ARTE COLONIAL EN HISPANOAMERICA

POR

CARLOS ARBELAEZ CAMACHO

Me propongo realizar un análisis comparativo entre las producciones artísticas de México y la Nueva Granada, distintas entre sí, aunque unidas por el soplo que las engendró.

Diversas maneras de enfocar el tema

El solo hecho de pretender desentrañar un panorama tan vasto como éste no es suficiente para hacerlo bien. Además de los necesarios conocimientos sobre el tema, cosa que no estoy muy seguro de poseer cabalmente, es indispensable adoptar un enfoque adecuado. Si sólo existiera uno, definido y debidamente conformado, mi tarea no tendría dificultades. Desgraciadamente, son varias las maneras de visualizar estos hechos, lo cual trae consigo la posibilidad de perdernos por escoger la ruta inadecuada. Vale la pena entonces analizar los distintos caminos que se ofrecen ante nuestra vista. Tal vez así tomemos el rumbo adecuado. Desde luego que la situación que voy a plantear es valedera para Colombia. En el caso mejicano, por no conocer su ambiente en forma adecuada, no puedo asegurar lo mismo.

En primer lugar, hay un sector ciudadano, más grande de lo que a primera vista parece, a quienes pudiéramos denominar *los pragmáticos.* Ellos, a fuer de hijos del siglo xx, se sienten orgullosos entre el Eternit, el baldosín de cemento y el hormigón armado. Los sistemas constructivos del pasado les causan una inmensa hilaridad. Las muestras del arte colonial, escultura y pintura, son para ellos algo así como retozos infantiles en el campo del arte, y sólo el arte contemporáneo —el cual entre paréntesis no entienden— les llama la atención. Son tan peligrosos estos pragmáticos, que es entre ellos precisamente de donde resultan los demoledores.

Vienen en segundo lugar los que pudiéramos calificar como *los negociantes.* Conocedores de la avidez de muchos por poseer muestras del arte hispanoamericano, no tienen inconveniente alguno en desvalijar iglesias, para revender, con fabulosas ganancias, los pedazos de lo que antes constituía una unidad y hoy, perdidos los lazos de unión con el organismo original, sólo son muñones que hablan de un pasado

muerto, ajeno al dinamismo que las muestras del espíritu expresan, cuando el ambiente original que los rodeó vive aún, o por lo menos, está dignamente representado y reemplazo. Este grupo es quizá uno de los más peligrosos. A él pertenecen, entre otros, los traficantes venezolanos de antigüedades, quienes por el prurito de ganar más dinero no han tenido empacho alguno en desvalijar muchísimas iglesitas de los Santanderes, ante la culposa incuria de las autoridades nacionales y departamentales, sin olvidar tampoco la anuencia de los párrocos que han permitido este horrendo sacrilegio.

Ocupan el tercer lugar en esta penosa lista, penosa por lo menos en sus principios, aquellos a quienes llamo *los indiferentes.* En esta clasificación caben en lugar de honor, las autoridades que han permitido los saqueos, las destrucciones y, lo que es peor, las denominadas «restauraciones», ejecutadas sin respeto ni a la materia ni a la historia, y desde luego mucho menos a la cultura. Alrededor de *los indiferentes* gira el mundo del arte colonial, sin que para ellos tenga esto alguna significación o sentido. Que sobreviva o que muera es algo que no los inmuta. Sus intereses radican en otros lugares y en otras actividades, bien distintas, por cierto.

El cuarto lugar nos pone de presente a los que denomino *los románticos,* o sea, aquellas personas que sienten un verdadero cariño por las muestras artísticas del pasado, las cuales defienden, coleccionan y ensalzan. Su actitud es hija del sentimiento exclusivamente, sin ayuda de la razón. Propugnan por un mundo distinto al cual habitan y rechazan con repugnancia toda manifestación contemporánea. Si se les hubiera preguntado antes de nacer en qué época hubieran querido vivir, con toda seguridad no habrían escogido el siglo xx, sino cualquiera de los tres que conformaron la etapa colonial. Ante esta actitud cabe un comentario. Si por una parte existe un factor positivo, o sea, el hecho de que a ninguno de los románticos se les podría achacar ímpetus demoledores, también pesa el factor negativo, el que impide el normal desarrollo del proceso histórico. El aferrarse exclusivamente a una sola expresión de orden artístico, además del desconocimiento de lo que significa la vida, representa una actitud antihistórica, ya que el contexto de esta disciplina es sencillamente vida, dinamismo, movimiento. El contemplar la historia como una sucesión de hechos plasmados, fríos e inertes, no le hace mucho favor a tan apasionante materia.

Finalmente, llegamos al grupo de *los científicos,* o sea, de los estudiosos del arte colonial, de quienes sí lo conocen y lo aprecian debidamente, de aquellos que luchan por su integridad y por la difusión de los valores que le son inherentes. Es éste, desde luego, un paso hacia

lo positivo, hacia la valoración de la cultura. Sin embargo, no nos alegremos demasiado, pues este grupo constituye una aplastante minoría. Obviamente las formas de acción salvadora y de crítica bien entendida han de nacer de entre este grupo. En él reside la preservación de los valores de lo americano, de esa autenticidad de que hablaba al principio.

Del análisis más exhaustivo sobre la realidad de dicho grupo se puede deducir una conclusión muy interesante. Los científicos, a pesar de lo positivo que representa su existencia, resisten, sin embargo, una nueva subdivisión. Me refiero, en primer lugar, a aquellos cuyos trabajos pudieran ser tachados de epidérmicos, y a quienes, en segundo lugar, han avanzado más aún, durante los últimos años, en la labor de análisis y, por ende, están empezando a tocar fondo. Dicho fenómeno es quizá más visible en el campo de la crítica arquitectónica. En tanto que los primeros, los que he denominado epidérmicos por haberse demorado con deleite en la contemplación de la formas, sin haber adelantado quizá el necesario análisis de la esencia, son en realidad los responsables directos de esta renovación, lo cual vale decir: «los pioneros»; los segundos, por su parte, corresponden a una generación posterior, hija desde luego de la anterior y nutrida en sus enseñanzas, pero que por razones obvias han decidido ir más a fondo aún, hasta puntos en los cuales sus predecesores no tocaron, en gran parte a causa de lo vasto del tema, y también debido a la escasez de investigadores debidamente preparados y con agallas para enfrentarse a una selva tupida que hasta ahora empieza a desbrozarse.

