

## ENCUENTROS, CONFLICTOS Y SINTESIS EN LA ARQUITECTURA AMERICANA. EL SIGLO XVI Y EL SIGLO XVIII.

RAMON GUTIERREZ

### 1.-LA CULTURA DE CONQUISTA

Es evidente que el proceso de encuentro cultural entre Europa y América se produce en un contexto de "cultura de conquista", donde operan complejos factores de relación y conflicto.

La cultura donante-dominante, en este caso la española, sufre en sí misma procesos de transformaciones en su proyección a la nueva dimensión continental.

Estos procesos, propios de la reducción, selección, síntesis e integración de sus multifacetadas realidades regionales, proyecta hacia América una España no reconocible específicamente en la metrópoli.

La pluralidad idiomática se reduce a la unidad del castellano que se asume como "español", las diversas arquitecturas regionales se diluyen en rasgos genéricos que testimonian la selección y la síntesis.

Aun sobre áreas abiertas y sin contacto con culturas americanas, España se proyecta en un programa propio que sin embargo deberá adaptarse a las nuevas condiciones de un hábitat y una geografía no siempre complaciente.

Los mitos españoles se exacerban y potencian en contacto con una realidad mágica e inasible. Recónditos atavismos se truecan en factibles utopías y el mundo de las ideas renacentistas arrastra las fábulas y las heterodoxias milenarias desde la mitología hasta los textos cristianos apócrifos que parecen ser verosímiles en este nuevo contexto.

Si estas profundas transformaciones sufre la vivencia de una cultura dominante, cuánto más habrá de modificarse en el contacto con estas realidades culturales de muy diverso nivel de desarrollo.

Si acaso hubo imposición y colocación de la cultura del conquistador en el contexto de una realidad abierta, no menos cierto es que ella pronto debió acudir a la verificación de sus premisas mediante el tradicional sistema de ensayo-error-corrección.

Desde las disponibilidades tecnológicas, hasta los ejemplos peculiares de adaptación a condiciones rigurosas del sitio (caso de México, ubicada sobre una laguna parcialmente desecada), es evidente que el español impone su voluntad pero no siempre tiene éxito en su propuesta.

Baste recordar dos casos de contextos tan variados como México y Paraguay para certificar que el traslado lineal de la experiencia europea se presenta como insuficiente para resolver la problemática planteada.

En la construcción de la Catedral de México en 1563, el arquitecto español Claudio de Arciniegas, de destacada actuación en la Península, ve como su sistema de cimentación tiene asentamientos diferenciales y hundimientos que lo llevan a recurrir a los indígenas, que resolverán su problema con plataformas sobre pilotaje de madera.

En los repliegues territoriales del siglo XVII, en la frontera paraguaya, los españoles construirán a la usanza tradicional un castillo con la "casa del castellano", bastiones que responden al santoral y sólidas murallas de piedra (San Ildefonso de Arecutaguá).

Castillo de piedra realizado a alto costo en medio de una selva que sólo proveía abundante madera. Tres años de costoso trabajo para una obra rápidamente obsoleta pues la cambiante frontera pronto dejó atrás la inútil fortificación. El español aprendió la lección y apelará a fortificaciones pasajeras de estacadas de madera que, trasladada la frontera, pueden ser recogidas y acompañar flexiblemente y a bajo costo, los vaivenes del conflicto bélico.

La cultura de conquista se adapta y perfecciona en ese encuentro que potencia valores aunque algunos de ellos, sin dudas, se hayan perdido como corolario de una dominación que no fue precisamente suave.

## 2.-INTEGRACION Y TRANSICION

Uno de los elementos que llama la atención en el proceso de transferencia es el de aplanamiento de los tiempos históricos y la integración de momentos artísticos.

Si nosotros tomamos una obra paradigmática como la catedral de Santo Domingo, en un contexto donde la presencia indígena aparece reducida a la categoría de mano de obra y la conducción técnica es directamente trasladada de España, constatamos notables cambios.

En primer lugar una obra que dura 25 años frente a las tradicionales seculares de construcciones catedralicias europeas.

