



**Departamento de Historia del Arte
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Granada**

**HISTORIOGRAFÍA de la ARQUITECTURA
durante el período VIRREINAL en AMÉRICA del SUR.
DISCURSOS, TEXTOS Y CONTEXTOS.**

Tesis para optar al grado de Doctor en Historia del Arte

Doctorando:

JOSÉ DE NORDENFLYCHT CONCHA

Director:

Dr. RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN

Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Granada

Granada

2013

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: José Adolfo de Nordenflycht Concha
D.L.: GR 190-2014
ISBN: 978-84-9028-710-1

| | |
|--|-----|
| 1. INTRODUCCIÓN: MARCO TEÓRICO. | 5 |
| 1.1 Resumen. | 7 |
| 1.2 Estado de la Cuestión e Hipótesis. | 9 |
| 1.3 Límites y Objetivos de la investigación. | 23 |
| 1.4 Metodología: representatividad y legitimidad del <i>corpus</i> | 31 |
| 2. DISCURSOS: MÉTODOS E HISTORIOGRAFÍA. | 39 |
| 2.1 Modelos Holísticos. | 41 |
| 2.1.1 Martín Noel: hispanoamericanismo. | 45 |
| 2.1.2 Alfredo Benavides: virreinalismo. | 57 |
| 2.1.3 Harold Wethey: colonialismo. | 69 |
| 2.2 Modelos Positivistas. | 77 |
| 2.2.1 Diego Angulo Íñiguez y Enrique Marco Dorta: documentalismo. | 79 |
| 2.2.2 Mario J. Buschiazzi: monumentalismo. | 87 |
| 2.2.3 Antonio San Cristóbal: estructuralismo. | 95 |
| 2.3 Modelos Formalistas. | 103 |
| 2.3.1 Angel Guido: <i>Wölfflin Americanista</i> | 105 |
| 2.3.2 José de Mesa y Teresa Gisbert: <i>Riegl Andino</i> | 113 |
| 2.3.4 Santiago Sebastián: <i>Panofsky Virreinal</i> | 119 |
| 2.4 Modelos Contextualistas. | 125 |
| 2.4.1 Damián Bayón: sociología <i>francasteliana</i> | 127 |
| 2.4.2 Graziano Gasparini: espacialismo <i>zeviano</i> | 133 |
| 2.4.3 Ramón Gutiérrez: contextualismo <i>bonetiano</i> | 141 |
| 3. TEXTOS: CIRCULACIÓN E HISTORIOGRAFÍA. | 151 |
| 3.1 Instituciones. | 153 |
| 3.1.1 Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Universidad de Buenos Aires. | 161 |
| 3.1.2 Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, Universidad Central de Venezuela. | 167 |
| 3.1.3 Otras instituciones. | 171 |
| 3.2 Publicaciones periódicas. | 183 |
| 3.2.1 Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas. | 185 |
| 3.2.2 Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas. | 191 |
| 3.2.3 Otras publicaciones. | 196 |
| 4. CONTEXTOS: ENCUENTROS Y DESENCUENTROS. | 201 |
| 4.1 Los Encuentros. | 203 |
| 4.1.1 “Situación de la Historiografía de la Arquitectura Latinoamericana”, Caracas, 1967. | 209 |
| 4.1.2 “Simposio Internazionale sul Barocco Latinoamericano”, Roma, 1980. | 213 |
| 4.1.3 “III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano”, Sevilla, 2001. | 217 |
| 4.2 Los Desencuentros. | 221 |
| 4.2.1 Del postcolonial al neocolonial: estrategias de construcción nacional. | 225 |
| 4.2.2 La invención de la tradición: el futuro del pasado. | 235 |
| 4.2.3 <i>Regionalismo Crítico</i> y reivindicación historiográfica. | 245 |
| 5. CONCLUSIONES. | 253 |

| | |
|--------------------------------------|-----|
| 6. BIBLIOGRAFÍA. | 263 |
| 6.1 Fuentes Primarias. | 267 |
| 6.1.1 Bibliografía. | 271 |
| 6.1.2 Hemerografía. | 285 |
| 6.2 Fuentes Secundarias. | 297 |
| 6.2.1 Bibliografía. | 297 |
| 6.2.2 Hemerografía. | 313 |
| 6.3 Bibliografía Referencial. | 323 |
| 6.3.1 Bibliografía. | 327 |
| 6.3.2 Hemerografía. | 339 |
| 7. ANEXOS. | 341 |
| 7.1 Antología de Textos. | 343 |
| 7.1.1 Martín Noel. | 345 |
| 7.1.2 Vicente Lampérez y Romea. | 351 |
| 7.1.3 Héctor Greslebin. | 367 |
| 7.1.4 Ángel Guido. | 385 |
| 7.1.5 Alfredo Benavides. | 379 |
| 7.1.6 José Gabriel Navarro. | 395 |
| 7.2 Entrevistas. | 401 |
| 7.2.1 Jaime Salcedo. | 403 |
| 7.2.2 Ramón Gutiérrez. | 427 |
| 7.2.3 Alberto De Paula. | 447 |
| 7.2.4 Gabriel Guarda. | 471 |
| 7.2.5 Antonio San Cristóbal. | 479 |
| 7.2.6 Graziano Gasparini. | 495 |
| 7.2.7 Teresa Gisbert. | 517 |
| 7.2.8 Alberto Corradine. | 537 |
| 8. ÍNDICE DE FIGURAS. | 551 |
| 9. AGRADECIMIENTOS. | 569 |

1. INTRODUCCIÓN: MARCO TEÓRICO.

1.1 Resumen.

La presente tesis propone el análisis y contextualización histórica de los discursos historiográficos elaborados desde la investigación sobre la historia de la arquitectura del período Virreinal en América del Sur. Esto a partir de un *corpus* de textos editados que van desde el reconocimiento documental de esa arquitectura, en calidad de objeto de estudio durante las primeras décadas del siglo XX, pasando por la valorización monumental de cara a su intervención patrimonial durante las últimas décadas del mismo siglo, llegando a los años recientes donde convergen complementariamente enfoques metodológicos que recogen las necesidades disciplinares de la Historia del Arte y de la Arquitectura, en un frente amplio que podemos identificar en propiedad como historiografía de la arquitectura.

La pregunta general que subyace a esta indagación sería ¿cuál es el impacto que puede tener el trabajo del historiador del arte en las sociedades que buscan definir el relato de su identidad?, lo que llevado a un plano disciplinar específico podría redundar en la pregunta ¿de qué modo el trabajo producido desde la historia del arte –acotada en este caso a la arquitectura- entrega insumos para la valoración que nuestras comunidades tienen de su pasado?

Creemos que ambas preguntas, pese a su generalidad, se inscriben en una necesidad que las hace ineludibles, toda vez que el desarrollo disciplinar de la Historia del Arte en nuestra región hispanoamericana se encuentra desde hace unas décadas en un punto de inflexión, la que lejos de una otrora precariedad presumida por algunos¹, sería la de su pertinencia y legitimidad social, en un contexto donde esa autonomía disciplinar busca establecer distancias con el discurso institucional del poder, que en todas sus manifestaciones -desde el académico hasta el político- tiende a ejercer un control sobre nuestros objetos de estudio, los resultados de nuestras investigaciones y, más aún, el contexto de circulación y validación de las mismas. De ahí nuestro interés en indagar sobre los discursos, los textos y los contextos de un canon posible, mismo que se van redefiniendo en la medida de que una tradición disciplinar asumida con responsabilidad está llamada a revisarlo de manera informada y crítica.

¹ Cuestión que hace algunos años remitía la investigación de los historiadores del arte hispanoamericanos a unas escuetas menciones en balances sobre el estado de la disciplina, como por ejemplo KULTERMAN, Udo *Historia de la Historia del Arte. El camino de una Ciencia*, Ediciones Akal, Madrid, 1996. Traducción de Jesús Espino Nuño de la edición original en alemán *Geschichte der Kunstgeschichte: Der Weg einer Wissenschaft*, Econ, Vienna and Düsseldorf, 1966.

1.2 Estado de la Cuestión e Hipótesis.

Una revisión sumaria sobre el estado de los estudios de la historiografía en la región sudamericana, así como en cada uno de los países que la componen, nos permite hacer un primer despeje informativo en el sentido de la inserción de los tópicos relativos a la arquitectura del período virreinal, los que son muy marginales y derivativos, tanto en los estudios e investigaciones desarrollados desde los países de la región² como en otros contextos³, por tanto a partir de allí debemos hacer una pesquisa más específica que delimite el objeto de estudio al campo de la arquitectura y del período virreinal.⁴

El estado sobre los estudios historiográficos referentes a la arquitectura del período Virreinal en América del Sur puede ser sistematizado estructuralmente desde la inserción de este tópico en el contexto del debate sobre los distintos análisis historiográficos de la arquitectura en que se inscribe ese período histórico –inicios del siglo XVI hasta comienzos del siglo XIX- y específicamente a través de la referencia a los investigadores que se han propuesto partir del estado de la cuestión a través de

² En ese contexto de estudios regionales y de los países de la región hemos revisado: HAMPE, Teodoro (coord.) *Historia de la Historiografía de América 1950-2000, Tomo III "Historiografía de América Andina."*, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F., 2010; DEVOTO, Fernando *La historiografía argentina del siglo XX*, Vol.1, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993; TOVAR, Bernardo (comp.) *La historia al final del milenio: ensayos de historiografía colombiana y latinoamericana*, 2 vols., Editorial Universidad Nacional, Bogotá, 1995; BURGA, Manuel *La historia y los historiadores en el Perú*, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Fondo Editorial Universidad Inca Garcilaso de la Vega, Lima, 2005 y GAZMURI, Cristián *La Historiografía Chilena Tomo II (1920-1842)*, Taurus y Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Santiago de Chile, 2009

³ Teniendo como temprano referente en el ámbito anglosajón el libro SMITH, Robert y Elizabeth WILDER *A Guide to the Art of Latin America*, Washington. The Library of Congress, Hispanic Foundation, Washington, 1948, en tiempos recientes podemos acudir al interés en los ámbitos académicos europeos como el de VÉLEZ, Palmira *La Historiografía Americanista en España 1755 - 1936*, Iberoamericana/Vervuet Verlag, Madrid/Frankfurt, 2007 y el valioso diagnóstico de cómo el tópico está inserto en la academia universitaria española en LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (Coord.) *El arte Iberoamericano en le Universidad Española*, Editorial Universidad de Granada y Editorial Atrio, Granada, 2004.

⁴ FERNÁNDEZ RUEDA, Sonia "Historiografía de la arquitectura en la época colonial: algunas consideraciones", en *Procesos. Revista ecuatoriana de historia*, Quito, nº2, 1992. Págs. 105-117; RATO, Cristina Elena "Apreciaciones sobre historiografía de la arquitectura colonial.", en *Norba - arte*, , Nº 11, 1991 , pags. 105-116; WADDEL BAILEY, Joyce *Handbook of Latin American Art. A Bibliographic Compilation, Vol. I: General References and Art of the Nineteenth & Twentieth Centuries, Part 2: South America*, Clio Press, Oxford, 1984 y LÓPEZ GUZMÁN, Rafael "La arquitectura mudéjar: situación historiográfica y nuevos planteamientos", en AA.VV. *Manuel Toussaint, su proyección en la Historia del Arte Mexicano. Coloquio Internacional Extraordinario*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1992, págs. 117-130

catalogaciones bibliográficas y documentales sobre la producción intelectual de dicho campo de estudio.

Para lo primero necesariamente debemos recurrir a los textos que incluyen sincrónicamente en sus análisis a los fenómenos históricos asociados a la consolidación estructural de los Virreinos en la región sudamericana. Aquí serán fuentes a revisar aquellas que constituyen el canon de la historiografía de la arquitectura que se asocia con la tradicional nomenclatura Renacimiento, Barroco y Neoclasicismo⁵, los que necesariamente observan el objeto de estudio desde los centros académicos estadounidenses y especialmente europeos.

En esa línea serán los textos de los historiadores italianos Argan⁶, Benévolo⁷, Tafuri⁸ y Portoghesi⁹, los que de alguna u otra forma consideran, citan y refieren la arquitectura de la región sudamericana durante esos períodos, cuestión que hace décadas está excluida del canon francés representado por los textos recientes de

⁵ Esta periodificación es a la que recurre una didáctica disciplinar que intenta acomodar bajo la categoría formalista una gran cantidad de variables a considerar en el momento de caracterizar una diversidad ingente de manifestaciones artísticas durante el período en comento. Sin solayar todo el debate crítico generado en torno a ello que supera el ámbito de esta tesis, no es menos cierto que igualmente problemático puede resultar el considerar todo ese mismo lapso temporal bajo etiquetas como “época moderna”, “época clásica” o “modernidad”.

⁶ ARGAN, Giulio Carlo *Progetto e Destino*, Casa Editrice Il Saggiatore, Milano, 1965. Cabe hacer notar que Argan tiene un conocimiento directo del medio sudamericano, siendo invitado por el Instituto Interuniversitario de Historia de la Arquitectura a dictar un Seminario en Tucumán (Argentina) durante 1961, como se reseñará más adelante.

