiendo el consejo dado por Ramón Gutiérrez, no insisto en discusiones semánticas o de terminología. Tampoco pretendo invalidar denominaciones consagradas por el uso reiterado de autores prestigiosos durante las tres últimas cuartas partes del siglo XX. Reafirmo expresamente que la denominación de *estilo mestizo* merece la aceptación que la otorga el uso tradicional, extendido además a otras manifestaciones de la cultura peruana. Pero una cosa es la simple denominación de estilo mestizo; y otra cosa muy diferente es la interpretación teórica de la arquitectura planiforme arequipeño-collavina de ese estilo propuesta por los primeros expositores argentinos de la década de 1930. Solamente anoto que el estilo planiforme surperuano arequipeño-collavino no es el resultado de una presunta fusión de elementos componentes de distinta procedencia hispano-indígena, sino el surgimiento de una escuela arquitectónica regional que creó nuevos modelos autónomamente tanto para el diseño de las portadas, como para su expansión volumétrica y para la complementación decorativa, y expresó todo ello mediante el tallado planiforme. El concepto de creación de modelos es mucho más amplio y profundo que el concepto de fusión de componentes dados. La reiteración ahora esbozada de este sentido del concepto de estilo mestizo no es una simple ocupación semántica, sino la revisión dialéctica de una teoría arquitectónica.

5. UNIDAD O HETEROGENEIDAD DE LA ARQUITECTURA PLANIFORME

La ampliación gradual en el conocimiento del área geográfica por donde se extendió la arquitectura planiforme surperuana no aportó únicamente el incremento de los monumentos planiformes virreinales analizados por los expositores e intérpretes. Esta ampliación plantea problemas que atañen a la comprensión general de los núcleos planiformes y las relaciones de influencia o de independencia correlativa entre ellos. La estrecha franja territorial que ascendía desde Arequipa hasta Puno, seguía por la ribera del lado del Titicaca, se internaba hasta La Paz por el Altiplano boliviano y llegaba a la ciudad de Potosí, estuvo relacionada por algunos intérpretes con la ruta de la mita minera y del comercio entre los dos puntos extremos de Arequipa y de Potosí. El área de la arquitectura planiforme apareció después extendida por las tierras altas surperuanas al menos hasta Coparaque en la provincia de Espinar, algunas iglesias de Apurímac, otras en el valle del Colca, además de

Mamara y Santo Tomás, mientras que los arquitectos José de Mesa y Teresa Gisbert han estudiado los monumentos del Altiplano boliviano que todavía perduran.

En otro estudio precedente planteé en problema de la unidad o de la heterogeneidad entre variados y dispersos monumentos planiformes de las tierras altas del Perú y de Bolivia⁹.

Los expositores convencionales han entendido comúnmente la arquitectura planiforme como una expresión unitaria en cuanto a sus aspectos más significativos. No se plantean estos tratadistas expresamente la cuestión de si la arquitectura planiforme constituye una escuela arquitectónica en sentido estricto, pero señalan ciertos caracteres comunes que fundamentarían la unidad general del estilo denominado mestizo, tales como la perduración continuada desde el último tercio del siglo XVII hasta finalizar el siglo XVIII; el tallado planiforme en superficie generalizado a todos estos monumentos; los diseños hipotéticamente renacentistas hispánicos de las portadas consideradas como representativas del estilo planiforme, de aspecto arcaico durante el período del barroco virreinal en que se difundió la arquitectura planiforme; y también de modo destacado los motivos ornamentales que se estudian conjuntamente para toda la arquitectura surperuana planiforme, a lo cual se añadiría la participación decisiva de los canteros y artesanos indígenas, indiscutiblemente exclusiva al menos para el área aymara.

Los primeros expositores presentaron el estilo mestizo como una modalidad arquitectónica unitaria, y esta misma versión ha perdurado establemente acogida por los historiadores eurocentristas, a pesar de su discrepante interpretación sobre esta arquitectura.

Dentro de la teorización unitaria se plantean problemas especiales, como el problema de la determinación del núcleo donde se originó primeramente el estilo planiforme, o también la preocupación por tender algunas relaciones de influencia entre los grupos menores y tardíos.