La realidad que explica esta sutil distinción entre los estudiosos del Arte Hispanoamericano tiene su sede, como lo acabo de decir, casi exclusivamente en el campo de la arquitectura, lo cual vale decir, en tanto que unos —los primeros— visualizan las artes en general: arquitectura, pintura y escultura, con un mismo enfoque: el decorativo, los segundos, aquellos que han proseguido delante con el análisis para llegar a profundidades hasta ahora no pensadas, establecen no categorías, mas sí distinciones reales, basadas en la concepción del espacio, elemento ignorado hasta hace poco por la crítica y fundamento esencial para diferenciar las artes entre sí. De dicho enfoque resultan cambios notables en la estructuración misma de la visión crítica. Muchos conceptos, tenidos hasta hoy como absolutos, han debido ser revaluados para dar paso a nuevas teorías, muchísimo más profundas y desde luego más cercanas a la verdad.

Para daros un ejemplo real sobre esta divergencia fundamental entre concepciones de tipo epidérmico y de tendencia especialista, me voy a limitar a traer a cuento la manera de enfocar el barroco por estos dos

grupos, con lo cual estoy seguro de que habréis de entender mejor mis puntos de vista.

Para nadie es un misterio el desarrollo extraordinario —visto desde luego a vuelo de pájaro— del barroco americano. Todos sabréis que las libertades inherentes a esta expresión hicieron su agosto en nuestro suelo, logrando soluciones de alta belleza plástica. Pues bien, si tomáis las directrices trazadas por tres grandes maestros que fueron y son aún, don Manuel Toussaint, el inolvidable crítico mejicano, el delicioso autor de los *Paseos coloniales,* una obra que no sólo merece respeto por lo que ella representa, sino por su exquisita factura literaria; si además leéis las obras de don Angel Guido, quien llegó a establecer categorías tan sutiles como la del *Barroco mestizo,* anhelo de transculturación y de fusión expresiva entre el espíritu americano y el hispano; si también os habéis de sumergir buscando la verdad en la excelsa erudición de ese gran crítico español que es don Diego Angulo Iñiguez —cuya amistad me honra—, el barroco para estos tres grandes del pensamiento artístico hispanoamericano, a pesar de las sublimidades a las cuales llegan en sus descripciones y análisis interpretativos, al referirse al campo de la arquitectura, fallan por concebir la expresión estilística a la cual nos referimos, como resultado de un anhelo decorativo, lo cual vale decir epidérmico.

Pero es que el barroco no puede valorarse exclusivamente en función de su importancia volumétrica y plástica, porque en arquitectura existe un elemento esencial que engloba lo anterior y a su vez, jerárquicamente hablando, lo absorbe, me refiero *al espacio.*

La experiencia espacial subordina todas las demás interpretaciones que puedan hacerse sobre una determinada expresión estilística, o una obra arquitectónica específica. El espacio creado por la acción del hombre condiciona evidentemente la expresión decorativa correspondiente, la cual podrá ser explicada en toda su extensión si se comprende el espacio. Desde luego que atenerse exclusivamente a lo epidérmico no constituye de por sí un pecado, puesto que dicha interpretación —cuando está lógicamente elaborada— puede ser aceptablemente correcta. Pero salta a la vista que una cosa ha de ser el recrearse en el detalle olvidando un tanto la esencia del motivo, y otra bien distinta y, por ende, mucho más completa la de analizar la esencia para comprender a continuación el detalle. Sin duda alguna, el segundo método está más cerca de la verdad.

Ahora bien, al enfrentarnos con el barroco, esa manifestación que no puede ser explicada en forma suficiente por las formas que le son características, nos vemos obligados, si queremos ser sinceros y exhaustivos, a entender primero el pensamiento social, religioso, político y

económico de dicho momento histórico, o sea, los factores que determinaron la aparición en el panorama artístico de Occidente de esas bellísimas formas y espacios que mueven nuestra admiración.

Sobre estas bases y acorde a ese procedimiento, llegamos a una conclusión definitiva y evidente: el barroco se expresó en la arquitectura y a su ejemplo y semejanza en las demás artes, mediante un anhelo de liberación espacial. Me explico. Si antes, en medio del racionalismo inherente al renacimiento, y posteriormente, en la reacción anticlásica propia del manierismo, asistimos a una mesura y a un equilibrio que se expresan en un espacio, sereno, estático e inmóvil, el cual, a medida que pasan los años y nos acercamos al final del siglo XVI, o sea, al pleno desarrollo manierista, dicho espacio tiende a inquietarse y a expanderse, en cuanto el barroco estalla en Europa, aparecen dos hombres que constituyen la imagen exacta del nuevo credo artístico: Bernini y Borromini, quienes por caminos diferentes pero con iguales resultados logran impulsar el espacio interior y diluirlo en un ímpetu ascendente. Para ello juegan con los muros, los ondulan, los mueven frenéticamente, ya sea expansionando el ámbito interior, o bien, contrayéndolo. Las formas decorativas, como resultado de esta actitud, se rompen, se curvan y se contraen en una frenética danza espacial, muy distinta, por cierto, a la mesura renacentista. Es ya otro mundo y otro el pensamiento que lo rige.

Pasemos ahora a nuestro continente para comprender, de acuerdo a este nuevo enfoque, lo sucedido en el desarrollo del arte hispanoamericano en cuanto llegó el espíritu del barroco. Hablábamos ya sobre el extraordinario desarrollo que esta expresión logró en el suelo americano. El soplo, como es obvio, llegó desde España, en cuyo territorio tuvo lugar una amplia aceptación del nuevo espíritu, aunque con algunas limitaciones en el orden espacial. En este momento vale la pena hacer un pequeño desvío para desvirtuar un errado concepto que muchos aún sostienen, inclusive algunos investigadores. Me refiero al «churriguerismo», el cual para ellos consiste en un recargo a veces excesivo. Sobre el particular, el conocido erudito norteamericano George Kubler, logró, en recientes estudios, dejar las cosas en su punto exacto. Los hermanos Churriguera, de acuerdo a la demostración de Kubler, no pasaron de ser unos arquitectos muy buenos, sí, aunque un tanto conservadores, apegados al resurgimiento de formas plateresca. No fueron, por tanto, los padres del barroco español, como se ha querido decir, calificativo que corresponde más a un Tomé o bien a un Pedro de Ribera (1).