La obra además es capaz de integrar las manifestaciones de un gótico tardío, la decoración del gótico isabelino, detalles mudéjares y un pórtico del renacimiento plate-resco. Este proceso de síntesis es operado en contemporaneidad con la transferencia, pero en una única obra que integra propuestas tan diversas, señala la viabilidad diferenciada para actuar sobre espacios abiertos y más despojados de mecanismos de control.

Los grados de libertad expresiva van también acompañados de procesos de carencias técnicas y profesionales que llevan a reforzar esta integración no sólo en las obras, sino también en los propios maestros.

Aún en sitios como México y Quito donde los franciscanos montaron tempranamente, bajo la conducción de Fray Pedro de Gante y de Fray Jadoco Ricke, sus talleres de capacitación de indígenas, es evidente que la necesidad llevó a integrar conocimientos y destrezas a los propios maestros españoles.

El maestro Mayor Sebastián Dávila, que en el último tercio del siglo XVI actuaba en las obras de la Catedral y San Francisco de Quito, poseía un tratado de Serlio que había adquirido en trueque por un caballo.

En su libro, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Bogotá, Dávila encontró elementos del repertorio manierista que utilizó en la fachada del templo de San Francisco, pero a la vez, debió aprender los sistemas de construcción de la carpintería de lo blanco para cubrir la nave y el crucero.

Los dibujos de cartabones que hizo Dávila en el mismo libro de Serlio, señalan esta circunstancia de una concentración en un único Maestro de técnicas específicas de cantería y carpintería. La necesidad dotó de disciplina y creatividad a los artesanos de la primera fase de la cultura de conquista.

A la vez, el conquistador integró experiencias locales, aunque en algunos casos se perdieron técnicas constructivas, como los secretos de corte de piedras duras de las canteras incaicas.

Facilitó mucho en los mecanismos de aprendizaje y transferencia, la coincidencia entre las modalidades de la organización gremial medioeval y los mecanismos que aplicaban las culturas americanas en los calpullis mexicanos o los ayllus andinos.

El sistema articulado de maestro, oficial, aprendiz, consolidado sobre una urdimbre familiar y social común, posibilitó un rápido recambio y consolidación de la estructura artesanal.

Es quizás éste el más importante mecanismo que asegurará, a nivel urbano, el potencial desarrollo de una integración social y cultural de los indígenas y otras castas al mecanismo productivo del sector artístico-artesanal.

La eclosión de este sistema integrado a las formas de aprendizaje empírico, donde la vinculación de parentesco y luego su proyección religiosa-asistencial garantizaba una fuerte red de solidaridad, alcanzará su apogeo durante el periodo barroco.

### 3.-LA "MESTIZACION" CULTURAL

Es evidente que durante el siglo XVIII se produce un proceso de cualificación de los sectores indígenas, criollos y mestizos en el plano del ejercicio profesional de la arquitectura y las artes.

Contribuye a ello por una parte, el abandono que hace el español de los oficios y el descrédito social que —aún en la Península— alcanzan “los que viven de las manos”.

Pero también —y más importante aún— es la consolidación de un sólido sistema de referencias sociales y productivas que integra mancomunadamente a las antiguas relaciones de parentesco indígena con las organizaciones gremiales y las hermandades o cofradías religiosas.

Estas entidades aseguran las formas de participación colectiva en la vida urbana, marcan los rasgos de protagonismo social y jerarquizan las calidades del artesano, a la vez que le asegura una inserción en la vida religiosa y un respaldo asistencial.

El protagonismo que adquiere el artesano se proyecta a las modalidades de una transformación visible de la vida urbana marcada por el proceso de sacralización de las actividades cotidianas definidas por las estrategias contrarreformistas del barroco.

Las ideas troncales de participación y persuasión tienden a teñir todos los actos de la vida urbana que se insertan en la cosmovisión de un cristianismo militante.

Esta premisa del pensamiento barroco confluye con la visión religiosa del universo indígena, donde todos los actos tienen un sentido religioso y donde no existen la distinción nítida entre lo sacral y lo secular.

A la vez, la sacralización de los ámbitos externos, de los espacios públicos urbanos, del paisaje natural y del territorio, revierte en las antiguas modalidades de valoración que poseían las culturas precolombinas americanas.

Esta "confluencia" estructural explica el renovado entusiasmo con que la primicia barroca es abordada en América. Significa en el fondo la potenciación de las antiguas tradiciones integradas en un marco renovado. O si se prefiere, la expansión de nuevos contenidos religiosos recurriendo a modalidades rituales de la antigua data.