La única influencia constatable es la derivada desde las portadas mayores de Arequipa: la de la Compañía y la de San Agustín, hacia la portada principal de la Catedral de Puno. Otra influencia sería la de las columnas collas de Juli sobre las columnas collas de la misma portada principal de la Catedral de Puno. No han sido confirmadas otras presuntas influencias propuestas por algunos analistas sobre el centro arquitectónico del Collao desde los centros periféricos de Potosí y de Arequipa, al menos no aparecen análisis objetivos que las fundamentan.

Advertimos que la conceptualización unitaria propuesta para todo el estilo planiforme surperuano no aparece como una conclusión deducida de algunos análisis estructurales y arquitectónicos, ni tampoco de confrontaciones entre las diversas zonas geográficas de la arquitectura planiforme sobre la base de sus caracteres más resaltantes. Se acepta esta unidad genérica del estilo como un presupuesto implícitamente consistente, sobre cuya validez no se ha planteado algún cuestionamiento teórico. Si bien en las exposiciones convencionales de los intérpretes el tema de unidad antecede precriticamente a toda dilucidación analítica, no se excluye que no pueda ser sometido a un discernimiento teórico por el que se examine su validez.

Pero no por el hecho de ser un presupuesto no demostrado explícitamente, deja de aparecer propuesto en los trabajos de los diversos expositores, con la particularidad de que concuerdan en profesar la unidad general de toda la arquitectura planiforme, como aquellos otros tratadistas que la degradan al nivel inferior del arte popular, provinciano y marginal de los pueblos primitivos. Parece que la homogeneidad aparente del relieve tallado en superficie plana ha prevalecido en la mente de los intérpretes más enfrentados sobre los otros elementos constituyentes del estilo en los que pudieran encontrarse algunas variantes regionales diferenciadas unas de otras.

El presupuesto de la unidad general del estilo planiforme surperuano se asienta sobre una conceptualización meramente ornamentalista de esta arquitectura planiforme; o al menos se constata que los historiadores que aceptan esta unidad profesan la visión decorativista antes analizada, con todas sus implicaciones teóricas. Se concentran sus preocupaciones en investigar y describir los motivos ornamentales individualizados de cada portada; y sólo ofrecen alguna alusión incidental, reclusa además en una sola línea, referente a la conformación estructural de las mismas portadas planiformes. Puede servir como ejemplo de este comportamiento el siguiente fragmento tomado del libro de Ilmar Luks, en el que presenta todo y sólo lo que el autor expone sobre las portadas planiformes de la amplia zona de Arequipa, el Collao y el Altiplano boliviano: “Las portadas renacentistas sirven de marco a una decoración barroca y entre los motivos del repertorio convencional aparecen elementos tomados de la flora y de la fauna locales”¹⁰.

Obviamente, ese presunto carácter renacentista atribuido *a priori* y en general a todas las portadas planiformes surperuanas vendría a unificar toda la arquitectura planiforme arequipeño-collavina-potosina como una sola expresión arquitectónica indiferenciada. Pero esta inferencia no sólo vale acerca del libro de Ilmar Luks,

sino también para el común de los expositores decorativistas, por encima de sus profundas discrepancias en cuanto a la apreciación de esta misma arquitectura planiforme. Anotemos que no es de la competencia del libro de Ilmar Luks el estudio arquitectónico, pues sólo entiende de la escultura decorativa y nada más.

Las limitaciones de esta versión unitaria derivan de una común postura metodológica netamente empirista y positivista, proyectada exclusivamente a la búsqueda, descripción, registro e interpretación iconográfica de los motivos ornamentales particulares e individualizados. Se preocupa por identificar las sirenas, mascarones, los tucanes y las papayas, además de otros motivos similares decorativos y escultóricos, concretos y empíricamente circunscritos de cada portada. Mediante la metodología empirista-positivista se logra describir las variadas clases de los motivos empíricos individuales que adornan las portadas planiformes surperuanas; pero no se consigue comprender cómo son los diseños estructurales de esas mismas portadas; y naturalmente, esta metodología empirista resulta en absoluto inadecuada para poner de manifiesto las diferencias arquitectónicas y estructurales que fragmentan la unidad de la arquitectura planiforme surperuana en regiones diversificadas por razón de esos diseños de las portadas.