⁷ BENEVOLO, Leonardo *Historia de la arquitectura del Renacimiento: la arquitectura clásica (del siglo XV al XVIII)*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984. Traducción de María Teresa Weyler de la edición original en italiano, *Storia dell'architettura del Rinascimento*, Laterza, Bari, 1979. Debemos señalar que este autor también tiene un conocimiento directo del medio sudamericano a partir de su participación en el Seminario Internacional “Situación de la Historiografía de la Arquitectura Latinoamericana”, organizado por el Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas (CIHE) de la Universidad Central de Venezuela durante 1967, como comentaremos más adelante.

⁸ TAFURI, Manfredo *La Arquitectura del Humanismo*, Xarait Ediciones, Madrid, 1982. Traducción de Víctor Pérez Escolano de la tercera edición original en italiano *L'architettura dell'Umanesimo*, Gius. Laterza & Figli Spa, Roma-Bari, 1978. Debemos precisar que este texto tiene su origen casi una década antes, debiendo considerar lo que señala su traductor en el prólogo: “*L'Architettura dell'Umanesimo*, publicada como voz *Rinascimento* en el *Dizionario di Architettura e Urbanistica* se editó independientemente por primera vez en 1969.”, pág. 5. Si bien Tafuri no viaja nunca a Sudamérica, tendrá en Venecia estudiantes de postgrado provenientes esta región, entre los que destaca el arquitecto argentino Jorge Francisco Liernur, quien a su vez se convertirá en un activo difusor de las ideas del arquitecto romano vecindado en Venecia.

⁹ PORTOGHESI, Paolo *El Ángel de la Historia. Teorías y Lenguajes de la Arquitectura*, Herman Blume, Madrid, 1985. Traducción de Jorge Sainz de la edición original en italiano *L'Angelo Della Storia*, Gius. Laterza & Figli, Roma, 1982. Cabe señalar que al igual que Benevolo, éste autor participa de la convocatoria del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas (CIHE) de la Universidad Central de Venezuela en 1967 y además es uno de los organizadores del “Simposio Internazionale sul Barroco Latinoamericano”, realizado en Roma el año 1980, tal como detallaremos más adelante.

Szambien¹⁰ y Castex¹¹ que se alejan de las inclusiones realizadas hace medio siglo por Géo-Charles¹² (Fig. 1), Tapie¹³ y Bottineau¹⁴ (Fig. 2), así como el canon de estudios anglosajones desde el pionero Kaufmann¹⁵ hasta el actual Vidler.¹⁶

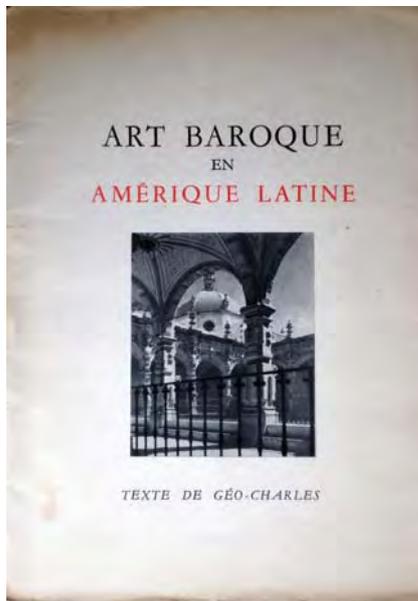


Fig. 1 Portada del libro CHARLES-GÉO *Art Baroque en Amérique Latine*, Librairie Plon, Paris, 1954.



Fig. 2 Portada del libro BOTTINEAU, Yves *Iberian - American Baroque*, Grosset & Dunlap, New York, 1970.

¹⁰ SZAMBIEN, Werner *Simetría, Gusto, Carácter. Teoría y Terminología de la Arquitectura en la Época Clásica 1550-1800*, Ediciones Akal, Madrid, 1993. Traducción de Juan A. Calatrava de la primera edición en francés *Symétrie, goût, caractère*, Picard, Paris, 1986.

¹¹ CASTEX, Jean *Renacimiento, Barroco y Clasicismo. Historia de la Arquitectura 1420-1720*, Ediciones Akal, Madrid, 1994. Traducción de Juan A. Calatrava de la primera edición francesa *Renaissance, Baroque et Classicisme*, Editions Hazan, Paris, 1990.

¹² CHARLES, Géo *Art Baroque en Amérique Latine*, Librairie Plon, Paris, 1954.

¹³ TAPIE, Victor *Barroco y Clasicismo*, Cátedra, Madrid, 1991. Traducción de Susana Jakfalvi de la edición original en francés *Baroque et Classicisme*, Librairie Plon, Paris, 1957.

¹⁴ BOTTINEAU, Yves *Barroco Ibérico y Latinoamericano*. Editorial Garriga. Barcelona. 1971. Edición original francesa, recensionada por Damián Bayón en BAYÓN, Damián "Reseña Bibliográfica. Yves Bottineau - Baroque Ibérique." en BCIHE, n° 13, enero 1972, pág. 169 y ss.

¹⁵ KAUFMANN, Emil *La Arquitectura de la Ilustración. Barroco y Posbarroco en Inglaterra, Italia y Francia*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1974. Traducción de la edición original en inglés de Justo G. Beramendi, *Architecture in the Age of Reason: Baroque and Post-Baroque in England, Italy and France*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1955.

¹⁶ VIDLER, Anthony *El espacio de la Ilustración*, Alianza Editorial, Madrid, 1997. Traducción de Jorge Sainz de la edición original en inglés *The Writing of the Walls. Architectural Theory in the late Enlightenment*, Princeton Architectural Press, 1986.

En suma, mientras para la tradición historiográfica italiana el tópico existe de una manera subalterna debido a su origen colonial, donde las categorías de “provincial”, “colonial” y “dialectal” son testimonios del convencimiento de que la producción arquitectónica de la región sudamericana es totalmente derivativa de la europea¹⁷, lo que no es otra cosa que una consecuencia del convencimiento de que el barroco es una manifestación original italiana, para los otros contextos europeos de investigación simplemente no se demuestra ningún interés y por lo tanto se ignora.

Aquí debemos agregar además todos los textos que no siendo investigaciones historiográficas originales sobre fuentes directas, son trabajos que buscarán una amplia difusión del tópico, los que tendrán igualmente un amplio rango de soportes: desde revistas no especializadas¹⁸ y manuales¹⁹, hasta los más recientes proyectos editoriales ilustrados de grandes formatos²⁰.

Para la segunda aproximación tenemos dos fuentes directas. La primera corresponde a los trabajos que han tenido como objetivo central desplegar ese *corpus* en un recuento funcional al campo de estudio, lo que en secuencia cronológica nos remite a la convocatoria que hiciera Graziano Gasparini a tomar razón del “estado del arte”²¹, luego de lo cual se publican una serie de textos, entre los que destaca el de la

¹⁷ Más adelante veremos que este paradigma tiene absoluta consonancia en el trabajo de autores de origen europeo que investigan desde América, especialmente el arquitecto italiano radicado en Venezuela Graziano Gasparini.

¹⁸ FINOT, Enrique “*La cultura colonial española en el Alto Perú.*”, en Boletín de la Unión Panamericana, Vol. LXIX, Septiembre 1935, n° 9.

¹⁹ Ver por ejemplo CHACÓN, Mario *Arte Virreinal en Potosí*, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Sevilla, 1973; CASTRO MORALES, Efraín *Arte Virreinal en el Altiplano Sur*, La Muralla, Madrid, 1982; TELESCA, Ana María *Arquitectural colonial*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1986; BERNALES BALLESTEROS, Jorge *Historia del Arte Hispanoamericano. Siglos XVI-XVIII*, Editorial Alambra, Madrid, 1987; NIETO, Víctor y Alicia CÁMARA *El Arte colonial en Iberoamérica*, Historia 16, Historia del Arte vol. 36, Madrid, 1989 y el capítulo BÉRCHEZ, Joaquín “*El arte de la Edad Moderna en Iberoamérica.*”, en RAMÍREZ, Juan Antonio (dir.) *Historia del Arte. La Edad Moderna*, Alianza, Madrid, 1997.

²⁰ Lejos de ser considerados simples libros ilustrados, el rigor de sus textos y representatividad de sus autores no desmerecen sus textos, por ejemplo ver HENARES, Ignacio y Rafael LÓPEZ GUZMÁN (eds.) *Mudéjar Iberoamericano: Una expresión cultural de dos mundos*, Universidad, Granada, 1993; AA.VV. *Andalucía en América. El legado de Ultramar*, Madrid-Barcelona, Lunwerg Editores, 1995; QUEREJAZU, Pedro (coord.) *Las Misiones Jesuitas de Chiquitos*, Fundación BHN, La Paz, 1997; NAVASCÚES, Pedro *Las catedrales del Nuevo Mundo*, Ediciones El Viso, Madrid, 2000; BONET CORREA, Antonio *Monasterios Iberoamericanos*, El Viso, Madrid, 2001. KENNEDY, Alexandra (ed.) *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX, patronos, corporaciones y comunidades*, Editorial Nerea, Madrid, 2002; AA.VV. *Iberoamérica mestiza. Encuentro de pueblos y culturas*, SEACEX, Madrid, 2003 y MUJICA PINILA, Ramón et al *El Barroco Peruano*, Banco de Crédito, Lima, 2002 vol. I y 2003 vol. II.

²¹ GASPARINI, Graziano “*Análisis crítico de la historiografía arquitectónica del barroco en América.*” en BCIHE, n° 7, abril 1967, pág. 9 y ss.

investigadora estadounidense Elizabeth Wilder²², terminando este ciclo de revisiones recientes en los trabajos de Ramón Gutiérrez²³ y Antonio San Cristóbal²⁴. Por otro lado los trabajos publicados con un enfoque comprensivo sobre la región, han utilizado un aparato crítico del cual dan cuenta en sus respectivas bibliografías, donde la secuencia que tiene su corte temporal inicial en 1921 que nos remite al fundacional texto de Martín Noel²⁵, transitando por el texto que durante años fue calificado de “definitivo” como es la obra de colectiva de Diego Angulo, Enrique Marco y Mario J. Buschiazzo²⁶, teniendo su corte de término en la más reciente actualización con el trabajo de Gauvin Alexander Bailey²⁷. (Fig. 3)

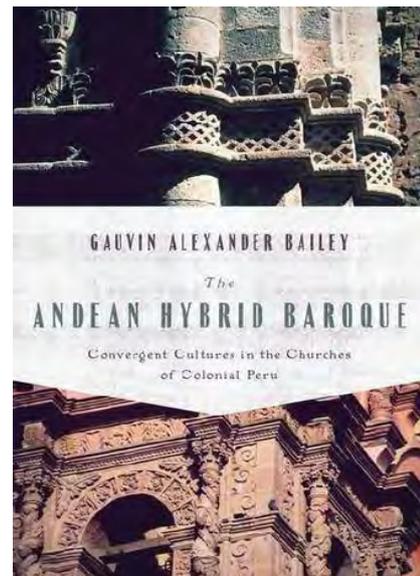


Fig. 3 Portada del libro BAILEY, Gauvin Alexander *The Andean Hybrid Baroque: Convergent Cultures in the Churches of Colonial Peru*, University of Notre Dame Press, Notre Dame, 2010.

²² WILDER, Elizabeth “*The History of Art in Latin America, 1500-1800. Some trends and challengers in the last decade*” en LARR, vol.X, n° 1, spring 1975, pág. 7-51.

²³ GUTIÉRREZ, Ramón *Historiografía iberoamericana, arte y arquitectura XVI, XVII: dos lecturas*, CEDODAL, Buenos Aires, 2004. A lo que habría que agregar los esfuerzos de este mismo autor por levantar información bibliográfica general sobre la arquitectura de la región, ver GUTIÉRREZ, Ramón y Marcelo MARTÍN *Bibliografía Iberoamericana de revistas de arquitectura y urbanismo*, Instituto Español de Arquitectura y Ediciones de las Universidades de Alcalá y Valladolid, Madrid, 1993; GUTIÉRREZ, Ramón y Patricia MÉNDEZ *Bibliografía de Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica 1980-1993*, Instituto Español de Arquitectura Universidad de Alcalá y Valladolid y CEDODAL, Buenos Aires, 1996 y GUTIÉRREZ, Ramón (coord.) *Arquitectura latinoamericana en el siglo XX*, Lunwerg Editores, Madrid, 1998.

²⁴ SAN CRISTÓBAL, Antonio *Arquitectura Virreinal Peruana. Teoría sobre la historiografía de la arquitectura virreinal*, Universidad Nacional de Ingeniería, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, Instituto General de Investigación, Lima, 1999.

²⁵ NOEL, Martín *Contribución a la Historia de la Arquitectura Hispano-Americana*, Talleres S.A. “Casa Jacobo Peuser” Ltda., Buenos Aires, 1921. Del cual reproducimos un fragmento en el anexo de la presente tesis, ver 7.1.1

²⁶ ANGULO INÍGUEZ Diego, Enrique MARCO DORTA y Mario J, BUSCHIAZZO *Historia del Arte Hispanoamericano*, 3 vols., Salvat, Barcelona, 1945-1956.