Si la sacralización del espacio externo había testimoniado los mejores logros de los centros ceremoniales prehispánicos o había marcado creativamente la transición de los atrios y capillas abiertas, la transferencia de estas experiencias a los ámbitos públicos urbanos o a la dimensión territorial fue expandida con euforia.

Lo propio habría de suceder con la fuerte ritualización, la recuperación del sentido procesional, los mecanismos participativos y las modalidades de comunicación que apuntaban a persuadir a través de un fuerte impacto sensitivo.

El barroco urbano, centrado en la vitalidad de la fiesta cívica, religiosa o lúdica marca el punto de potenciación máxima de ese proceso de integración cultural. Expresa para los mecanismos una modernidad potenciadora de sus tradiciones y salda los antiguos conflictos de la cultura de conquista.

Es el momento en que los artesanos americanos se expresan con mayor vitalidad y creatividad, encuentran formas expresivas que integran sus antiguas tradiciones, sus desarrollos tecnológicos y re-crean las formas peninsulares con un manejo liberado y desenfadado.

Sus búsquedas no son necesariamente las que se plantea el desarrollo espacial del barroco romano, pero sin duda no son menos interesantes si las analizamos desde su propio contexto y no desde presuntas lejanas "cabezas de serie".

Hace tiempo hemos dejado de aceptar el esquema formalista que nos encasillaba en una rígida ecuación de "arquitectura europea-decoración americana".

Esta visión reduccionista que planteaba lecturas desintegradoras de decoraciones sin soportes o soportes sin decoraciones, o leía espacios sin luz, textura o color, reconoce hoy la inviabilidad de aplicar simétricamente las categorías de análisis del barroco europeo a las propuestas americanas.

De la misma manera se decantaron los altisonantes entusiasmos que tendían a calificar las expresiones del barroco mexicano con las sonoras y vacuas adjetivizaciones del "ultrabarroco" o el "ultrachurriguerismo". Una reflexión más ponderada que parte de la realidad de la obra misma posibilita esta comprensión equilibrada del fenómeno.

Una comprensión que no elude la aceptación de un proceso integrador en un momento en que los sectores populares indígenas o mestizos son protagonistas esenciales de la realización arquitectónica.

Esto responde a la ocupación del escenario urbano pero a la vez al repliegue ya señalado de los españoles peninsulares que hacen abandono de los oficios por considerarlos de menor jerarquía social.

Es en este contexto que afloran las cada vez más elocuentes referencias al medio local, al paisaje, a los elementos de la vida cotidiana, que en definitiva caulifican la arquitectura como emergente de un determinado lugar.

No se trata de una búsqueda teórica, ni de anhelo de originalidad. La distancia del pensamiento indígena al occidental nace en que mientras este último tiende a una dinámica por construir la historia, aquel busca el equilibrio en su propio cosmos.

Es decir que resuelve el problema en una visión coyuntural sin apostar más allá de los que está encarando.

Por ello el barroco americano atiende a otros parámetros diferenciados que la búsqueda de ratificación de un poder autocrático, de un sentido de infinito racionalizado o de los ensayos sobre trazas elipsoidales del barroco europeo.

Es una arquitectura que logra efectos similares de conmover, apelando a los sentidos y persuadiendo del mensaje religioso a través de mecanismos muchas veces festivos y efímeros (escenografías, castillos de cohetería, decoraciones y altares callejeros, rituales procesionales, música y danza, etc.) y otros festivos y permanentes (uso del azulejo en fachadas, recurso de la pintura mural, etc.).

A veces los interiores de estos templos "barrocos" nos pueden parecer poco expresivos, previsibles, rutinarios, pero ellos deben ser entendidos en la plenitud de sus atributos, en la dinámica de sus usos y con la participación efectiva de la comunidad.

Esa arquitectura es barroca cuando está utilizada por una comunidad de espíritu barroco que aún hoy re-crea estas múltiples transformaciones de los espacios con una potenciación del color, la luz y las texturas que integra al soporte edilicio preexistente.

#### 4.-LA RUPTURA

La actividad del despotismo ilustrado a través de la Academia atacó en la Península el creciente poder económico-político de los gremios.