Venimos postulando el retorno a unos métodos de análisis estructurales proyectados sobre los caracteres arquitectónicos del diseño, el volumen, la corporeidad y los componentes estructurales de la arquitectura planiforme surperuana. Recordando la sugerencia de Ramón Gutiérrez, “es necesario superar la etapa casi entomológica de acumular sirenas y papayas que avalen teorías o prestigien como descubrimientos, para tomar el tema en sus características más integrales”¹¹. Esto implicaría que hay que trasladar el enfoque del análisis desde el componente decorativo del estilo mestizo hacia el otro polo del componente arquitectónico, no suficientemente explorado por los historiógrafos.

En el estudio presentado al *Primer Encuentro de Peruanistas*, antes citado, se analizan mediante un método estructural tres aspectos fundamentales de la arquitectura planiforme surperuana: el diseño de las portadas, la técnica de tallar la decoración y los modos estructurales de disponer los paneles ornamentales; y se aplican estos análisis a diversos monumentos de las tres zonas más densas de Arequipa, el Collao y Potosí. Nos reducimos ahora a presentar las diferencias constatadas en cuanto a la disposición del diseño de las portadas, que individualizamos en un ejemplar representativo de cada zona planiforme.

La portada de la Compañía de Arequipa se distribuye en dos cuerpos diferentes: el primer cuerpo consta de tres calles y termina en un entablamento recto pero discontinuado por el centro al intercalarse la ménsula central; el segundo cuerpo es de una sola calle con la misma anchura que la calle central inferior, y se cierra por otro entablamento rectilíneo; sobre el segundo cuerpo asienta el gran frontón semiovalado con pilastras internas que prolongan los ejes laterales de los soportes; se añaden aún unos pináculos sustentantes de arcos de cornisa inclinados sobre los soportes externos del primer cuerpo; cuenta la portada con las orlas decorativas propias del núcleo arequipeño.

La portada lateral de la iglesia de Santiago de Pomata se alza en dos cuerpos similares de tres calles paralelas, terminados ambos cuerpos por un entablamento recto y continuo; y se cierra la portada en lo alto por un gran frontón semicircular continuo; reitera, pues, la distribución de una cuadrícula regular completa de líneas verticales y horizontales continuas en los dos cuerpos.

La portada de la iglesia de San Lorenzo de Potosí consta de un primer cuerpo de una sola calle dispuesto en la forma clásica del gran arco triunfal, con el vano arqueado de la puerta enmarcado en el rectángulo que forman los ejes laterales de soportes verticales y el entablamento horizontal continuo; tiene además un segundo cuerpecillo más bajo y más estrecho que la calle del primer cuerpo, de modo que los soportes de los dos cuerpos no forman ejes verticales continuos; a los lados del segundo cuerpecillo se alzan pináculos ornamentales.

Se puede observar cómo rige la más estricta heterogeneidad en la conformación estructural de los diseños de estas tres portadas planiformes andinas. De ellas, solamente el diseño de Potosí asume la traza característica de las portadas renacentistas hispánicas del primer tercio del siglo XVII, que es similar a la traza de la portada de ingreso a la sacristía de la Catedral de Lima o a la portada de la antesacristía del convento de Santo Domingo en Lima, con la única diferencia de añadirse el ornamento planiforme en la portada de Potosí. Los otros dos diseños de la Compañía de Arequipa y de Santiago de Pomata, no pueden ser calificados en absoluto como diseños renacentistas hispánicos, aunque muestran la plena decoración planiforme.

Son tan disímiles los tres modelos de diseños ahora analizados, que no ha podido derivar alguna clase de influencia desde cualquiera de ellos hacia los otros dos diseños estructurales. Sólo cabe considerarlos como modelos de diseño específicos y autónomos entre sí.

Un análisis pormenorizado, que ahora no exponemos más que compendiadamente, muestra tres técnicas diferenciadas de tallar los motivos ornamentales surperuanos: la técnica de gruesos trazos con líneas estrechas superficiales, propia de Arequipa; la técnica de planos inclinados con un filete central, característica del Collao; y la técnica del follaje independiente, menudo y disperso específico de Potosí.