²⁷ BAILEY, Gauvin Alexander *The Andean Hybrid Baroque: Convergent Cultures in the Churches of Colonial Peru*, University of Notre Dame Press, Notre Dame, 2010. Un avance de este trabajo se puede ver en BAILEY, Gauvin “*Art in Colonial Latin America: The State of the Question*,” en *Renaissance Quarterly* 62, 1, Spring 2009, pág. 2-27.

Lo que toda esta producción textual nos confirma es que existiría un objeto de estudio común el cual, pese a las polémicas conceptuales por su definición y alcance - de las cuales reconstruiremos su detalle en los capítulos siguientes- respaldaría el consenso sobre la denominación “Arquitectura durante el período Virreinal en América del Sur”, mismo que hemos adoptado en el título de la presente tesis, pues ese es exactamente el objeto de estudio sobre el que se desarrolla el grueso de la investigación historiográfica en la región sudamericana.

Por otro lado hemos podido acotar territorialmente este proceso histórico a la región sudamericana, inspirados en lo que desde el punto de vista urbanístico refiere Alberto De Paula al mencionar el “ciclo de América del Sur”²⁸, esto es el momento fundacional de ciudades por parte de la Corona Española que recoge las experiencias anteriores de América del Norte y el Caribe, integrándose al desarrollo posterior que tuvieron esas regiones. Caracterización geocultural²⁹ que –por lo demás- ya estaba enunciada desde los pioneros trabajos de Martín Noel³⁰, por lo que creemos que la justificación está validada por la fuentes historiográficas, que finalmente conforman una tradición disciplinar que explica, e implica, el hecho de deslindarnos del área luso brasileña sudamericana.

En definitiva el apelativo Virreinal es de tipo cronológico y territorial, en donde su conceptualización describe una periodificación que actúa como facilitador convencional. Esto independiente de la disputa –muchas veces en sordina- que supone la condición Virreinal respecto de la condición Imperial, estrategia de poder que para muchos autores se implementa sistemáticamente sólo con las reformas borbónicas del siglo XVIII.

Esto nos permite marcar una posición a distancia de la tan extendida manera de generar atribuciones estilísticas desde una analogía dependiente entre dos realidades históricas que siendo vinculadas son distintas. Por lo que mientras en ciertas lecturas canónicas será Europa desde donde se irradie renacimiento, manierismo y neoclasicismo, pasando por el inefable barroco, a partir de un *difusionismo*³¹ formalista,

²⁸ Ver entrevista a Alberto De Paula, en anexo 7.2.3 de la presente tesis.

²⁹ Éste neologismo es tomado en la acepción que le da el filósofo argentino Rodolfo Kusch, cfr. KUSCH, Rodolfo *Geocultura del hombre americano*, Fernando García Cambeiro, Buenos Aires, 1976.

³⁰ Explicado por el autor con bastante claridad en NOEL, Martín *Teoría Histórica de la Arquitectura Virreinal. Primera Parte La Arquitectura Proto-Virreinal*, Editorial Peuser, Buenos Aires, 1932.

³¹ Recordemos aquí que en la antropología el difusionismo fue superado como explicación que extendía el mecanicismo del darwinismo social en la disputa sobre espacios culturales hegemónicos y subalternos. Del mismo modo el difusionismo formalista, implícito en el concepto de estilo utilizado tan ampliamente por autores de la Escuela de Viena. Cfr. PODRO, Michael *Los historiadores del arte críticos*, Antonio

en otras lecturas equidistantes, esta explicación causal generará no pocas polémicas epistemológicas, metodológicas e ideológicas en el seno de la comunidad de investigadores³², donde incluso se llega a enunciar una “Arquitectura de Conquista” como refiere Valerie Fraser³³. Denominación esta última que igualmente debe ser puesta en revisión, ya que los procesos de conquista no necesariamente suponen una hegemonía que se manifieste de modo homogéneo sobre los territorios de producción cultural, de hecho los centros metropolitanos de los Virreinos –en nuestro caso Lima y Buenos Aires- ofrecen diferencias notables respecto de los márgenes de los territorios que administraban, con jerarquías visibles y otras imposturas menos visibles, como las diferencias entre Cuzco y Puno, o entre Potosí y Santa Cruz. Eso considerando sólo los centros de concentración demográfica que fueron considerados ciudades por la administración española, ya que si hacemos la comparación con los territorios rurales, las arquitecturas de haciendas, capillas, reducciones, misiones y pueblos de indios, nos entregan también un saldo cualitativo diferencial, que para el caso de la Orden Jesuita alcanza incluso un canon tipológico propio.³⁴

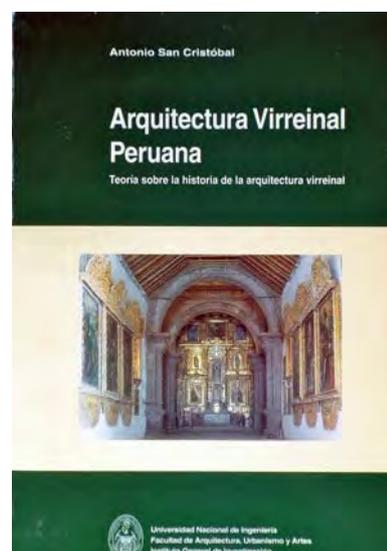


Fig. 4 Portada del libro Antonio SAN CRISTÓBAL, *Arquitectura Virreinal Peruana. Teoría sobre la historiografía de la arquitectura virreinal*, Universidad Nacional de Ingeniería, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, Instituto General de Investigación, Lima, 1999.

Machado Libros, Madrid, 2001. Traducción de Rafael Guardiola de la primera edición en inglés *The Critical Historians of Art*, Yale University Press, New Haven & London, 1982.

³² Disputa polémica que tiene uno de sus puntos más álgidos en el “*Simposio Internazionale sul Barocco Latinoamericano*”, de Roma durante 1980, como se precisará más adelante.

³³ FRASER, Valerie *The Architecture of Conquest: Building in the Viceroyalty of Peru, 1535-1635*, Cambridge University Press, Cambridge and New York, 1990. La argumentación de esta historiadora nos recuerda el enfoque materialista con que el autor chileno Miguel Rojas Mix sobredetermina ideológicamente su libro ROJAS-MIX, Miguel *La Plaza Mayor. El urbanismo, instrumento de dominio colonial*, Muchnik, Barcelona, 1978.

³⁴ Cfr. BAILEY, Gauvin Alexander *Art on Jesuit Missions in Asia and Latin America 1542-1773*, University of Toronto Press, Toronto, 1999.

Ya hemos partido diciendo que los balances historiográficos no han estado ajenos a la producción intelectual de la región, sin embargo la historiografía de arte en general, y de la arquitectura en particular, no aparecen comúnmente referidas. Lo más usual es que la historia urbana y –recientemente- la historia de la cultura, deslinden comentarios hacia los objetos de estudio propios de las artes visuales y la arquitectura.



Fig. 5 Portada del Libro GUTIERREZ, Ramón *Historiografía iberoamericana, arte y arquitectura XVI - XVII: dos lecturas*, CEDODAL, Buenos Aires, 2004.

Solamente hace poco más de una década se documentan esfuerzos sistemáticos por organizar la historiografía de la arquitectura de éste período con el trabajo de los mencionados Antonio San Cristóbal³⁵ (*Fig. 4*) y Ramón Gutiérrez³⁶ (*Fig. 5*), autor siempre alerta a este ámbito con la solvencia de una base de datos documental tan extensa como rigurosa, a lo que podríamos sumar escasamente algunos estudios de alcance local como el de Carmen Fernández-Salvador³⁷ para el caso de Ecuador.

En ese contexto los estudios específicos sobre historiografía de la Arquitectura durante el período Virreinal en América del Sur se remiten a un *corpus* que se puede ordenar a partir del espacio geográfico a que remiten, lo que va desde divisiones geopolíticas contemporáneas hasta las que, contextualizadas históricamente, suponen el ordenamiento de estos territorios en un corte temporal específico refrendado a su vez en una periodificación validada generalmente por procesos políticos.

En el cruce de esa espacialización acotada a una periodificación igualmente específica, encontramos clasificaciones de fuentes monumentales ordenadas en tipologías orientadas por su uso y forma –arquitectura religiosa, civil o militar-. Será

³⁵ SAN CRISTÓBAL, Antonio *Arquitectura Virreinal Peruana. Teoría sobre la historiografía de la arquitectura virreinal*, *Op. cit.*

³⁶ GUTIÉRREZ, Ramón *Notas para una Bibliografía Hispanoamericana de Arquitectura 1526-1875*, Departamento de Publicaciones e Impresiones de la Universidad Nacional del Nordeste, Resistencia, 1972.

³⁷ FERNÁNDEZ-SALVADOR, Carmen y Alfredo COSTALES *Arte Colonial Quiteño: Renovado enfoque y nuevos actores*, Biblioteca Básica de Quito n° 14, FONSA, Quito, 2007.

asociado a esto último que los debates instalados sobre nomenclaturas estilísticas, donde el problema de las filiaciones y de analogías dependientes, como por ejemplo el tópico del Barroco, reaparecen constantemente durante las últimas décadas.

De hecho es precisamente en los enfoques específicos desde la historia de la arquitectura donde también encontremos apenas si reseñado el tópico por parte de los textos comprensivos que intentan dar una mirada general desde la lectura anglosajona. Ello desde el canónico libro de Sir Banister Fletcher, cuya primera edición data de 1896,³⁸ donde se colocará bajo la denominación de *Latin America* en la entrada *The Americas* de la Sexta Parte de su libro denominada “*The Architecture of the Colonial and Post-Colonial Periods outside Europe*”³⁹ y aunque se refiere a la situación de creación de los Virreinos, en términos referenciales se remite al concepto “*The Colonial Period*” tan ampliamente usado por la historiografía anglosajona.

Más de un siglo después en el más reciente texto editado por la colección *World Perspectives* de la editorial inglesa Phaidon titulado *Art of Colonial Latin America*, su autor Gauvin Alexander Bailey, nos especifica en la bibliografía del mismo que el criterio utilizado para identificar “obras generales” de “monografías específicas” es que en las primeras consideró textos sobre “las regiones mayores de la América Latina Colonial”, puntualizando que “*Pocos estudios consideran juntos a Brasil y la América Hispánica, y no hay muchos que traten sobre la América Hispánica del Norte y la América Hispánica del sur bajo un mismo libro.*”⁴⁰

Este criterio está mediado editorialmente por la circunstancia de que el libro de marras está dirigido a un público angloparlante, cuestión de utilidad fundamental para definir nuestro propio criterio que supone una fecha de corte inicial y final sobre la producción historiográfica referida a un territorio de producción editorial, de lo cual se deduce que -como intentaremos subrayar más adelante- será tan importante desde donde se escribe como para quien se escribe.

Pese a lo anterior no podemos olvidar que ciertos autores anglosajones, así como los autores europeos de origen no español han complementado este canon, desde

³⁸ Hemos consultado la reimpresión del año 2001 hecha en base a la edición número 20 de 1996. FLETCHER, Banister *A History of Architecture*, Architectural Press, London, 2001. Existe edición parcial en español FLETCHER, Banister *Historia de la Arquitectura. V: África, América, Asia, Australia: los periodos Colonial y Poscolonial*, Editorial Limusa, Universidad Autónoma Metropolitana, México D.F., 2005.

³⁹ Idem, págs. 1163 a 1165.

⁴⁰ BAILEY, Gauvin Alexander *Art of Colonial Latin America*, Phaidon Press, London, 2005, pág. 435.

el estadounidense Harold Wethey⁴¹ -que fuera becario de la Rockefeller Foundation para investigar en Bolivia y Perú- hasta el francés Serge Gruzinski⁴², pasando por el decisivo aporte de –el también estadounidense- George Kubler⁴³. Éste último no sólo es un referente temático sino que también metodológico y aún epistemológico de la disciplina, lo que advertía Antonio Bonet Correa -a propósito de la introducción de la primera edición española del libro *The Shape of Time*- comentando que: “*Dentro de los problemas epistemológicos de la ciencia actual, preocupada por la heterogeneidad, excepcionalidad y mutabilidad de los fenómenos, quizá este libro se integre a los que buscan establecer cuantitativamente los “modelos” que puedan darnos las cadenas de las distintas series que estructuran la realidad.*”⁴⁴

En medio de estos autores se visibilizan además los trabajos del español radicado en Chile Leopoldo Castedo⁴⁵ (Fig. 6), el alemán –de padres españoles- Martín S. Soria⁴⁶ y el húngaro Pál Kélemen⁴⁷, estos últimos radicados en Estados Unidos de Norteamérica.