(1) Cfr. GEORGE KUBLER: *Arquitectura de los siglos. XVII y XVIII*, vol XIV, de Ars Hispaniae, Historia Universal del Arte Hispánico, Madrid, Editorial Plus Ultra, 1957.

Con estos antecedentes el panorama se nos presenta más claro. Del estudio del barroco americano y del análisis de sus espacios y diversas influencias, llegamos a la conclusión de que nuestro barroco —el hispanoamericano— presenta características exclusivamente decorativas. Sus espacios son los mismos de las etapas anteriores, sencillos, sin complicaciones ni movimientos de sus planos, en una palabra: eminentemente renacentistas españoles. El prurito del nuevo espíritu se hace visible —ya en el campo decorativo— en el doble retablo que conforman el propio fondo del altar mayor y la fachada principal, cuya composición arquitectónica semeja un retablo también, de acuerdo a una clara costumbre hispana. Los elementos que reciben el soplo barroco: púlpitos, marcos, altares, confesionarios, balcones, tableros, etc., son accesorios al espacio arquitectónico, el cual se mantiene incólume dentro de su tendencia al estaticismo. Esto quiere decir, por tanto, que nuestro barroco es parcial y no integral. Cabe muy bien, por tanto, la frase del notable erudito venezolano, arquitecto Graziano Gasparini, cuando sostiene que «es imposible admitir la existencia de una arquitectura barroca hispanoamericana, por cuanto no pertenecen a América los conceptos espaciales que originaron su expresión». Sería entonces más correcto hablar de una arquitectura barroca «en Hispanoamérica» (2).

El anterior concepto cambia, como es lógico, toda una argumentación que hasta hoy fué válida y que ya empieza a flaquear, precisamente por no haber tenido en cuenta el espacio como factor esencial en el análisis. Es cierto desde luego que hay excepciones, y muy notables por cierto. Pero ellas no hacen otra cosa que confirmar el nuevo planteamiento. Al mencionar tales excepciones, vale la pena recordar algunos ejemplos, entre los cuales me voy a permitir traer a cuento, en primer lugar, dos de ellos, hijos de un extraordinario arquitecto mejicano del siglo XVIII, Francisco Guerrero Torres, quien resolvió salirse del ámbito de lo superficial para atacar en debida forma el problema espacial. Este intento se plasmó en su iglesia de la Enseñanza en Ciudad de Méjico, en donde el rectángulo tradicional de la planta se reemplazó por un octógono alargado, el cual recibe del sotocoro, y hacia el fondo de la iglesia, una buena cantidad de luz a través de la cubierta, con lo cual se crea una sensación de etereidad, lo cual vale decir de movimiento del sutil espacio interior. Otra de las obras importantes de Guerrero Torres es la exquisita Capilla del Pocito, situada en la villa de Guadalupe. Allí la complejidad espacial se acentúa,

(2) GRAZIANO GASPARINI: *Las influencias indígenas en la arquitectura barroca colonial de Hispanoamérica*, en Boletín #4, del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas de la Universidad Central de Venezuela (Caracas) (enero de 1966), p. 77.

al copiar el mejicano la planta de un templo romano publicado por Serlio. Como el tratadista italiano acompañó los alzados y costes de dicho templo, el arquitecto mejicano, al conformar su espacio interior, creó una solución no ya romana o clásica, sino netamente local: mejicana. El contraste entre el fino rojo del tezontle y el marfil de la piedra chiluca se amplían al entrar en juego los azules y blancos de las cúpulas esmaltadas, cuyos materiaes provenían de Puebla.

En segundo lugar, y entre nosotros, o sea, en Colombia, no existen espacios que proclamen su origen barroco, conformados por ese movimiento espacial que le es propio. Quizá pueda señalar una tímida alusión, que por lo chica y escondida, sigue siendo una excepción. Me refiero a la capilla anexa al templo de la Compañía en Bogotá, la llamada del Rapto de San Ignacio a causa del bellísimo retablo del mismo nombre, elaborado por el escultor andaluz Pedro Laboria. Un sector de la capilla —el central— consiste en un volumen basado en una elipse puesta en sentido perpendicular al eje longitudinal de la capilla. Dicha elipse se traba con dos rectángulos para finalmente llegar al retablo, cuyo tratamiento en profundidad, a base de perspectivas, nos traslada por un rato a un ámbito distinto al corriente en la Nueva Granada. Toda aquella expresión que hemos dado en llamar neogranadina, lo es en cuanto se refiere al aspecto decorativo: altares, retablos, etc., ya que los espacios siguen siendo los mismos de antes: ya de origen gótico-isabelino, o bien, renacentistas. En ambos casos, encuadrados en prismas cuya serenidad está bien alejada del fogoso movimiento espacial del barroco. Al referirnos luego al mundo decorativo del barroco neogranadino, nos encontramos también con un atemperamiento en su composición, especialmente si se le compara con ejemplos contemporáneos mexicanos. Es por ello que nuestro *barroco* —por llamarlo de alguna manera— no lo es tanto, y puede además resistir el calificativo de moderado, lo cual hasta cierto punto constituye una contradicción en el campo de lo absoluto.

Finalmente, y ya fuera del mundo hispanoamericano, aparece en el continente una extraordinaria muestra del planeamiento barroco: la correspondiente al Brasil. Allí el expansionismo espacial es bien marcado, gracias al movimiento de los muros y a las cubiertas igualmente curvadas. Desgraciadamente, y para efectos de no perdernos en deliciosos vericuetos, debo dejar de lado lo relativo al Brasil, ya que en realidad no corresponde esa expresión al tema de esta charla.

Entendido el enfoque más adecuado para acercarnos al arte hispanoamericano y, en especial, a su exquisita producción arquitectónica, nos corresponde ahora, para ampliar dicha visión, realizar un paseo de orden imaginativo por algunas regiones del continente, durante el período histórico que hemos denominado —erradamente— colonial. He dicho erradamente, puesto que estos vastos territorios de ultramar jamás fueron considerados por España, desde un punto de vista político-administrativo, como colonias, y, en cambio, constituyeron para ella provincias o reinos, de acuerdo al pensamiento jurídico mil veces expresado por la Corona.