Otros análisis sobre los conjuntos decorativos muestran la existencia de tres conformaciones en el modo de disponer la decoración ornamental: la de los grandes y gruesos motivos arequipeños entre los que se dejan espacios vacíos hasta una profundidad uniforme; la modalidad de superponer los detalles ornamentales en conjuntos compactos, que no dejan espacios libres y vacíos entre los motivos propios de las iglesias del Collao; y la técnica de Potosí que distribuye los adornos en recuadros mudéjares independientes y aislados. Tampoco influyó alguno de los tres núcleos sobre los otros dos en cuanto al modo de disponer la decoración en los paneles planiformes. Basta comparar el tímpano del frontón en la iglesia de Paucarpata con los paneles decorados en la portada lateral de la iglesia de Zepita; y también ambos modelos con la decoración planiforme en la portada antes citada de San Lorenzo de Potosí.

La determinación de la cronología aportaría algún orden secuencial en cuanto a la aparición y desarrollo de los tres modos regionales de arquitectura planiforme; pero ello no mengua en nada la fragmentación de la vasta arquitectura planiforme surperuana en tres núcleos regionales heterogéneos por razón del diseño de las portadas, de la técnica del tallado planiforme y por las modalidades de la distribución ornamental de los motivos.

Desde un punto de vista formal, el tallado planiforme se extiende por toda la amplia región desde Arequipa, las tierras altas surperuanas, el Altiplano boliviano y Potosí, como la manera peculiar cómo entendían y expresaban el relieve los canteros virreinales indígenas durante todo el siglo XVIII. Ello no manifiesta la incompreensión o la deformación del relieve tridimensional barroco; sino otra forma distinta de concebir el relieve connatural a su propia cultura andina surperuana. Pero se trata de una tecnología genérica, no uniformizada para toda la amplia región, porque fue aplicada con variaciones substanciales al menos en los tres núcleos ahora diferenciados de Arequipa, el Collao y la ciudad de Potosí. A estas tres expresiones regionales de la técnica planiforme se agregan los diferentes modos de estructurar el diseño para las portadas, y de disponer la decoración en los paneles ornamentales, que son igualmente diferenciados. No se trata de diferencias meramente decorativas, sino fundamentalmente arquitectónicas en lo que concierne al diseño de las portadas.

Nuevas investigaciones más amplias podrían distinguir otros núcleos diferenciados dentro de la región arquitectónica planiforme. Se trata de una nueva perspectiva de análisis que ha de ser explorada mediante análisis rigurosos y de carácter arquitectónico.

La interpretación meramente decorativista sólo ha apreciado la unidad aparente extendida por toda la arquitectura virreinal planiforme. Cuando aplicamos análisis arquitectónicos y estructurales, esa unidad externamente aparente se fragmenta en núcleos regionales con las características que hemos expuesto compendiadamente. Si bien la interpretación decorativista ha insistido en la unidad general y homogénea de toda la arquitectura planiforme surperuana, la interpretación arquitectónica que venimos aplicando muestra la heterogeneidad de expresiones planiformes diferenciadas según los núcleos regionales más caracterizados como son los de Arequipa, el Collao y Potosí. Nuevos análisis por realizar acaso deparan sorpresas agradables que amplíen el conocimiento más estricto de nuevos núcleos regionales igualmente específicos.

La persistencia del tallado planiforme durante todo el siglo XVIII, además del último tercio del siglo XVIII, y plasmado en expresiones regionales diferenciadas, plantea unos problemas sumamente interesantes para la interpretación teórica. Se hubiera podido hablar de impericia técnica para comprender y expresar el relieve tridimensional barroco en un periodo corto, y tratándose de un grupo muy reducido de artesanos que labraron alguno que otro monumento planiforme. Pero es el caso que aquí encontramos un fenómeno mucho más complejo, para el que resulta totalmente inadecuada la explicación de arte popular, marginal y provinciano a la manera de los pueblos primitivos, iniciada por Neumeyer y proseguida por los historiógrafos subsiguientes. Esta es una explicación asumida de prestado y superficialmente de una hipótesis para situaciones totalmente distintas de la del amplio y duradero fenómeno de la arquitectura planiforme surperuana.

En efecto, en la región andina surperuana existieron diferentes expresiones planiformes dotadas de consistencia y permanencia para grupos numerosos de monumentos, algunos de gran calidad artística, labrados en periodos prolongados, y localizados en regiones de la misma tradición cultural. Todo hace suponer que esas diferentes expresiones regionales surgieron como manifestaciones autóctonas y autónomas vinculadas a grupos étnicos que durante el periodo virreinal forjaron concepciones culturales propias en una situación histórica y religiosa vivida en plena libertad de creación artística.