Como corolario de ello, y de la nueva ideología de la razón, la arquitectura abandonó paulatinamente el mundo de las matemáticas y la construcción para insertarse privilegiadamente en el de las Tres Nobles Bellas Artes.

La acción de la Academia especificaría para América la ruptura de ese proceso de integración cultural americana, para ser reemplazado por nada sólido.

Nuevamente se nos aplicaba un remedio para una enfermedad que no teníamos, como actividad refleja de lo que sucedía en la metrópoli. El costo fue caro; los artesanos y capas medias jugarían un papel decisivo en la independencia americana.

Si los arquitectos académicos resultaban insuficientes en la península para atender las disposiciones reales de que todo poblado o villa de más de 2.000 habitantes tuviera un arquitecto egresado de la Academia o para atender el conjunto de la obra pública que se puso en sus manos, con cuánta más razón serían insignificantes el puñado de académicos que pasarían a América.

La única Academia creada en ultramar fue la de San Carlos de México, que solamente entendía en los proyectos locales. Todos los otros proyectos de cualquier parte de América debían pasar a San Fernando de Madrid. La casi totalidad de los proyectos enviados desde América fueron rechazados, la casi totalidad de los proyectos enviados por la Academia no fueron hechos.

Años de tramitación, desconocimiento total de la realidad americana y una soberbia elitista, convirtieron a la Academia en una "máquina de impedir". Mientras tanto, los funcionarios de la ilustración local se veían en una situación ambigua. Limitaban el supuesto "poder" de los gremios y extinguían las cofradías pero a la vez sus intentos de crear mecanismos de superación sustitutos eran prohibidos por la corona.

La propuesta de crear una Academia en Lima fue rechazada, la Escuela de Grabado de Guatemala, de la "sociedad de Amigos del País", fue extinguida, el aula de Dibujo del Consulado de Buenos Aires fue prohibida.

Los Maestros de obras que manejaban códigos empíricos de construir fueron relegados por quienes conocían los cinco órdenes de la arquitectura de Vignola y el dibujo.

Para ellos se reservaba la obra menor, aquella que no era "arquitectura" porque no incluía los órdenes clásicos. Pero no había reemplazo.

Las autoridades apelarían entonces a los sustitutos: frailes o militares "inteligentes en arquitectura" porque habían leído algo del tema, o los más eficaces y concretos Ingenieros Militares del Real Cuerpo, formados en la Academia de Matemáticas de Barcelona y con conocimientos eficientes del dibujo y de la ciencia de construcción, además del necesario barniz teórico "funcionalista y desornamentado".

La ruptura fue ideológica porque negó la realidad que era, omitió la propia historia y planteó el retorno a un modelo supuestamente "racional" y "clásico".

A la fuerza comenzamos a ser historiadores de la historia ajena y a rechazar lo cotidiano por sus insuficiencias frente al evenescente modelo que debíamos ser.

El conjunto de obras significativas del neoclasicismo americano están signadas por esa ambigüedad de una transición hacia una "modernidad" incierta que se nos proponía como modelo liberador desde un régimen autoritario y represor, que negaba la autenticidad de una modernidad propia como había sido la del barroco.

Las sinrazones de la razón dismantelaron el antiguo sistema gremial y el reemplazo no alcanzaba aún en esa persistente carga "barroca" que conllevaba definir el rango que los iluminados de la Península exigían.

América seguía sin embargo ofreciendo un campo de potencialidades y posibilidades creativas mayores. Si pensamos en Lorenzo Rodríguez, Maestro de obra de Gaudix, jamás hubiera podido hacer en su tierra una obra como el Sagrario de México, y aún en la transición un humilde capuchino, albañil, como Fray Domingo Petrés, no hubiese podido en su provincia valenciana hacer las obras de la Catedral y el Observatorio Astronómico de Bogotá.

Pero tampoco los hubiera hecho si, cumpliendo con las disposiciones reales, hubiese consultado a la Academia de Bellas Artes de San Fernando y a sus Juntas Académicas.

El mejor neoclásico americano, es bastante barroco y a la vez, fruto de la transgresión institucional.

La ruptura se produjo, pero fue indicativa de una ruptura mayor que se preanunciaba como fruto de una visión equívoca del crecimiento americano.