Podemos ejemplificar ello en la recepción de la obra de Castedo, de la cual recogemos el comentario del historiador del arte mexicano Justino Fernández, quien apunta: “*Son raros los casos de profesores europeos residentes en América que se hayan interesado tan vivamente en el arte, o las artes de este continente como*

⁴¹ WETHEY, Harold “*Hispanic Colonial Architecture in Bolivia.*” en *Gazette des Beaux-Arts*, volume XXXIX, 998th issue, Jan. 1952. Págs. 47-60.

⁴² GRUZINSKI, Serge, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994. Traducción de Juan José Utrilla de la edición original en francés *La Guerre des images de Christophe Coloma à “Blade Runner” (1492-2019)*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1990.

⁴³ KUBLER, George y Martín SORIA *Art and Architecture in Spain and Portugal and their Dominions 1500-1800*, Penguin Books, London, 1959.

⁴⁴ BONET CORREA, Antonio “*Introducción*” en KUBLER, George *La Configuración del Tiempo*, Comunicación, Madrid, 1975, pág. 3. Ver además la nota necrológica del mismo autor en BONET CORREA, Antonio “*In Memoriam George Kubler*”, en *Anales de Historia del Arte*, Universidad Complutense de Madrid, n° 6, 1996.

⁴⁵ Su vocación por estos tópicos ya la había demostrado en tempranas publicaciones como CASTEDO, Leopoldo “*El plateresco americano*”, en revista *Finis Terrae*, año V, n° 20, 1958, pág. 53-58, pero será sin duda su libro de síntesis el que lo coloque a nivel de referente, ver CASTEDO, Leopoldo *A History of Latin American Art and Architecture from Pre-Columbian Times to the Present*, F. A. Praeger, New York, 1969. Existe versión en español CASTEDO, Leopoldo *Historia del Arte y la arquitectura Latinoamericana*, Pomaire, Barcelona, 1973.

⁴⁶ SORIA, Martín *Historia del Arte Iberoamericano*, Editorial Labor, Barcelona, 1936.

⁴⁷ KELEMAN, Pál *Baroque and Rococo in Latin America*, MacMillan, New York, 1951; KELEMAN, Pál y Paul WESTHEIM *Arte Americano Precolombino y Arte Colonial. Tomo 18 Historia del Arte Universal*, Ediciones Moretón, Bilbao, 1967. Traducción de Claudio Gancho; KELEMAN, Pál *Art of the Americas. Ancient and Hispanic*, Bonanza Books, New York, 1969 y KELEMAN, Pál *Vanishing Art of the Americas*, Walker and Company, New York, 1977.

Leopoldo Castedo. (...) Su nombre está al lado de Pál Kelemen y Martín Soria.”⁴⁸, la obra de éste último en conjunto con Georges Kubler⁴⁹ es igualmente muy bien comentada por Justino Fernández⁵⁰.

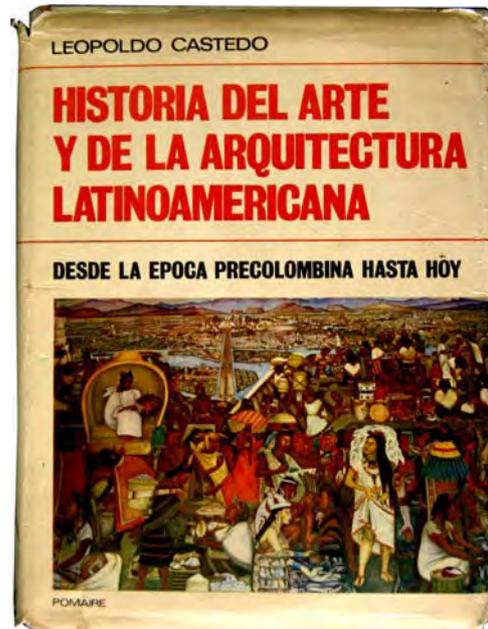


Fig. 6 Portada del libro CASTEDO, Leopoldo *A History of Latin American Art and Architecture from Precolumbian Times to the Present*, F. A. Praeger, New York, 1969.

Respecto de los repertorios bibliográficos sistemáticos debemos mencionar además los generados desde las instituciones españolas como el Consejo Superior de Investigaciones Científicas⁵¹ y los de las Instituciones de filiación universitaria en diversos países de América del Sur, los que revisaremos con detalle más adelante.

De esta revisión sumaria podemos concluir que los estudios sobre la historia de la arquitectura hispanoamericana se han concentrado secuencialmente en los aspectos documentales, estilístico-formales y constructivo-materiales, generando un importante *corpus* que sólo durante los últimos años ha venido a ser reconocido sistemáticamente en un balance historiográfico de sus aportes temáticos y metodológicos⁵². Lo que esta producción historiográfica ha generado es la identificación de cabezas de serie —en su

⁴⁸ FERNÁNDEZ, Justino “Comentario de CASTEDO, Leopoldo *A History of Latin American Art and Architecture from Precolumbian Times to the Present*” en *AIIE*, n° 39, 1970, págs. 124-125..

⁴⁹ KUBLER, George y Martín SORIA *Op. cit.*

⁵⁰ FERNÁNDEZ, Justino *Op. cit.*, págs. 142-147.

⁵¹ Al respecto se puede confrontar LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia “*Bibliografía del Arte Americano en las revistas Españolas.*” En AA.VV. *Relaciones artísticas entre España y América*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos, Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez”, Madrid, 1990.

⁵² Ver GUTIÉRREZ, Ramón: *Arquitectura latinoamericana. Textos para la Reflexión y la Polémica*, Epígrafe Editores, Lima, 1997 y GUTIERREZ, Ramón *Historiografía iberoamericana, arte y arquitectura XVI-XVII: dos lecturas*, *Op. cit.*

valoración como monumentos⁵³, el reconocimiento de sus valores urbanos -en el linde metodológico con la historia urbana- y una suma de reflexiones formalistas sobre la noción de filiación estilística en torno a polémicas sobre la identidad de la producción arquitectónica⁵⁴. Estos aportes han sido puestos en discusión desde enfoques que incorporan la sociología del arte, el análisis estructural y su función operativa en el contexto de su puesta en valor patrimonial.

Más fragmentarios y dispersos son los estudios vinculantes entre la producción arquitectónica, los modelos de intervención en el patrimonio arquitectónico y las investigaciones historiográficas precedentes en el área cultural sudamericana, sólo tenemos referencias a un marco mayor reseñado en catalogaciones, reseñas y visiones de conjunto editadas en el contexto del trabajo de centros de documentación, archivos y bibliotecas y universidades, por lo que un estudio de esta naturaleza se plantea como respuesta a las exigencias de constitución del campo historiográfico de la arquitectura en Sudamérica.

En lo que se refiere a los alcances conceptuales generados en torno a este objeto de estudio arquitectónico, por lejos será lo más debatido el concepto de Barroco, que es problematizado y puesto en crisis desde su sentido más ortodoxo cuando fuera convertido en objeto de estudio para la historiografía artística desde el enfoque formalista de Heinrich Wölfflin⁵⁵, obedeciendo en este caso a la expansión geocultural del mismo, ya que mientras el Renacimiento es un fenómeno local, el Barroco es un fenómeno global, en el sentido de lo que Gruzinski⁵⁶ considera la occidentalización del mundo a partir de su imaginario, lo que lejos de convertir en sedes, provincias o márgenes a aquellos territorios donde éste se expande, los convierte en intérpretes que – apropiacionismo mediante- se hacen cargo de contribuciones siempre auténticas a un total en expansión⁵⁷.

⁵³ BAYÓN, Damián *Sociedad y arquitectura colonial sudamericana. Una lectura polémica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974.

⁵⁴ WAISMAN Marina, *El interior de la historia. Historiografía arquitectónica para el uso de latinoamericanos*, Escala, Bogotá, 1990.

⁵⁵ WÖLFFLIN, Heinrich *Renacimiento y Barroco*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1986. Traducción de Nicanor Ancochea de la edición original en alemán *Renaissance und Barock*, Schwabe and Co., Basilea, 1968 (1889).

⁵⁶ GRUZINSKI, Serge *El Pensamiento Mestizo*, Ediciones Paidós, Barcelona, 2000. Traducción de Enrique Folch de la edición original en francés *La Pensee Metisse*, Fayard, Paris, 1999.

⁵⁷ Una interesante discusión en esta línea podemos confrontar en SCHUMM, Petra (ed.) *Barrocos y Modernos. Nuevos caminos en la investigación del Barroco iberoamericano*, Vervuert Verlag, Frankfurt am Main, 1998.

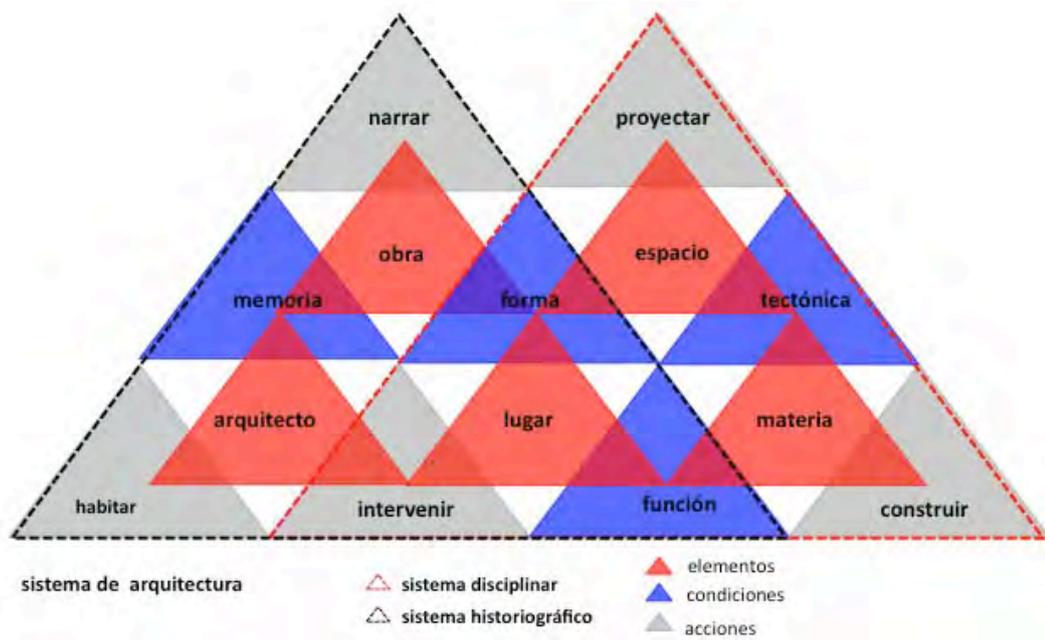
En definitiva, como dice López Guzmán al confrontar la posición de autonomía radical propuesta por San Cristóbal: “*Las opciones múltiples, diferenciadas y acordes con las necesidades de cada sociedad es la base de la originalidad artística y la cualidad específica de cada región americana.*” , concluyendo que “*Analizar los procesos de regionalización de la arquitectura barroca hispana, tanto americana como peninsular, como un factor positivo para la creatividad sin entenderlo como efecto tangencial a las teorías grandes corrientes europeas posibilita no la minusvaloración sino el marco coherente de las relaciones culturales de cada una de las sociedades que integran estos territorios.*”⁵⁸

En consecuencia con lo anterior la hipótesis de la presente investigación plantea que si la producción de historiografía sobre la Arquitectura Virreinal en América del Sur publicada entre 1921 y 2010 podemos identificar momentos de modificación de las metodologías con las cuales se construye la historiografía de la Arquitectura durante el periodo Virreinal en América del Sur, ello se podría deber a las transformaciones que el mismo contexto del “sistema de arquitectura”⁵⁹ de ésta región experimenta durante ese período, las que consideran modificaciones sustanciales en sus condiciones de producción a partir de sus variables contextuales, institucionales, de circulación y recepción. (Fig. 7)

Las variables a considerar en esta hipótesis serán los discursos, los textos y sus contextos, a través de indicadores presentes en el *corpus* de fuentes textuales y las fuentes orales construidas a través de entrevistas directas a los actores protagónicos de esta “escena historiográfica”, todo lo cual se reproduce en el anexo.

⁵⁸ LÓPEZ GUZMÁN, Rafael “*Arquitectura Barroca Hispana: realidades y proyección americana.*” ponencia inédita presentada en el IV Congreso Internacional de Barroco Americano, Ouro Preto y Mariana, 31 de octubre al 3 de noviembre de 2006. Publicada en Actas en formato CD.

⁵⁹ Entenderemos aquí como “sistema de arquitectura” aquella definición que permite considerar el objeto de estudio de la historiografía de la arquitectura como un complejo de variables que considera tres matrices de indicadores: el primero referido a la producción de las obras (donde radican generalmente los enfoques formalistas), el segundo se refiere a la institucionalización de la disciplina (en el que ponen atención los enfoques contextualistas) y el tercero se refiere a la legitimación de obras y disciplina (aquí radican los enfoques derivados de la teoría de la recepción). Esta terminología nos ha prestado mucha ayuda para poder sistematizar la gran cantidad de fuentes a considerar dentro de nuestra investigación, y por cierto deriva de una transferencia analógica que hacemos del enfoque funcionalista de la teoría historiográfica descrita por primera vez en DICKIE, George *El círculo del arte. Una teoría del arte*, Editorial Paidós, Barcelona, 2005. Traducción de la edición original en inglés de Sixto J. Castro *The Art Circle. A theory of Art*, Chicago Spectrum Press, Chicago, 1997.