Los historiógrafos europeocéntricos, imbuidos de los prejuicios de la leyenda negra antiespañola, reiteran *a priori* y desprovistos de todo fundamento histórico y documental todas las apreciaciones que pueden desvalorizar la especificidad de las expresiones arquitectónicas labradas en el virreinato español. Una de esas presuposiciones aproristas e indocumentadas es la de la atribuir la carencia de libertad creadora a los artesanos virreinales, derivada a su modo de entender las cosas, de las restricciones a que sometieron las autoridades eclesiásticas a los artífices virreinales. Expresaba así el citado Ilmar Luks sus sentimientos emocionales y anticientíficos: “Las restricciones y limitaciones impuestas por la Iglesia no permitieron al artista indio ningún impulso creador genuino”¹². Esta afirmación tan rotunda no está respaldada por ninguna investigación documental o de archivo, que Luks no ha realizado en modo alguno, porque no ha consultado archivos virreinales. Sólo expresa su sentimiento antivirreinal.

La más contundente prueba de la absoluta libertad creadora de que gozaron los artesanos andinos está dada en la existencia de núcleos regionales planiformes diferenciados, en los que se expresaba auténticamente la sensibilidad indígena virreinal. Los canteros aymaras de Pomata, Juli y Zepita tallaron magistralmente al modo planiforme la sensibilidad cultural de los aymaras virreinales, y no alguna cosa impuesta autoritariamente por las autoridades eclesiásticas. Los mascarones grandes de perfil en lo alto de las orlas laterales arequipeñas hablaban silenciosamente a los arequipeños del siglo XVIII el lenguaje que les resultaba más natural: en ello radica precisamente la irrestricta libertad creadora que demostraron los canteros de las portadas arequipeñas planiformes colocando esos mascarones que Luks no ha entendido, pero que instruían a los arequipeños del siglo XVIII que transitaban por delante de las iglesias tan originalmente decoradas. □

Notas

- 1 *San Cristóbal, Antonio*. Teoría sobre la historia de la arquitectura virreinal peruana. Lima: Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional de Ingeniería, . 1999. cap. X, pp. 325-369; cap. XI, pp. 371-427.
- 2 *San Cristóbal, Antonio*. Arquitectura planiforme y textilográfica virreinal de Arequipa. Arequipa: Facultad de Arquitectura-Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, 1997.
- 3 *San Cristóbal, Antonio*. Teoría sobre la historia..., *l.c.* cap. VI, pp. 209-251

PERSPECTIVAS EN LA INTERPRETACIÓN DE LA ARQUITECTURA PLANIFORME...

- 4 *San Cristóbal, Antonio.* Arquitectura planiforme y textilográfica..., *I.c.*, capítulo VIII, pp. 177-190.
- 5 *San Cristóbal, Antonio.* Estudios de la arquitectura virreinal. Lima: Epígrafe Editores, 1992, cap. I, pp. 23-55.
- 6 *San Cristóbal, Antonio.* "Los períodos de la arquitectura virreinal peruana", Anales del Museo de América, Madrid, 1993, 1: 159-181.
- 7 *He analizado este presupuesto en Antonio San Cristóbal,* Teoría sobre la historia..., pp. 330-336.
- 8 *Meza, José de y Teresa Gisbert.* Arquitectura andina. La Paz. 1985, p. 273.
- 9 *San Cristóbal, Antonio.* "Unidad o heterogeneidad del estilo mestizo surperuano" en I Encuentro de Peruanistas, Universidad de Lima, 1998. Tomo II, pp. 139-155.
- 10 *Ilmar Luks.* "Tipología de la escultura decorativa hispánica en la arquitectura andina del siglo XVIII", Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, Universidad de Caracas, 1973, No. 17: 35.
- 11 *Ramón Gutiérrez.* "Reflexiones para una metodología de análisis del barroco americano" en Simposio Intern. sul barocco lat. Roma, 1982, tomo I, p. 374.
- 12 *Ilmar, Luks.* Tipología de la escultura, *I.c.*, p. 40.