Ahora, no creais que esta disquisición, la cual desde luego admite discusión, pueda ser una sutil manera de enfocar el problema y que, por tanto, carezca de importancia. No hay tal. Importancia la tiene, y mucha, pues la producción artística de hispanoamérica tuvo características eminentemente provincianas, hecho éste que encaja admirablemente en la situación que me he permitido plantear. Más aún, el calificativo de colonial con el cual se la conoce fue acuñado posteriormente a la epopeya emancipadora, y, hasta cierto punto, resume sentimientos y actitudes pasionales llenos de prejuicios, cosa que no tiene cabida —o no debe tenerla— en una sana crítica artística, la cual, hasta donde lo permitan las condiciones mismas de la naturaleza humana, debe ser objetiva. Las ideologías personales, por más respetables que ellas sean, nada tienen que decir en este trabajo, demasiado serio para tener en cuenta las simpatías o antipatías de tipo histórico o político que profesen quienes trajinan en este campo. Es la verdad ante todo la que debe buscarse y no la satisfacción de nuestro pensamiento o nuestros gustos meramente personales, los cuales por esa misma razón se minimizan ante la esencia de aquello que deseamos descubrir y aclarar.

Definido este punto, el cual me parece de mucha importancia, veamos primero, a manera de introducción general a la comparación que hoy propongo, cuáles fueron las regiones sobre las cuales se desarrolló e implantó —con mayor o menor fuerza— el espíritu artístico de occidente, fusionado posteriormente a toda una serie de hechos y factores ambientales, propios de la tierra que vio nacer la nueva expresión artística, suficientemente destacada como para merecer su propio capítulo en la historia del arte de occidente.

Aparece en primer lugar, la zona del Caribe, lugar de los primeros reconocimientos y establecimientos de carácter permanente. Su centro y eje vital lo constituyó La Española, cuyo desarrollo y esfuerzo evo-

lutivo se debe en gran parte a la familia del Almirante. Allí se explayó primero el espíritu del medioevo, inmerso por razones de todos conocidas en el pensamiento e idiosincracia del pueblo español.

La catedral de Santo Domingo, en lo que respecta a su espacio interior, resumen todos los anhelos concretados en España a finales del siglo xv, cuando lograron fundirse en una sola expresión las influencias venidas del norte e impregnadas aún de los últimos anhelos del gótico, con una manifestación estilística eminentemente hispana: el mudéjar. Este espíritu gótico, felizmente bautizado como isabelino, a pesar de las recientes protestas del connotado erudito español don José Camón Aznar, es aún visible en la concepción espacial de la primera catedral americana; se reconoce también en el acopio ornamental que la recubre y en la disposición misma de su planteamiento arquitectónico. Años después, y correspondiendo dicho período al proceso natural en la evolución del arte occidental, la fachada principal del templo se vistió con el ropaje del primer brote renacentista en suelo hispano: el plateresco: Esto nos indica que el soplo renovador emanado de Italia llegó también hasta las playas del Caribe. Es igualmente obvio, que en el mismo lugar se produjo, con todos los honores del caso, el fallecimiento del espíritu gótico. Es, por tanto, a América y no a Europa —como se ha venido sosteniendo hasta hoy— a quien le corrrespondió asistir a la muerte del medioevo.

Descubiertas por Hernán Cortés las ricas tierras de México, así como las extraordinarias civilizaciones que allí residían, el centro de gravedad económico se trasladó al continente, con detrimento de la estabilidad misma de La Española, la cual, desde entonces, pasó a ocupar una modesta y discreta posición secundaria.

El rápido desarrollo del Virreinato de la Nueva España por una parte, los descubrimientos en Tierra Firme y las posteriores penetraciones hacia el interior por la otra, el paso a través de la estrecha faja panameña y el consiguiente descubrimiento del Mar del Sur, base indiscutible para llegar —años más tarde— a las ricas regiones del Perú, y, finalmente, los descubrimientos y establecimientos permanentes en las vastas zonas australes del continente americano, cambiaron fundamentalmente el panorama mismo de estas tierras.

Estos hechos, unidos indisolublemente al factor geográfico, trajeron consigo sustanciales transformaciones en el orden político-administrativo, las cuales constituyeron base esencial para una rápida evolución en el panorama artístico de Hispanoamérica y para su evidente desarrollo posterior.

Daré principio a esta visión panorámica de las dos regiones propuestas, con el caso mexicano. Lo hago, no solamente por razones de orden cronológico, sino por natural y espontánea cortesía para con el admirable país hermano, que hoy nos regala con una admirable muestra fotográfica de su brillante pasado y su esplendoroso presente.

La conquista del territorio denominado Nueva España del mar Océano, realizada por las huestes de Cortés, bien puede ser considerada como una de las hazañas más grandiosas que sucedieron durante la Era del Renacimiento. Gracias a ella se enfrentaron dos mundos totalmente opuestos, dos ideologías contrarias, en un conflicto de supervivencias. De la derrota del uno y la victoria del otro surgió una nueva civilización, estructurada sobre las ideas del vencedor, aunque unidas a una buena dosis del espíritu —aún vivo— del pueblo sojuzgado.

El espectáculo que se ofreció ante los asombrados ojos de los conquistadores debió ser grandioso, no solamente por lo nuevo, sino por la realidad misma de eso que se explayaba ante ellos. Se explican las palabras de Bernal Díaz del Castillo, veraz cronista de la expedición, quien al divisar a Tenochtitlán por la calzada ancha que los traía desde Iztapalapa, dijo lo siguiente: «Y de que vimos cosas tan admirables, no sabíamos que nos decir ó si era verdad lo que delante parecía, que por una parte en tierra había grandes ciudades, y en la laguna otras muchas, é víamosle todo lleno de canoas, y en la calzada muchos puentes de trecho a trecho, y por delante estaba la gran ciudad de Méjico, y nosotros no llegábamos á cuatro cientos cincuenta soldados...» (3).

No se sabe qué admirar más, si la visión del prodigio urbanístico, o el valor de ese puñado de hombres, rodeados por cerca de trescientos mil enemigos, dispuestos además o volverlos picadillo, pese a que el propio dios Quetzalcotl estuviese al mando de los invasores.