Fig, 7 "Diagrama Sistema de la Arquitectura." (elaboración propia).

1.3 Límites y Objetivos de la Investigación.

Si ponemos como punto de fuga un saber tan antiguo disciplinariamente como es la Historia, debemos partir reconociendo que la Historia del Arte es uno de sus campos disciplinares que ha tenido un desarrollo más reciente⁶⁰.

Por muchos años existió la tendencia a subsumir la segunda dentro de la primera, lo que hoy nos parece a los historiadores del arte una flagrante provocación metodológica y que se ha extendido como un lugar común del equívoco mediático que existe sobre la misma en el contexto del campo artístico, y aún más allá de él.

Hoy día sabemos que la Historia del Arte no es un tipo particular de Historia determinada por un tema o un tipo de fuentes específicas para acceder al pasado.

Lo primero se descarta fácilmente toda vez que las manifestaciones artísticas son producidas desde una referencialidad que dista mucho ser monotemática.

Lo segundo ha generado un debate más amplio entre los especialistas, pues mientras algunos defienden la posición de que las manifestaciones artísticas son fuentes indiscutidas para el acceso a la investigación sobre el pasado, otros defienden la postura de que estas mismas sólo son fuentes metodológicas⁶¹.

Utilizar como *corpus* de obra el conjunto de aquellos textos historiográficos sobre un tema determinado, dista mucho de comparecer ante la lógica decimonónica de fuentes secundarias opuestas a unas “otras” fuentes primarias. Más aún después de todo el debate que ha supuesto la innovación metodológica de la producción en el trabajo de historia a partir precisamente de la misma historia del arte⁶².

⁶⁰ Sobre esta afirmación se puede revisar el debate subsecuente a través de los textos canónicos de KULTERMAN, Udo *op.cit.*; NELSON, Robert y Richard SHIFF (eds.) *Critical Terms for Art History*, The University of Chicago Press, Chicago, 1996; PREZIOSI, Donald *The Art of the Art History*, Oxford University Press, Oxford, 2009 y BELTING, Hans *Art History after Modernism*, The University of Chicago Press, Chicago, 2003.

⁶¹ FUSCO, Renato de *Historia y estructura. Teoría de la historiografía arquitectónica*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1974. Traducción de Joaquín Sanz Guijarro de la edición original en italiano *Storia e struttura. Teoria della storiografia architettonica*, Edizione Scientifiche Italiane, Milano, 1970.

⁶² Por cierto nos referimos aquí a los trabajos del historiador boloñés Carlo Ginzburg, que desde hace varias décadas ha insistido en ello con su rescate que hace de la tradición epistemológica de Aby Warburg y lo que el bautizó como el paradigma indicial. Vid. GINZBURG, Carlo *Mitos, Emblemas, Indicios. Morfología e historia*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1994. Traducción de Carlos Catroppi de la edición original en italiano Mitti emblema spie, Giulio Einaudi editore, Torino, 1986. A ello ha seguido una verdadera “warburgmania” que se refrenda en la rehabilitación de su figura realizada por el historiador del arte francés Georges Didi-Huberman, quien fuera el curador de la reciente exposición inspirada en la figura del –ahora- canónico historiador del arte alemán. Cfr. DIDI-HUBERMAN, Georges *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, TF Editores, Museo Reina Sofía, Madrid, 2010.

De hecho la interpretación misma de la arquitectura como práctica artística ha estado durante mucho tiempo asociada a la noción primaria de *Kunstgeschichte*⁶³, lo que nos retrotrae al mismísimo Winckelmann⁶⁴.

En base a lo anterior la problemática de nuestra investigación parte de la pregunta ¿Porqué sería de interés la producción historiográfica de una región específica de América? Ante lo cual una respuesta verosímil sería porque tal vez lo que allí se manifiesta como fenómeno histórico puede convertirse en un modelo de problemáticas, de metodologías, de formas de institucionalización y legitimación, así como de formas de uso y recepción. Lo que nos lleva a ampliar una pregunta inicial sobre ¿cuál es el impacto que puede tener el trabajo del historiador en las sociedades que buscan definir su identidad a partir de sus vestigios materiales, cuando estas son valorados y asumidos como índices del poder simbólico que ellas representan como imágenes?



Fig. 8 "Esquema Territorial América del Sur Virreinal." (elaboración propia).

⁶³ Cfr. SCRUTON, Roger *La estética de la arquitectura*, Alianza Editorial, Madrid, 1985. Traducción de Jesús Fernández Zulaica de la edición original en inglés *The Aesthetics of Architecture*, Methuen & Co., Londres, 1979.

⁶⁴ Autor sobre el cual huelgan más comentarios que el amplio consenso sobre su paternidad de la disciplina. Cfr. WINCKELMANN, Jochann Joachim *Historia del arte en la Antigüedad. Seguida de "Las Observaciones sobre la arquitectura de los antiguos"*, Editorial Aguilar, Madrid, 1955. Traducción de Manuel Tamayo Benito de la edición original en alemán, Dresde 1764.



Fig. 9 Martín Noel "Trayectoria de las formas arquitecturales desde Quito hasta Buenos Aires" en NOEL, Martín "Comentarios sobre el Nacimiento de la Arquitectura Hispano-Americana." en *REVISTA DE ARQUITECTURA*, Organo del Centro de Estudiantes de Arquitectura, n°1, julio 1915, pág. 5.

La presente investigación tiene como objeto de estudio aquella producción textual de historiografía de la arquitectura que asume como límites temporales y espaciales las coordenadas convencionales respecto del período Virreinal. De ese modo entenderemos como período Virreinal aquel que comienza con la creación por parte de la Corona Española del Virreinato del Perú en el siglo XVI y luego de las Reformas Borbónicas en el siglo XVIII la creación del Virreinato de Nueva Granada y el Virreinato de La Plata en el área geográfica acotada a lo que hoy reconocemos como América del Sur (Fig. 8). Esta última fecha marcada por 1776 y la creación de las Capitanías Generales de Venezuela (1777) y Chile (1778). El Virreinato del Perú fue una entidad territorial, integrante del Imperio español, establecida por la Corona española durante su periodo de dominio americano. Fue creado por el rey Carlos I, por medio de la Real cédula firmada en Barcelona el 20 de noviembre de 1542, tras la

Conquista del Perú, realizada por las tropas de Francisco Pizarro, tomándose como base a los territorios de las gobernaciones de Nueva Castilla y de Nueva Toledo.

La reorganización territorial llevada a cabo a lo largo del siglo XVIII, mediante la cual se desmembraron dos territorios del virreinato para conformar otros dos: el Virreinato del Río de la Plata en 1776; y el Virreinato de Nueva Granada en 1717, restaurado en 1739 tras un periodo de supresión, supuso la pérdida de protagonismo en su capacidad comercial y gran parte de su espacio territorial. A estos límites formales debemos superponer los límites conceptuales que suponen como criterio de corte para la constitución del corpus de obras historiográficas sobre las cuales basaremos nuestra investigación.

En primer lugar esto significa que la opción por Virreinal desestima la nominación de Colonial –tan ampliamente utilizada en la historiografía del arte anglosajona⁶⁵ y en algunos autores europeos no españoles- por considerarla jurídica e históricamente inexacta.

Por lo demás esta división territorial ya la proponían los autores precursores en el ámbito, que como veremos insisten en esta división por distintas razones, unas de orden metodológico y otras de orden ideológico, de hecho el arquitecto argentino Martín Noel ya comentaba en 1932: *“Acabamos, por tanto, de separar la cultura hispanoazteca, que corresponde al Norte, de la hispanoquechua, que corresponde al Sur; esta es la tesis que de larga fecha venimos sustentando, primero en nuestra obra “Contribución a la arquitectura hispanoamericana”, y luego en “Fundamentos para una estética nacional”. Como en casos anteriores enfocaremos nuestro estudio exclusivamente dentro de lo concerniente a Sur América.”*⁶⁶ (Fig. 9)

Lo que es coincidente con la consideración de que el epítome de colonial apela al axioma metodológico de la analogía dependiente, esto es establecer relaciones de continuidad entre la producción arquitectónica de la metrópoli y la producción arquitectónica de las colonias, donde si allá se manifestó tal forma habrá que identificar como se ha manifestado acá, en concreto de cómo se manifestaron *“las épocas arquitectónicas de España que imperaron en la Colonia”*.⁶⁷

⁶⁵ Por ejemplo revítese el último volumen de la colección de la prestigiosa editorial inglesa Phaidon que dedica una monografía al tema de BAILEY, G. A. *Art of Colonial Latin America*, op.cit.

⁶⁶ NOEL, Martín *Teoría Histórica de la Arquitectura Virreinal*. Op. cit., pág. 19.

⁶⁷ Como podemos leer en VELARDE, Héctor *Arquitectura peruana*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1946. Pág. 61.

El hecho de no considerar los territorios americanos que desde el Tratado de Tordesillas dejó en principio al control de la corona portuguesa, se debe a las particularidades de ese proceso, en donde el apelativo conceptual –tanto de raíz jurídica como de raíz económica- si es pertinente con la noción de Colonial, cuestión que la misma producción historiográfica brasileña da cuenta de ello desde los señeros trabajos de Mario de Andrade hasta las más recientes investigaciones.⁶⁸

Si seguimos a Michel de Certeau⁶⁹, quien entiende la historia como una práctica disciplinar, en donde su resultado es discursivo y su relación bajo la forma de una producción, podríamos acercarnos a definir el objeto de estudio de la presente investigación como la práctica de una historia, historia sobre un período específico que no puede ser objetivado más que por la sola sustentabilidad del discurso que lo legitima según un régimen específico de producción textual y un contexto –igualmente específico- de lectura.

Lo anterior se puede evidenciar si consideramos la nota a la edición cubana del conocido libro de Mario J. Buschiazzo *Historia de la Arquitectura Colonial en Iberoamérica*, donde leemos: “*El análisis de las obras de arquitectura que realiza Buschiazzo responde a la ideología burguesa aplicada a esta disciplina, al no colocar en primer plano las transformaciones económicas y sociales para explicar la evolución de las expresiones superestructurales.*”⁷⁰

Creemos que este párrafo resulta absolutamente sintomático del campo de batalla conceptual que han supuesto las polémicas interpretativas sobre la arquitectura en razón del uso operativo del discurso historiográfico para la lectura de un período histórico que, en condiciones de recepción referenciadas en una ideología, puede llegar a redefinir un concepto.

⁶⁸ Si bien el trabajo de Mario de Andrade se inscribe en un momento similar, el punto de inflexión historiográfica son los clásicos trabajos de Gomes Machado en la década de sesenta del siglo pasado y su revisión y puesta al día en los primeros años del presente siglo. Cfr. GOMES MACHADO, Lourival *Barroco Mineiro*, Editora Perspectiva, Sao Paulo, 1991 (4ª ed.); CAMPELLO, Glauco de Oliveira *O Brilho da Simplicidade. Dois Estudos sobre Arquitetura Religiosa no Brasil Colonial*, Editora Casa Da Palavra, Rio de Janeiro, 2001 y OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de *O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*, Cosac & Naify, Sao Paulo, 2003.

⁶⁹ DE CERTEAU, Michel *La escritura de la historia*, Universidad Iberoamericana, México DF, 1993. Traducción de Alejandro Pescador de la edición original en francés *L'écriture de l'Histoire*, Editions Gallimard, Paris, 1975.

⁷⁰ Nota que a manera de advertencia está firmada por el Departamento de Arquitectura de La Facultad de Construcciones del Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverría en BUSCHIAZZO, Mario J., *Historia de la Arquitectura Colonial en Iberoamérica*, ISPJAE, La Habana, 1984, pág. 6; la que como está dicho es la versión cubana de la versión original publicada en Buenos Aires, ver BUSCHIAZZO, Mario J., *Historia de la Arquitectura Colonial en Iberoamérica*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1961.

Ante este tipo de evidencias la pregunta ¿desde dónde se ha definido el canon?, debemos relativizarla, ponerla en suspenso y desplazarla por otra pregunta ¿desde dónde ha sido recibido?, ya que claramente –como acabamos de ejemplificar- un mismo texto puede ser leído desde varios discursos, los que a su vez pueden llegar a ser incluso diferentes.

El canon entonces no sólo dependerá de la legitimación que alcance el autor y la circunstancia de origen de la puesta en circulación de su texto, sino que también de la posteridad de él. Posteridad en la que opera una suerte de coeficiente de roce, donde debe demostrar su sustentabilidad, lo que obliga a pensar en que las relecturas efectivamente transforman y modelan ese canon, situándolo en contextos más bien específicos y coyunturales.

El problema con el canon entonces no sería el nominalismo que se desprende de la indagación sobre el “origen de”. Sino más bien el destino que tienen esas nominaciones, de cara a su uso por quienes son los lectores objetivos de él, mismos que vendrán a discutirlo, problematizarlo y eventualmente superarlo.