Las huestes de Cortés, al penetrar al territorio mexicano, se encontraron ante un pueblo que había llegado a un definitivo estado de madurez en su proceso civilizador, y que en algunos aspectos los aventajaban. Ejemplos de arquitectura lítica se erguían ante ellos para proclamar una real unión entre la materia moldeable y el espíritu teocrático, representada dicha unión por unos sacrificios humanos, los

(3) BERNAL DÍAZ DEL CASTILLO: *Verdadera historia de los sucesos de la conquista de la Nueva España,* Biblioteca de Autores Españoles, tomo XXVI, Madrid, 1947.

cuales, justo es decirlo, resultan bastante pesados y repugnantes para nuestra sensibilidad occidental.

Lo interesante de todo esto radica en la concepción espacial del indígena, la cual era totalmente distinta a la del español, quien entendía cabalmente la realidad del ámbito cerrado, concepto éste radicalmente ajeno al pensamiento y a la sensibilidad del azteca, más acostumbrado a la vida al aire libre y dotado además de un sentimiento que hoy pudiéramos calificar de claustrofobia.

Sin embargo, y pese a lo anterior, estos pueblos estaban llenos de una gran sensibilidad estética. Gracias a las hábiles gestiones de los frailes y, en especial, de Fray Pedro de Gante, se adoctrinó, en el campo del arte occidental, a multitud de indígenas que mostraron definitiva afición a ellas. Fue posible además llevarlos a entender y a ejercer, con sin igual desenvoltura, la gramática artística de occidente. Años más tarde, los mismos mexicanos que en un principio miraban con terror y admiración la construcción de bóvedas nervadas de origen medioeval, por creer que al quitar las cimbras se habría de venir todo al suelo, esos mismos mexicanos, digo, fueron capaces de ejecutar, tanto o más hábilmente que los propios canteros españoles, las mismas bóvedas que habrían de cubrir los espacios creados para las diversas edificaciones que fue necesario erigir.

Otros, más aficionados a la escultura, o bien, a la pintura, esculpieron con sensibilidad propia las cruces atriales que adornarían los monasterios correspondientes a la primera etapa del Virreinato, o pintarían sus muros con escenas evangélicas, estableciendo con ello ese lazo de unión que habría de enlazar los frescos de Bonampak con las grandes manifestaciones contemporáneas del muralismo mexicano.

Los nuevos amos de México y Guatemala, al pretender llevar a los naturales al conocimiento de los valores espirituales propios del cristianismo, utilizaron con exquisita sensibilidad y talento las posibilidades que el arte les proporcionaba. Es en estos momentos cuando nacen los centros evangelizadores, concebidos y planeados según la llamada traza moderada del Virrey Mendoza.

Dichos centros, compuestos del templo fortificado, de las capillas Abiertas o de Indios, de las Posas, del Atrio o plaza anterior al templo, y de la Cruz Atrial, constituyen un notable ejemplo, en el cual, los diferentes aportes del urbanismo, la arquitectura y las artes en general, se pusieron al servicio de la tarea evangelizadora. Sobre la trascendencia de este sistema, la historia nos puede contar muchas cosas. Sólo diré que una de las razones para justificar el notable éxito alcanzado en esta gestión radica en el hecho de haber captado hábilmente la idio-

sincracia del indio, y sobre esa base acondicionar los sistemas de trabajo mediante espacios adecuados a las funciones por resolver.

Hasta hace pocos años, los investigadores mexicanos aseguraban que los conjuntos de evangelización sólo existieron en su propio territorio (4). Hoy, las cosas suenan de otro modo, pues eruditos de la talla del argentino Buschiazzo y los bolivianos Mesa y Gisbert han señalado los mismos ejemplos en el Perú y en Bolivia (5). Quien hoy os habla ha tenido la fortuna de encontrar numerosos ejemplos en el territorio de la Nueva Granada, quizá no tan ricos decorativamente hablando, como en el caso mexicano, aunque idénticos en su diseño y en su intención (6).

Este hecho es de una importancia capital, no tanto por el deseo de llevar la contraria, que no es el caso, cuanto por el establecimiento de la realidad en lo que respecta a una acción común, sobre todo el continente, en el proceso evangelizador. Existe un eslabón, que junto con otros, igualmente valiosos, establece una nueva visión del arte hispanoamericano, en donde empieza a cobrar fuerza la noción de unidad continental en la expresión artística, pese a las diferencias de orden local, las cuales no disminuyen ni atenúan dicha unidad. Sobre este tema habré de volver más adelante, ya para terminar con estos apuntes.

Cumplida la pacificación y evangelización del territorio, el interés de las autoridades y de las gentes en general se centró en los grandes núcleos de población, obteniéndose a la larga la clásica estratificación urbana en el campo social, base indiscutible de las que habrían de ser —años más tarde— las grandes ciudades mexicanas.

A toda población, y con mayor razón si ella es más grande, le ha interesado siempre materializar dentro del casco urbano sus anhelos en una obra representativa y simbólica. Dado que en pleno siglo XVI, el espíritu de los españoles andaba embargado por anhelos de orden religioso, el fervor de los habitantes de las nuevas ciudades se volcó en la construcción de sus grandes catedrales.

Es entonces cuando en este preciso momento aparecen en el firmamento arquitectónico mexicano los grandes profesionales españoles. Me refiero, desde luego, a Claudio de Arciniega, autor de la traza de

(4) Cfr. RAUL FLORES GUERRERO: *Las Capillas Posas de México*, México, Ediciones Mexicanas, 1951; PEDRO ROJAS: *Historia general del arte mexicano. Epoca colonial*, México, Editorial Hermes, 1963.

(5) MARIO J. BUSCHIAZZO: *Historia de la arquitectura colonial en Iberoamérica*, Buenos Aires, Editorial Emecé, 1961, pp. 94-95-96; JOSÉ DE MESA y TERESA GISBERT: *Iglesias con atrio y posas en Bolivia*, Anales de la Academia Nacional de Ciencias, Guaderno #1, La Paz, 1961, p. 1.

(6) CARLOS ARBELÁEZ CAMACHO: *Templos doctrineros y capillas posas en la Nueva Granada*, en El Tiempo (Bogotá), Lecturas Dominicales (enero, 10 y 17 de 1965).

la bellísima catedral de Ciudad de México (7); a Francisco Becerra el Trujillano, heredero de las glorias del llamado tronco toledano o grupo de arquitectos hispanos que en pleno Renacimiento estuvieron regidos por el gran Alonso de Covarrubias, mentor, profesor y amigo del abuelo de Becerra: Hernán González de Lara. Becerra realizó la traza de la catedral poblana, y además dejó obras exquisitas en muchísimos conventos, de los cuales vale la pena mencionar los de Tepoztlán, Guatinchan y San Francisco de Totomiguacán. Otro de los grandes arquitectos hispanos del siglo XVI que actuaron en México fue Antonio Ortiz del Castillo, sucesor de Becerra en el maestrazgo de la catedral de Puebla, cuando el extremeño viajó al sur del continente, o sea, a Quito y a Lima. Finalmente, debo recordar en esta sintética lista al santanderino Juan Miguel de Agüero, cuyos trabajos en la catedral de Mérida merecen toda suerte de alabanzas (8).

Estas catedrales representan en la historia del arte, un momento culminante en el cual se entremezclan y confunden influencias de orden hispánico y pertenecientes al bajo Renacimiento, con influencias borgoñonas, flamencas y alemanas, subsistentes aún desde finales del medioevo. Corresponden además a la estética que hizo posible la aparición del espíritu manierista en España y América.

La llegada del barroco constituye para el arte mexicano algo así como un apoteosis de su proceso histórico, el cual bien pudiera calificarse de eufórico. Lo es en cuanto al frenético entrelazarse de formas que irrumpen los planos verticales de sus fachadas, convirtiéndolas en un abigarrado conjunto, en el cual no se sabe bien dónde se inicia el diseño y dónde termina.

Tal como lo vimos hace un rato, y con la salvedad de unas escasas excepciones, los espacios interiores siguieron aferrados al concepto medioeval o al renacentista, lo cual vale decir: estáticos, inertes. Este hecho, sin lugar a duda, rebaja el concepto esencial del barroco americano, y, concretamente, el mexicano, ya que todas las características del nuevo espíritu y, según la concepción europea, no se cumplieron en su totalidad.

Desde un punto de vista exclusivamente decorativo, el barroco mexicano se extasía con el recorrido febricitante de los planos. Hasta acá es hasta donde debemos llegar en esta clasificación metodológica,

---

(7) Cfr. FRANCOIS CALI: *L'Art des Conquistadors*, París, Arthaud, 1960; ENRIQUE MARCO DORTA: *Fuentes para la historia del arte hispanoamericano*, vol I, Sevilla, 1951. En tanto que el francés, con harta ligereza, afirmó que Arciniega era criollo mexicano, Marco Dorta, debidamente acompañado de auténticos documentos, demuestra el innegable origen hispano del arquitecto.

(8) Mayores informaciones sobre estos arquitectos se han de encontrar, entre otros, en la obra arriba citada de ENRIQUE MARCO DORTA.

especialmente si queremos ser veraces en los fines que nos hemos propuesto.

Permaneciendo en esta categoría nada puede ser más bello que las innumerables técnicas decorativas, nacidas al amparo del espíritu barroco. Vaya entonces un entusiástico recuerdo para las yeserías poblanas, las cuales, con sus hermosas policromías constituyen una exquisita manifestación del arte mexicano. Si agregamos a lo anterior el uso de los azulejos —de franca estirpe andaluza— y el contraste cromático entre las dos piedras que allí se encuentran: el tezontle, rojo como un terciopelo, y la chiluca, de color marfil, nos encontramos ante una característica esencial de la arquitectura mexicana: la policromía, la cual se explica también por factores de orden ancestral, difícilmente olvidables por lo demás.

Con base a estas observaciones, es fácil deducir el porqué de la enorme riqueza, visible en la casi totalidad de la arquitectura mexicana. Valgan como ejemplos, escasos sin duda en atención a la dificultad de mencionarlos a todos, pero sí lo suficientemente representativos de ese espíritu esencialmente decorativo que caracterizó la expresión del barroco mexicano: Santa María Tonantzintla, Santa Prisca de Taxco, el bellísimo templo jesuita de Tepotzotlán, la capilla del Sagrario en Ciudad de México, y allí mismo, en la propia catedral, su exquisito retablo de los Reyes, en donde aparecen, en frenética danza, los estípites o pilastras tronco piramidales invertidas. Sobre este último elemento, que al cabo de los años se convirtió en otra leyenda en cuanto a su exclusividad en el territorio mexicano, las cosas son igualmente distintas, ya que ha sido posible encontrarlos —tal vez no tan ricos— en distintos lugares de la América del Sur. Es bueno advertir que estos descubrimientos son realmente recientes, y los llamo descubrimientos por decir algo, puesto que han estado a la vista de todos desde hace siglos, ya en altares, o bien en fachadas.

Sobre el desarrollo del barroco mexicano caben algunas otras anotaciones, hijas de recientes análisis basados a su vez en nuevos e interesantes enfoques. Uno de los aspectos que actualmente se discuten es el grado de importancia del aporte indígena al barroco denominado popular, el cual, hasta hace muy poco tiempo, se consideraba como una muestra inequívoca del espíritu aborigen fusionado —gracias a la libertad del barroco— a formas y concepciones de origen occidental. Más aún, se defendía la tesis de que los artífices indígenas, al actuar de esa libertad, dejaron aflorar a la superficie sus recónditos anhelos en medio de diseños que recordaban su propia extracción y origen.

Los argumentos en contra de esta teoría se basan, en primer lugar, en la ninguna aportación espacial del aborigen americano, hecho que lleva el tema discutido al campo de la decoración, o sea, a un tono menor dentro del ámbito arquitectónico.

Puestos en lugar que nos corresponde, se anota, en segundo lugar, que el carácter de tales decoraciones, reside exclusivamente en la reinterpretación y reelaboración de temas cuyo origen no ofrece duda alguna puesto que es francamente europeo, lo cual vale decir, de importación. Ahora, y ya como tercer aspecto del problema, se anota también que los motivos de carácter prehispánico muy raramente aparecen, o por lo menos son visibles en la cantidad que hiciera presumir un aporte real del panorama estético precolombino al nuevo ámbito que se estaba conformando.