En este contexto de argumentación la distancia activada entre la nominación arquitectura virreinal y arquitectura colonial obedece a un proceso que, a medida que incrementaba su conocimiento documental y monumental a partir del levantamiento de información inédita, paralelamente tensionaba los límites de su definición conceptual a partir de las necesidades operativas demandadas a estos relatos historiográficos.

Las necesidades operativas están referidas en este caso a la producción, legitimación e institucionalización de los modos de hacer el proyecto arquitectónico, por lo que habrá que estar atentos no sólo a una historiografía que refrende la información documental sobre los autores responsables y sus formas resultantes, sino que se inserte en la dimensión discursiva del proyecto, dando cuenta de la naturaleza de su transferencia en orden a las necesidades del contexto.

Transferencia entonces no sería aquí sólo la consideración de cómo unos modelos de prácticas proyectuales se trasladan de contexto considerando sólo el alcance mediático de esa práctica, sino que el modo en que esos modelos son índices materiales de la posibilidad de convertir destinos en utopías, toda vez que estas no podrían ser preexistentes en sus lugares de origen, sino que más bien dislocadas respecto de su futuro posible que se solventa en la investigación histórica.

De hecho el mismo Buschiazzo no le dará mayor importancia a su libro editado

en Cuba con sendas advertencias ideológicas, al que considerará siempre una obra menor de difusión redactado por encargo de la casa editorial porteña Emecé⁷¹, situándolo en un segundo lugar frente a otros trabajos en donde él levantó una gran cantidad de información inédita.⁷²

Este texto de Buschiazzo se suma a las variadas visiones de conjunto sobre la arquitectura sudamericana de los siglos XVI a XIX, inscritas en una consideración genérica que la incluye dentro de la producción artística, las que han venido a engrosar este canon desde que en 1935 la casa editorial Labor de Barcelona publicó el primer manual de historia del arte sobre el espacio histórico en comento.

Miguel Solá, su autor, será muy claro en su advertencia preliminar al decir que: *“Para estudiar las artes de las antiguas colonias españolas del Nuevo Mundo, hemos mantenido la división territorial que éstas tenía en el momento de su emancipación de la metrópoli.”*⁷³.

Claramente se alude a colonias y a metrópoli, es decir a la distancia centro-periferia nominada desde el genérico campo semántico económico.

A partir de estos últimos referentes es que cuando nos referimos al canon en historiografía de la arquitectura debemos precisar su dimensión epistemológica, metodológica e ideológica. Lo primero supone la normatividad originada desde la producción de conocimiento historiográfico, el segundo se entenderá como la definición del corpus y la tercera opera en la dimensión operativa de la historiografía entendida como herramienta para el proyecto.

El canon no sólo era importante para los estados nacionales sino que también para insertar lo Americano en el curso de la historia occidental, lo que en la historia de la arquitectura equivaldría a defender una posición respecto de la posibilidad de generar

⁷¹ Información derivada de la entrevista inédita a Alberto De Paula en anexo de esta tesis.

⁷² La amplia producción historiográfica de este arquitecto argentino reconoce como inflexión inicial BUSCHIAZZO, Mario J. *Estudios de Arquitectura Colonial Hispano Americana*, Editorial Guillermo Kraft, Buenos Aires, 1944, seguido del completo estudio BUSCHIAZZO, Mario José *Bibliografía de Arte Colonial Argentino*, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1947.

⁷³ SOLÁ, Miguel *Historia del Arte hispano-americano*, Editorial Labor, Barcelona, 1935. Pág. 5. Habría que mencionar además los estudios monográficos que validan el conocimiento en detalle de este autor sobre la región sudamericana, ver SOLÁ, Miguel y Jorge AUGSPURG *Arquitectura Colonial de Salta*, Editorial Peuser, Buenos Aires, 1926; SOLÁ, Miguel *La ciudad de Salta*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1946 y SOLÁ, Miguel *Las misiones guaraníes*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1946.

un conocimiento autónomo a partir de su dimensión material y tecnológica, constituyéndose como corpus y proyectándose desde una tradición.

A partir de esas dimensiones se entiende el poder del canon, ya que mientras la historiografía se construye, como acto de escritura intersubjetiva, paralelamente va construyendo la Historia, en tanto crisol de prácticas.

Finalmente el canon historiográfico somete el horizonte de sus resultados a la producción patrimonial, entendida esta como la articulación concertada de un proceso de puesta en valor que se active en el imaginario de las generaciones futuras.

En base a lo anterior los objetivos generales desarrollados en nuestra investigación han sido:

1) Identificar las condiciones de producción de textos que convergen en un canon historiográfico posible sobre la Arquitectura durante el período Virreinal en América del Sur. De lo que se infieren como objetivos específicos la necesidad de:

- a. Identificar las transferencias informativas de la producción historiográfica.
- b. Identificar las aplicaciones metodológicas y sus pertinencias temáticas.

2) Clasificar las variantes e invariantes constitutivas del proceso de circulación e institucionalización de las obras historiográficas identificadas. Cuyos objetivos específicos serían:

- a. Caracterizar contextualmente el sistema de producción historiográfico.
- b. Elaborar una tipología de los modelos metodológicos.

3) Analizar las relaciones causales establecidas entre la Arquitectura durante el período Virreinal en América del Sur y las demandas de producción textual de diferentes matrices epistemológicas convergentes en un *corpus* historiográfico. Aquí los objetivos específicos serían:

- a. Identificar los campos culturales que originan las demandas.
- b. Analizar el impacto de los efectos discursivos historiográficos.

1.4 Metodología: representatividad y legitimidad del *corpus*.

Cuando el historiador del arte británico Sir Ernst H.J. Gombrich⁷⁴ plantea que la necesidad del reconocimiento a las deudas intelectuales es la base de la construcción de la identidad disciplinar, la investigación sobre las filiaciones intelectuales y el ámbito de su influencia sobre la práctica de la Historia del Arte se ha venido haciendo más recurrente.

La investigación propuesta se basa en la tradición metodológica de estudios sobre la historiografía de la arquitectura. En este ámbito los que en las últimas décadas han tenido mayor resonancia son los referidos a la arquitectura del Movimiento Moderno, en el consenso de que el objeto de estudio, es decir las obras, los discursos y los actores de ese período, son en su conjunto una “invención historiográfica”.

En efecto, la cuestión patrimonial moderna reconoce su origen en el estatuto historiográfico de la discusión, cuestión que recientemente Anthony Vidler ha terminado de demostrar, sumándose a lo que ya había adelantado Panayotis Tournikiotis⁷⁵. Ambos textos son publicados con sólo una década de diferencia por el *Massachusetts Institute of Technology*, donde el primero no hace otra cosa que profundizar las preocupaciones del segundo, en orden a develar la paradoja de un discurso arquitectónico “a-histórico” que se funda en la necesidad teleológica de su propio despliegue historiográfico⁷⁶.

La referencia modélica a la Tesis Doctoral defendida por Tournikiotis, y dirigida por Françoise Choay hace casi veinte años, comparece en el contexto de la

⁷⁴ GOMBRICH, E. H. *Tributos. Versión cultural de nuestras tradiciones*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1991. Traducción de la versión original en inglés de Alfonso Montelongo, *Tributes. Interpreters of our cultural tradition*, Phaidon Press, Oxford, 1984.

⁷⁵ Ver VIDLER, Anthony *Histories of the Immediate Present. Inventing Architectural Modernism*, The MIT Press, Cambridge Mass., 2008 y TOURNIKIOTIS, Panayotis *La historiografía de la Arquitectura Moderna*, Librería Maira y Celeste Ediciones, Madrid, 2001. Traducción de Jorge Sainz de la edición original en inglés *The Historiography of Modern Architecture*, The MIT Press, Cambridge Mass., 1999.

⁷⁶ Desde los tempranos textos de Walter C. Behrendt hasta los últimos de Christian Norberg-Schulz, los habilitadores teóricos del Movimiento Moderno insisten en difundir los propósitos y objetivos que legitiman el cisma historiográfico de sus objetos de estudio, de hecho sus eficientes y difundidas traducciones al español dan cuenta de esa insistencia programática internacionalizadora. Ver BEHRENDT, Walter Curt. *Arquitectura Moderna. Su naturaleza, sus problemas y sus formas*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1959. Primera edición en inglés *Modern Building. Its Nature, Problems, and Forms*, Harcourt, Brace and Co., New York, 1937 y NORBERG-SHULZ, Christian. *Los principios de la arquitectura moderna*, Editorial Reverté, Barcelona, 2005. Traducción de Jorge Sainz de la edición original en inglés *Principles of Modern Architecture*, Andreas Papadakis Publisher, Londres, 2000.

definición de las condiciones en que se produce historiografía de la arquitectura y el estado de esta disciplina a principios del siglo XXI.⁷⁷

Desde una historiografía anglosajona, ávida de reseñas y balances, surgirá el historiador estadounidense Donald Robertson⁷⁸ quien publique en 1970 un estado del Americanismo desde la investigación en historia del arte, panorama en el cual la historia de la arquitectura no destaca por su protagonismo.

Si el Americanismo surge después de la Segunda Guerra Mundial, tal como nos recalca el americanista Salvador Bernabeu⁷⁹ en un reciente balance sobre la historiografía en el contexto del Americanismo, el mismo autor despeja su diagnóstico de entrada diciéndonos que: *“La Historia de América se ha convertido en un área tan amplia de estudio y tan variada de visiones que es difícil de imaginar el proceso acumulativo y estructurado que nos enseñaron nuestros maestros. En general, las investigaciones venían a ampliar y profundizar en un discurso establecido y reverenciado: historias “generales” que se iban enriqueciendo de esta forma; ahora esos meta-relatos han desaparecido y escribimos una historia “múltiple”, que se amplía inexorablemente. Nadie me asegura hoy que mi investigación formará parte de una nueva síntesis mayor, porque los albañiles se han quedado sin arquitectos”*⁸⁰.

Los conceptos ejes de las polémicas generadas en la producción historiográfica generada en torno a el objeto de estudio definido anteriormente encuentran en las palabras mestizo, barroco, colonial y virreinal, los referentes de una extensa red de significados que validan, critican, alteran y modifican su uso.

Por esta razón consideraremos fuentes primarias a los textos historiográficos de los autores que mayor dedicación la han dado al tópico, y fuentes secundarias a la labor historiográfica de otros autores que han tenido acercamientos parciales. Los criterios de selección de autores obedecen a una representatividad que no podría excluir al mundo

⁷⁷ “(...) desde el siglo XIX la palabra historiografía se ha usado para hacer referencia no sólo al arte de escribir la historia, sino principalmente al corpus de la historia escrita que describe conjuntos plenamente consolidados de obras históricas. (...) lo que exploro en este libro es el modo en que se ha enunciado el discurso histórico y en que medida ha sido, en última instancia, el vehículo para exponer un punto de vista específico y plenamente desarrollado: en otras palabras, una teoría.” TOURNIKIOTIS, Panayotis *op. Cit.*

⁷⁸ ROBERTSON, Donald “Clío en el Nuevo Mundo” en CURTIS, L.P. Jr. *El Taller del Historiador*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1975. Traducción de Juan José Utrilla de la versión original en inglés *The historian’s workshop. Original essays by sixteen historians*, Alfred Knopf, New Cork, 1970.

⁷⁹ BERNABEU ALBERT, Salvador “Sin arquitectos: una aproximación al estado actual del americanismo.” en *Chronica Nova*, Departamento de Historia Moderna y de América de la Universidad de Granada, Granada, n° 28, 2001. Pág. 32-82.

⁸⁰ *Idem.*, Pág. 44.

académico anglosajón, pensando en los señeros trabajos ya mencionados de Wethey, Kubler, y más recientemente Bailey.

La práctica de la arquitectura ha estado condicionada históricamente por múltiples factores, desde los más tangibles como son los que recientemente Kenneth Frampton ha asociado a la cultura tectónica⁸¹, hasta los más intangibles como pueden ser el *genius loci* de los antiguos que tan bien ha utilizado en sus trabajos Joseph Rykwert⁸².

De entre esa multiplicidad de factores habrá que señalar por cierto a la propia historia de la arquitectura, toda vez que esta disciplina se reconoce como un arte *metépsico*.⁸³

Si el consenso sobre el entendimiento de que la Historia es uno de esos factores determinantes en la producción arquitectónica⁸⁴, al hilo de ello habría que considerar a la historiografía como una herramienta proyectual, cuestión en la que por cierto hubo un renovado interés desde que las posturas contextualistas encabezadas por Aldo Rossi⁸⁵ insistieron en aquello.

Mientras en el contexto de una cultura arquitectónica global, la emergencia y desarrollo de lo que históricamente se conocerá como el Movimiento Moderno Internacional no solo concentrará buena parte de la atención y esfuerzo intelectual por parte de la historiografía del siglo XX, los territorios postcoloniales han sido integrados a ese contexto global por la vía de la integración políticamente correcta de la efectiva marginalización de su producción arquitectural, incluyendo a esta en capítulos residuales, fragmentarios y esporádicos de la historiográfica de corriente principal y dominante⁸⁶.