El arquitecto venezolano Gasparini, uno de los sustentadores de las nuevas tesis, y además uno de los investigadores de mayor erudición en este campo, afirma que cuando un artífice indígena pretendía reproducir obras que no pertenecían a su ámbito cultural, o sea, europeas, no lograba jamás un resultado igual al modelo original. Obtenía más bien una interpretación del mismo, a base de estilizaciones, abstraccionismos o simplemente esquematizaciones de formas. Este resultado, según el mencionado erudito, explica mejor que nada las diferencias formales entre diseños hispanoamericanos y los modelos europeos. Diferencias desde luego evidentes y que han servido para calificar a los primeros como hijos de una fusión indo-hispana. No cabe duda sobre la realidad de dicha fusión. Ella se logró, pero a base de reinterpretaciones de los modelos ajenos al ámbito prehispánico. «Ahora cabe anotar que en muchas oportunidades el aspecto americano —y para este caso no me limito exclusivamente al ámbito mexicano— se define claramente a base de figuras extraídas de la gramática local: figuras humanas con rasgos aborígenes, frutos de la tierra americana y animales pertenecientes a nuestra fauna» (9).

Es obvio que este aporte cabe exclusivamente en el campo de lo decorativo, tal como ya tuve la oportunidad de anotarlo, y que los diseños mismos, en lo que respecta a su composición, siguieron —con los cambios aludidos— por el cauce de lo occidental. El tema de por sí es apasionante, y para su adecuada valoración requiere tiempo y espacio, con los cuales hoy no cuento, salvo que decida aburrir hasta la muerte al distinguido lector que me lee. Esa, desde luego, no ha sido mi intención, por tanto, me limitaré a señalar estos nuevos rumbos en el campo de la investigación, los cuales dejo flotando en el ambiente, a la espera de una nueva oportunidad para anali-

(9) Cfr. GRAZIANO GASPARINI, Ob. cit.

zarlos con mayor profundidad. De todos modos, los resultados a los cuales se lleguen, con absoluta seguridad habrán de modificar, por lo menos en parte, muchos de los términos considerados hoy como absolutos, tales como ultrabarroco, churrigueresco mexicano, metabarroco, etc., los cuales, por las razones anotadas, resisten un nuevo análisis.

La súbida al trono español de los Borbones, unida a su vez a las condiciones de orden filosófico y social que determinaron la esencia de la última mitad del siglo XVIII, trajeron tanto para México como para el resto de Hispanoamérica una transformación radical en los gustos y en la actitud ante la vida. Estas razones explican, por tanto, el paso del barroco libre y brillante al nuevo espíritu que soplaba desde la Academia de Bellas Artes de San Fernando: el neoclasicismo. El anhelo emocional que embargaba a los artistas, se reemplazó por el positivismo y el racionalismo, unido desde luego a chispas de inspiración. Esta situación habría de encontrar en el neoclasicismo una excelente manera de expresarse.

En México, a pesar de lo corto de la etapa, dicha expresión contó con extraordinarios artífices, sin olvidar tampoco la propia fundación de su Academia: la de San Carlos. Este espíritu se aleja insensiblemente de lo vernáculo, y, como decía antes, su duración es relativamente corta, pues la epopeya emancipadora rompe definitivamente todos los lazos que unían la metrópoli con sus posesiones de ultramar, entendiéndose entre esos lazos el artístico. Con ello se creó un trauma en el hasta entonces normal desarrollo de las artes. Por esta razón no he considerado vital para la claridad en esta exposición pasar un poco por encima de esta etapa, un si es no es extraña dentro de su frialdad y compostura, la cual de todos modos contó con la pericia del malgeniado don Miguel Costansó, con la habilidad del arquitecto don José Damián de Castro, y, finalmente, pero no por ello en último lugar, con la inspiración del escultor y arquitecto don Manuel Tolsá.

Sobre el neoclasicismo valdría la pena anotar que su corta duración en la historia del arte mexicano, si por una parte es de lamentarlo, por la otra merece toda nuestra satisfacción, ya que con ello se evitó el que muchísimos ejemplos extraordinarios del barroco —que hoy subsisten— no desaparecieran en aras del injusto furor de la crítica y los arquitectos neoclásicos.

☆

En estas circunstancias, y como último capítulo de mi intervención, me resta referirme al caso neogranadino. No lo haré en forma descriptiva, como tuve la oportunidad de realizarlo con el tema mexi-

cano. Más bien, sirviéndome de él y mediante comparaciones parciales, trataré de plantear el panorama general.

Surge como primera comparación posible la de los espacios que en uno y otro lugar se crearon para beneficio de la nueva vida instaurada en los dominios de la Corona. En cuanto se refiere a su concepción, ellos son exactamente iguales: parecen sacados del lenguaje medioeval o renacentista, y son, por tanto, estáticos, sin tendencias al movimiento interior. La aparición de cúpulas un tanto centrales, ya en México o en la Nueva Granada, ocasionalmente demostró un cierto sentido de movimiento ascendente del espacio interior, aunque sin lograrlo cabalmente. En México, las excepciones mencionadas logran, sí, un total acoplamiento a la esencia del espacio barroco; en cambio, en la Nueva Granada, el caso excepcional que anoté, apenas si aparenta salir de su inercia.

Desde el punto de vista de lo decorativo, campo en el cual existen en ambos lugares hermosos ejemplos —con mayor profusión, desde luego, en México—pertenecientes no sólo a la etapa barroca, sino a las anteriores igualmente, la diferencia entre el fenómeno mexicano y el neogranadino es fundamental. Mientras que en el primero aparece dicho panorama envuelto en un manto riquísimo, en el cual la brillantez febricitante de las formas se enrosca en un lujurioso planteamiento, en la Nueva Granada sucede todo lo contrario; la decoración es sobria, austera y serena al exterior, acentuándose un tanto la brillantez en cuanto accedemos a los interiores, pero sin perder una cierta rigidez geométrica en su diseño. Sin embargo, en ambos casos la decoración es plana, con lo cual se afirma el carácter provinciano de la arquitectura hispanoamericana, ya que si en la metrópoli la decoración se hincha, característica de lo provincial ha sido siempre la de disolverse la hinchazón en soluciones adheridas al plano.

La explicación al contraste entre riqueza y austeridad de las dos regiones analizadas, cabe anotarla y ubicarla en la diversidad de medios económicos correspondientes a los dos lugares. En el Virreinato de la Nueva España se trasladó de inmediato una especie de segunda corte, con todo el boato que era de rigor, en tanto que en la Nueva Granada, ya sea por el factor geográfico y bastante también por las dificultades mismas del medio, la vida de sus poblaciones se desenvolvió en medio de una austeridad reflejada en una humilde sinceridad.

En cuanto se refiere a la policromía exterior, las diferencias son igualmente notables, puesto que en México, como ya tuvimos oportunidad de anotarlo, existieron razones de sobra para usar al máximo la explosión del color. Entre nosotros, los materiales utilizados: cal, teja de cerámica, madera pintada y ladrillo en los pisos, sin olvidar el

oro y el rojo de los retablos interiores, son los únicos tonos que podemos anotar. Más aún, el humilde enjabelgado fue un excelente medio en el cual se desenvolvieron los únicos colores vivos del interior. Estos factores permitieron obtener, tanto exterior como interiormente, una definitiva unidad cromática, la cual, unida a la conformación volumétrica muy simple, permitió obtener unos resultados serenos y equilibrados, los cuales, hoy en día, a causa de un mal gusto reinante y rechinante, están condenados a desaparecer, salvo que se logre ejercer una acción salvadora y eficaz.

Desde el punto de vista de los materiales, es obvio que existen diferencias notables en los dos casos. En México es visible el predominio de la cantería, sobre la base del uso del tezontle y la chiluca. Además, la implantación de la yesería y los azulejos, exquisitamente tratados, le imprimieron un carácter especial a la arquitectura. Para el caso neogranadino, se puede anotar que los muros se erigieron en tapiería, o en adobe, ladrillo y cantería. Unas veces, dichos materiales aparecen solos; otras, mezclados entre sí. Si en México fue muy común el uso de las bóvedas de cantería, en la Nueva Granada, las cubiertas interiores se lograron de manera muy distinta y, desde luego, mucho más económica: a base de tijeras de madera y de acuerdo a sistemas constructivos inmersos en la llamada *carpintería de lo blanco,* o sea, definitivamente adscritos al espíritu mudéjar. Con esto se definían y resolvían, de una vez, dos aspectos esenciales: el económico y el decorativo. Es, si se quiere, una solución que hoy denominaríamos funcional.

Las anteriores disquisiciones nos permiten deducir una conclusión práctica. En tanto que la arquitectura mexicana se nos presenta con un definitivo carácter extravertido, la nuestra, en cambio, se define como una expresión introvertida. Al fin y al cabo, la primera es brillante y la segunda, tal como lo dije hace un rato, es sincera dentro de su acusada humildad.

A pesar de estos contrastes, muy visibles por lo demás, los cuales, como es apenas lógico, trajeron consigo diferencias de orden formal, yo he insistido siempre sobre un punto que no ha merecido, por parte de los investigadores en esta expresión artística, la menor atención. Me refiero a la unidad conceptual existente en el arte hispanoamericano. Me he basado en los siguientes argumentos para defender esta tesis. En primer lugar, los elementos espaciales que constituyen la esencia misma de la arquitectura son idénticos, ya que su cometido era el mismo, cualquiera que fuese la región; las funciones a resolver eran también las mismas: templos, viviendas, monasterios, palacios, oficinas administrativas, edificaciones militares, etc.; todas esas fábricas

correspondían además a un mismo *modus vivendi,* implantado también en cualquier lugar del continente.

En segundo lugar, basados en el hecho de que los espacios eran iguales según la función a las cuales estaban destinados, las necesidades del medio y de la vida en Hispanoamérica eran prácticamente iguales en todas partes, estableciéndose quizá algunas diferencias, según los factores de clima o de disponibilidades de tipo económico. Este hecho trajo consigo el que los elementos de orden decorativo en las viviendas: muebles, pinturas, esculturas, etc., siguieran normas similares en su diseño. Cosa igual puede decirse en relación al desarrollo de las artes aliadas a la arquitectura y ya visualizadas dentro del ámbito de lo sagrado. Las normas del Concilio de Trento sobre el desarrollo del arte religioso fueron aplicadas en igual forma a lo largo del continente. Una cosa es el que en algunos lugares aparecieran artistas de mayor envergadura que en otros, y otra bien distinta la de negar que en el enfoque esencial del desarrollo artístico no se hubiera partido de una misma hipótesis de trabajo, o mejor, de un mismo punto de partida.

Finalmente, y como comprobación práctica, que sólo puede realizarse en la mente, basta que despojemos a un templo mexicano de toda su decoración, o, si se quiere, de una buena parte de ella, para encontrarnos con que la esencia de ese templo no se diferencia casi de un templo neogranadino o de cualquier otro lugar del continente. Por otra parte, la acción administrativa de España fue una sola para toda Hispanoamérica. No existe, por tanto, razón valedera para pensar que los resultados de orden estético pudieran tomar caminos divergentes. Las formas que son desde luego adjetivas, en su normal divergencia no entraban el cumplimiento de la unidad en lo conceptual.

Dejo, ya para terminar, a la amable consideración del lector que ha tenido la benevolencia de acompañarme hasta acá, un hecho que considero protuberante: si en los siglos XVI, XVII y XVIII se obtuvo —gracias al poder centralista y ajeno a las fronteras— una unidad en la concepción artística, cuyas variaciones formales vimos que no afectaron esa unidad, valdría la pena preguntarnos con toda sinceridad si hoy, que andamos tras la unidad continental en el orden económico gracias a toda suerte de gestiones diplomáticas, a un sinnúmero de conferencias de cancilleres y con base a complejas reuniones de economistas de todas las edades, sin haber logrado un mediano éxito en tan noble propósito, valdría la pena, repito, preguntarnos si el intentar esa necesaria unión entre hermanos a través del campo del arte y la

cultura, si nos produciría el éxito que todos esperamos. Dejo, pues, esta idea flotando en el aire y a la consideración de quienes pueden y deben hacer algo por ese necesario acercamiento entre países hermanos, hijos de una misma madre, y unidos por los lazos indisolubles de la religión, el idioma, la raza y las mismas costumbres.

CARLOS ARBELÁEZ CAMACHO
Apartado Nacional 25-39
BOGOTÁ (COLOMBIA)