⁸¹ FRAMPTON, Kenneth *Estudios sobre Cultura Tectónica: Poéticas de la construcción en la Arquitectura de los siglos XIX y XX*, Ediciones Akal, Madrid, 1999. Traducción de Amaya Bozal de la edición original en inglés *Studies in Tectonic Culture: the Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, MIT Press, Cambridge Mass., 1995.

⁸² RYKWERT, Joseph *La idea de ciudad. Antropología de la forma urbana en el Mundo Antiguo*, Hermann Blume, Madrid, 1985. Traducción de Jesús Valiente de la edición original en inglés *The Idea of a Town*, Faber & Faber, Londres, 1976.

⁸³ Cfr. ARGAN, Giulio Carlo *Progetto e Destino*, op. Cit.

⁸⁴ “The history of architectural history shows that the discipline has always been closely tied to the performance of architecture: its migration in and out of architectural schools and art history departments has always coincided with upheavals within the profession itself.”, PAYNE, Alina “Architectural History and the History of Art. A suspended dialogue.” En *JSAH*, n° 58/3, september 1999, pág. 296.

⁸⁵ ROSSI, Aldo *La Arquitectura de la Ciudad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1971. Traducción de Josep Maria Ferrer-Ferrer y Salvador Tarragó Cid de la edición original en italiano *L'Architettura della città*, Marsilio, Padova, 1966.

⁸⁶ Como ya hemos señalado baste revisar el libro canónico de Udo Kulterman en donde *el camino de una ciencia*, parece no tener más que un sendero inexplorado en la Historia del Arte Americano. KULTERMAN, Udo op. Cit. Pág. 335.

La historiografía de la arquitectura ha evolucionado desde los catálogos que parten de las evidencias físicas y materiales de las obras, hasta sus aspectos intangibles asociados a la construcción de una representación en relación a como se percibe y hace inteligible la obra⁸⁷.

En este último ámbito hay que reconocer que los trabajos que engrosan el corpus de la historiografía de la arquitectura en la región de América del Sur son bastante discretos en sus alcances y más aún en su recepción.

En base a lo anterior, la metodología utilizada para la realización de esta tesis ha comprendido tres fases:

1) Relevamiento de vestigios: Ante la precariedad de las bases de datos y archivos sistemáticos sobre la Arquitectura Virreinal Sudamericana, esta primera etapa descriptiva de la metodología es fundamental para el desarrollo de la presente investigación. Si consideramos que la argumentación en la historia se hace en base a objetos perdurables, la huella o el vestigio que dan cuenta de que algo ocurrió en un tiempo, se harán legibles sólo en un contexto de generalización social y luego de aplicar una crítica material y de contenido. En nuestro caso específico nos abocaremos en primer lugar al relevamiento descriptivo de textos que están en distintos soportes (documentos, bibliografía y hemerografía), para la identificación las condiciones de producción.

2) Tipología y Jerarquización: La determinación de variables para la construcción de una tipología de textos que puedan ser jerarquizados en base a las necesidades de la hipótesis⁸⁸. Esta tipología deber dar cuenta especialmente de las condiciones de producción con variables que sean producto de evidencias históricas para lo cual es necesario establecer una condición previa necesaria relativa a un acontecimiento conocido, estos no son abundantes por lo que las generalizaciones relevantes sólo se acotan a procesos restringidos, por ello decimos que la evidencia histórica es de tipo acumulativa y cuando existen una gran cantidad de argumentos que convergen recíprocamente son más fiables, para ello basta con que se crucen en una

⁸⁷ Este es un punto de vista metodológico desarrollado por el historiador Werner Szambien quien precisa “*Por arquitectura hay que entender no la realidad material del edificio, de la manzana, del trazado, de la ciudad o del paisaje, sino su concepción y su percepción, fenómenos que implican el pensamiento. (...) Empezar una tarea de escribir una historia del conocimiento de la arquitectura es una tentativa de responder simplemente a una parte de estas preguntas mediante un enfoque hermenéutico que trata de utilizar fuentes inexploradas, no para imponer una visión de los hechos sino para abrir nuevas perspectivas sobre su interpretación.*” SZAMBIEN, Werner *op. Cit.*.

⁸⁸ PODRO, Michael *op.cit.*

fecha y espacio común. Se suma a ello el hecho de que varios acontecimientos se comprendan dentro de un proceso común y discurran en una narración unitaria.

3) Contextualización: Finalmente con la tipología precedente debemos establecer el principio de causalidad o explicación histórica de cada una de los referentes teóricos para su contextualización. En razón de la dispersión de los materiales y sus condiciones de circulación, teniendo en cuenta, además, que parte de ellos fueron realizados fuera del espacio académico. De igual modo por las transformaciones que se experimentan en el espacio de producción, tanto de obras como de textos, en términos de su caracterización desde la recepción de los mismos, se deben considerar los códigos de época y la reconstrucción de su horizonte de expectativas.

El producto final de la investigación espera constituir un verdadera “cartografía” que permita tener una visión de conjunto de las problemáticas y propuestas que sobre la constitución de la historiografía arquitectónica supone la constitución y desarrollo disciplinar, dando cuenta de la relación de los autores e instituciones en un contexto virreinal sudamericano, así como dar cuenta del interés y la visión que de ellos ha tenido la historiografía norteamericana y europea, por cierto dentro de esta última particularmente la española.

Si la historiografía es el primer momento metodológico de los procesos de intervención en la preexistencia, asimismo es una herramienta operativa en la reflexión sobre el proyecto de obra nueva, por lo que nuestra investigación avanza no sólo en el campo específico disciplinar de la historiografía de la arquitectura sino que también para el trabajo reflexivo e informado de arquitectos.

Nuestro modelo de trabajo metodológico lo podríamos definir como la teoría del campo heurístico textual, es decir una aplicación de la teoría del *campo intelectual*⁸⁹ asociada a las fuentes de carácter historiográficas que parten de la evidencia de la producción historiográfica desde las consideraciones de su circulación y legitimación.

Lo que producen los historiadores es conocimiento histórico, el que siempre está mediado por el formato de escritura, las condiciones de su circulación y el proceso de legitimación, lo que en definitiva vincula la experiencia subjetiva de esos descubrimientos a una red institucional lo validan intersubjetivamente, de modo que la disciplina.

⁸⁹ Cfr. BOURDIEU, Pierre *Campo de Poder, Campo Intelectual*, Editorial Montessor, Buenos Aires, 2002.

La cuestión disciplinar es muy importante, pues en nuestra región sudamericana hispanoparlante su debilidad deviene de esta falta de institucionalidad, salvo el caso de Argentina, el resto de los espacios nacionales o subregionales (andino, pacífico, amazónico o atlántico).

No deja de ser especularmente sintomático el hecho de que México y Brasil, no considerados aquí por razones ya comentadas, coincidan en ser los dos espacios académicos que tienen la mayor fortaleza institucional respecto de la disciplina, baste con apuntar como índice formal de esta situación la activa presencia de colegas de esos países en el Comité Internacional de Historia del Arte.

El estado sobre la constitución de archivos de arquitectura en el medio local y regional iberoamericano se ha concentrado tradicionalmente en indexar documentos con soportes materiales que van desde el papel al registro digital, pasando por planos, dibujos y fotografías, entre otros. Pese a esa diversidad, que se manifiesta igualmente en la infraestructura y organización en cada caso, el rescate sobre una memoria que apela al modo en como el sujeto protagonista de la práctica disciplinar de la historiografía de la arquitectura se relaciona con la construcción de la memoria colectiva que se hace a partir de él no está suficientemente registrado⁹⁰.

La aplicación de un registro de testimonios de historiadores de la arquitectura en base a la metodología de la Historia Oral, es un trabajo del cual -al menos para el contexto temático de esta tesis- no tenemos noticias. Por lo anterior es que el primer momento metodológico de la Historia Oral es la construcción de un archivo de registros, en donde se aplique la entrevista abierta, donde la validación de la información esté controlada por la estructura del contexto de los hechos y personas en la referencia a la documentación preexistente.

En consecuencia con lo anterior el conjunto de entrevistas realizadas en el curso de la presente investigación tiene como objetivo contrastar de primera fuente con los

⁹⁰ Lo más cercano a este esfuerzo es lo realizado en México por el Instituto Mora, espacio académico donde muy probablemente se concentra con mayor densidad un trabajo disciplinar que, desde la Historia Oral, ha aportado novedad metodológica a la historiografía de la arquitectura mexicana, y también le ha dado mayor legitimidad y representatividad, generando indagaciones que van desde los arquitectos hasta los habitantes. Por ejemplo respecto de un arquitecto específico y de los habitantes de una de sus obras se han publicado las investigaciones de Graciela de Garay y su equipo, sustentadas en la metodología de la historia oral. Para lo primero ver GARAY Graciela de, et al *El arte de hacer ciudad. Testimonio del arquitecto Mario Pani*, Editorial Mora, México D.F., 2000 y para lo segundo GARAY, Graciela de (coord.) *Modernidad habitada: historia oral del Multifamiliar Miguel Alemán, ciudad de México, 1949-1999*, Editorial Mora, México, 2004.

autores los aspectos relativos al contexto, origen y circunstancia de sus textos⁹¹. El criterio de selección de los entrevistados básicamente obedece a la relevancia de su trabajo científico, medido a través del impacto de su circulación y la referenciación en las publicaciones que informan el corpus propuesto en la presente investigación, lo que en definitiva los sitúa como autores canónicos. (Fig. 10)

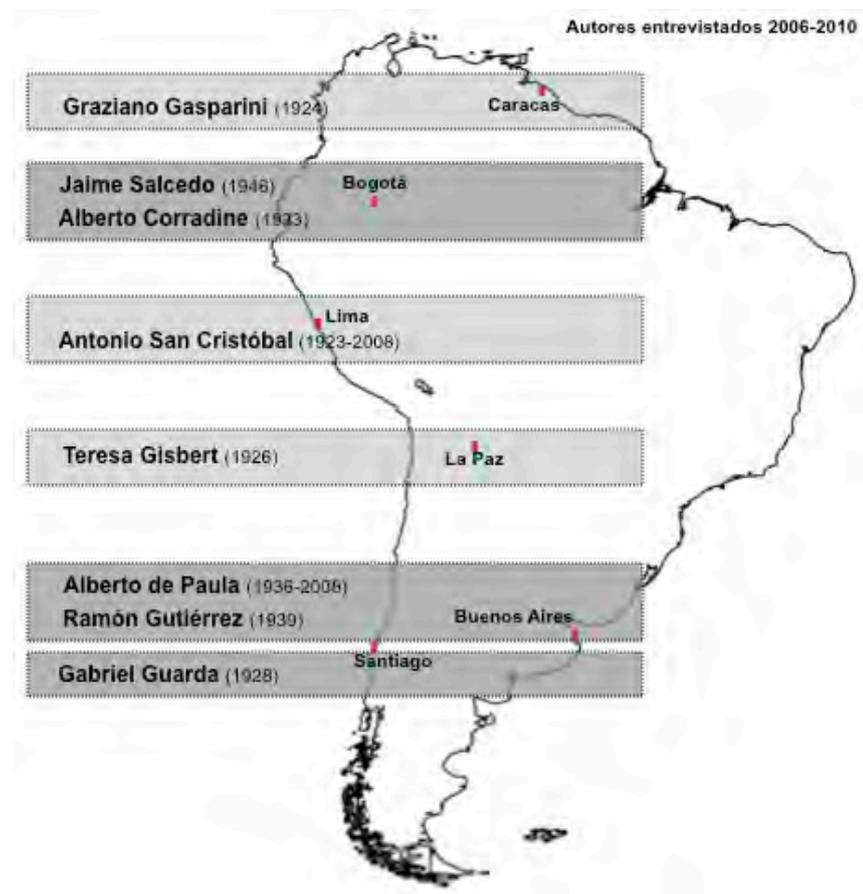


Fig. 10 Diagrama localización de autores entrevistados (elaboración propia).

La necesidad de una eventual sistematización de ese tipo de registros testimoniales se basa en la constatación de cómo opera velozmente la obsolescencia de la memoria de la historiografía de la arquitectura, la que se multiplica a la hora de indagar sobre los arquitectos que estuvieron detrás de esas obras publicadas, los que de

⁹¹ En 1977 la UNESCO auspició la publicación de un libro que recogía entrevistas realizadas a diez arquitectos con el objetivo de acrecentar el conocimiento de la emergente cultura arquitectónica latinoamericana contemporánea, ver BAYÓN, Damián y Paolo GASPARINI *Panorámica de la arquitectura latino-americana*, Editorial Blume/UNESCO, Barcelona, 1977. Las circunstancias de estas entrevistas se puede revisar en una carta dirigida al autor por Graziano Gasparini, fechada en Caracas el 18 de enero de 1970, en BAYÓN, Damián *Correspondencia Recibida*, Diputación de Granada, Granada, 2000, pág. 240 y ss.

no mediar actitudes y caracteres especialmente mediáticos, caen en un olvido. Olvido que para la práctica historiográfica tiene un doble carácter documental y metodológico, ya que no sólo se olvidan los contenidos eventuales de esos objetos de estudios, sino que se olvidan las preguntas y circunstancias del mismo. Por lo que ser depositarios activos de ese legado supone, además del registro, su interpretación aplicada a los aspectos relativos a la cultura arquitectónica de la región iberoamericana.

2. DISCURSOS: MÉTODOS E HISTORIOGRAFÍA.

2.1 Modelos Holísticos.

Es sabido que los propósitos metodológicos, aún obedeciendo a principios y normas, no son del todo rígidos a la hora de su aplicación. En su flexibilidad y adaptación estará muchas veces la verdadera eficacia de sus resultados, por lo menos en el ámbito de la investigación histórica esto es lo que incluso muchas veces permite producir conocimiento histórico⁹², considerando que las mismas metodologías son parte de contextos históricos y por lo tanto estarán sometidas a la elección, descarte, acumulación y perfectibilidad por parte del investigador, en la medida que la disciplina suma aportaciones en un ámbito temático específico.

Lo anterior es lo que podemos identificar de entrada, proponiendo un ordenamiento sumario de los modelos metodológicos que, en interacción, nos permiten diagramar un campo de relaciones que producen sentido más allá de las compartimentadas visiones de las matrices metodológicas a las cuales pueden referirse las filiaciones de los respectivos autores. (Fig. 11)



Fig. 11 Diagrama Interacción de modelos metodológicos (elaboración propia).

En ese esquema primer el elemento a caracterizar, dentro de la producción historiográfica sobre la Arquitectura Virreinal de América del Sur, serán los discursos historiográficos desde la identificación de los métodos que éstos implementan.

⁹² Cfr. MARROU, Henri-Irénée *El conocimiento histórico*, Idea Books, Barcelona, 1999. Traducción de Azucena Díez Martelles de la edición orginial en francés *De la connaissance historique*, Le Seuil, París, 1954.

Si bien el análisis del discurso supone un conocimiento del texto y el contexto desde el cual se instala el primero, hemos dejado para los capítulos siguientes el análisis pormenorizado de las circunstancias de origen y recepción de los mismos.

Antes de ello, es necesario dilucidar las matrices metodológicas que modelan esos discursos para poder construir la interpretación sobre su sentido. Esto con el objetivo de establecer las filiaciones intelectuales de cada proyecto historiográfico, en donde no habrá que buscar repeticiones ni aplicaciones de modelos foráneos al lugar de origen de cada autor, sino que más bien dilucidar como se producen la transferencia y apropiación del debate sobre el desarrollo de la historiografía del arte general en un contexto específico.

Debemos advertir que, no siendo el trabajo historiográfico una ciencia exacta, en el desarrollo de este objetivo hemos tenido necesariamente que adoptar una estrategia selectiva que nos permita hacer reductibles y comparables el *corpus* de la gran cantidad de publicaciones, en donde no son pocos los autores considerados canónicos para la temática que nos ocupa que presentan descordes entre sus declaraciones metodológicas, sus prácticas historiográficas y sus resultados, entrando en transformaciones, acomodaciones e incluso contradicciones, todo lo cual puede generar algunos traslapes, coincidencias e incluso confusiones, las cuales iremos advirtiendo en la medida de lo posible.

Es así como reconocemos que la primera aproximación a la constitución de las características que intenten definir a la Arquitectura Virreinal de América del Sur como un objeto de estudio preciso y acotado, vendrá de aquellas interpretaciones que integren sus vestigios documentales y monumentales en una visión de conjunto. El modelo implementado por estos autores lo denominamos holístico⁹³ en razón de que pretenden instalar sus aportes al conocimiento histórico desde un idea preconcebida de total, la

⁹³ De “holismo”, que según el diccionario de la Real Academia Española es una: “(m. *Fil.*) Doctrina que propugna la concepción de cada realidad como un todo distinto de la suma de las partes que lo componen.”, R.A.E., *Diccionario de la Lengua Española*, Vigésima Segunda Edición, Madrid, 2001. Similar deficiencia da uno de sus mayores contradictores en tanto relaciona holismo con el método historicista, nos referimos a Karl Popper cuando señala: “*El grupo social es más que la mera suma total de sus miembros, y también es más que la mera suma total de las relaciones meramente personales que existan en cualquier momento entre cualesquiera de sus miembros.*” POPPER, Karl *La miseria del historicismo*, Alianza, Madrid, 1973. Traducción de Pedro Schwartz de la edición original en inglés *The Poverty of Historicism*, 1957. Cabe señalar que en la decisión de tomar este concepto como una adjetivación para estos tres autores, deviene de una elección similar que toma Antonio San Cristóbal cuando se refiere a los “historiadores sistemáticos”, los que en algunos puntos podrían considerarse coincidentes, Cfr. SAN CRISTÓBAL, Antonio *Arquitectura Virreinal Peruana. Teoría sobre la historiografía de la arquitectura virreinal*, op. cit.

que muchas veces fue levantada desde pretensiones más ideológicas que disciplinares.

Esto tiene, por un lado, un entendimiento instrumental de la disciplina al objetivo de aportar con materiales para el conocimiento y la valoración de la cultura arquitectónica nacional. Práctica que es muy evidente en el trabajo del arquitecto argentino Martín Noel y que no será menor en el arquitecto chileno Alfredo Benavides. En ambos casos las palabras *patria* y *nación*, serán tan recurrentes como las palabras *arquitectura* y *virreinal*.

Por el otro lado hay una pretensión ideológica de carácter disciplinar, en el momento que, desde las visiones hegemónicas del espacio académico noratlántico, se incluye un objeto de estudio que calce con un suerte de analogía dependiente, donde la visión del historiador del arte estadounidense Harold Wethey es holística en la medida de que ese conjunto se refiere a un total aún mayor e indiferenciado, desde la forzada – y hasta anacrónica- coherencia de una lectura anglosajona que se encuadra en una definición de “lo colonial” que asume conceptualmente como un mismo fenómeno histórico las diferentes modalidades para establecer dominio territorial que ejercieron los distintos países europeos en el vasto territorio americano, donde es sabido que no todas serán colonias en sentido estricto.

2.1.1 Martín Noel: hispanoamericanismo.



Fig. 12 Retrato escultórico de Martín Noel, escultura en bronce de Carlos Gelles ubicada en el Palacio Noel, actual sede del Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires.

Martín Segundo Noel Iribas nace en Buenos Aires el año 1888 (*Fig. 12*), en un contexto histórico y cultural que, debido muy probablemente a su filiación a una tradicional familia de origen vasco dedicada a la producción industrial alimentaria, lo situaría más bien dentro del grupo de “los últimos tradicionalistas” que en el de los “primeros modernos”⁹⁴, donde su formación intelectual y profesional es elocuente en ese sentido.

En 1904 inicia sus estudios de Arquitectura en en la “*Ecole Special d’Architecture*”⁹⁵ de París, obteniendo su diploma en 1910. Ese mismo año ingresó al taller del arquitecto Georges Gromort⁹⁶ en la Escuela de Bellas Artes de París, para finalmente realizar estudios de Historia del Arte y Arqueología con Camille Enlart⁹⁷ y Gaston Brière⁹⁸. Ese mismo año viaja a España para realizar varios estudios sobre las arquitecturas regionales, luego de lo cual regresa a Buenos Aires en 1914, desde donde

⁹⁴ Cfr. MALOSETTI, Laura *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires, 2001.

⁹⁵ Fundada en 1865 como la Escuela Central de Arquitectura, es la más antigua escuela privada de arquitectura en Francia. Había nacido de la voluntad de Eugene E. Viollet-le-Duc reaccionando contra el monopolio ejercido por la enseñanza de la Escuela Imperial de Bellas Artes. Será reconocida como una obra de caridad en 1870.

⁹⁶ Georges Gromort (1870-1961), arquitecto francés que se instala en las primeras décadas del siglo XX como uno de los últimos representantes ortodoxos de la línea academicista finisecular, que alimenta lo que algunos autores denominan la “arquitectura tradicionalista”, por lo que claramente es una influencia muy palusible en la obra proyectual y teórica de Noel. Cfr. PIGAFETTA, Giorgio e Ilaria ABBONDANDOLO *La Arquitectura Tradicionalista*, Celeste Ediciones, Madrid, 2002. Traducción de Marisa García Vergara de la edición original en italiano *Le teorie tradizionaliste dell’architettura contemporanea*, Laterza, Roma-Bari, 1997.

⁹⁷ Camille Enlart (1862-1927) Arqueólogo, Fotógrafo e Historiador del Arte, especialista en Arte Medieval profesor de la Escuela del Louvre y Presidente de la Sociedad de Anticuarios de Francia.

⁹⁸ Gaston Brière (1871-1962) Historiador del Arte, profesor de la Escuela del Louvre, especialista del arte francés del siglo XVII y XVIII, Curador del Palacio de Versailles.

sale en travesía hacia Perú, Bolivia y Chile.⁹⁹ Al regreso de ese viaje, una suerte de *grand tour* andino, llegará con la convicción de tomar una posición que dará origen a una conferencia en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires sobre los primeros arquetipos de una arquitectura “*Hispanoamericana*”.

Francófono como era, sus referentes intelectuales en la comprensión del fenómeno histórico serán Ernest Renán¹⁰⁰, del cual internalice su convicción sobre la construcción cultural del Estado Nacional Moderno y el arquitecto Eugene Emmanuel Viollet-Le-Duc¹⁰¹, de quien tomará el ejemplo de éste para “*interpretar el pasado según las exigencias contemporáneas y revalorizar el patrimonio artístico del país con sus restauraciones, en nombre del gusto y del sentimiento nacional propio de aquellos años.*”, como refiere Renato de Fusco en su lectura sobre el arquitecto francés.¹⁰²

Toda esta trama de relaciones culturales se desprende del análisis de las citas y alusiones directas que podemos identificar en la abundante producción textual de Noel. Desde su discurso de temprana incorporación a la Junta de Historia y Numismática que en 1919 lo designa miembro de número, los reconocimientos a su inscripción institucional son vertiginosos, seguidos inmediatamente con su designación en 1921 como Presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes, y luego en 1922 a raíz de la publicación de su libro “*Contribución a la Historia de la Arquitectura Hispanoamericana*” se le otorga en España el “*Premio de la Raza*”, haciéndole al

⁹⁹ En ese viaje iniciático comienza a acopiar una gran cantidad de registros fotográficos que se irán incrementando en el tiempo, los que hoy día forman un archivo que está ubicado en el repositorio del Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana CEDODAL (Buenos Aires).

¹⁰⁰ Joseph Ernest Renan (1823-1892) escritor, filólogo e historiador francés que en su conferencia dictada en La Sorbonne en 1882 *Qu'est-ce qu'une nation*, instala las bases de una idea de nación que supera las determinantes raciales y lingüísticas para fijar la preponderancia en la experiencia histórica común de una sociedad, lo que de muchas maneras implica -y explica- lo que en varios países americanos supondrá una reflexión sobre los componentes de esa identidad nacional, dónde el trabajo de historiográfico de Noel suma un aporte relevante desde las prácticas culturales concurrentes a ello. Cfr. RENAN, Ernest *Que es una nación*, (edición bilingüe), Ediciones Sequitur, Madrid, 2001.

¹⁰¹ Eugene Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879), en su formación como arquitecto visita tempranamente Italia en 1836 en donde toma contacto con la tradición arquitectónica romana y renacentista, lo cual le da elementos de crítica a esa tradición que comparativamente le sirve para reconocer en el gótico francés una arquitectura v lida formal y funcionalmente, de vuelta en su país se dedica a la restauración destacándose los encargos que le hiciera el secretario de la Comisión de Monumentos Históricos, Prosper Mérimée, en la Iglesia de Madeleine en Vézelay (1839) y la Iglesia de Notre-Dame en Paris (1844), además de una gran cantidad de trabajos en Sens, Narbonne, Saint-Denis, Amiens y Carcassonne entre otros lugares. De su producción textual más destacada puede mencionarse la más reciente edición de VIOLLET-LE-DUC, Viollet *Entretiens sur l'architecture*, Infolio, Paris, 2010. Primera edición Morel Editeurs, Paris, 1863.

¹⁰² DE FUSCO Renato, *La Idea de la Arquitectura, historia crítica desde Viollet-le-Duc a Persico*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1976. Traducción de la edición original en italiano *L'Idea di Architettura. Storia della critica da Viollet-le-Duc a Persico*, Edizioni di Comunità, Milano, 1964. Pág. 14.

mismo tiempo miembro de la Real Academia de San Fernando. Todo lo cual da cuenta de su legitimación temprana en el campo intelectual.

Estas acotadas referencias biográficas iniciales de Noel¹⁰³ nos permiten reconocer sus estudios y sus influencias, desde donde extrae parte de los fundamentos de su teoría sobre “lo colonial”. Con mayor profundidad podemos encontrar sus principios en el libro *Fundamentos para una Estética Nacional*¹⁰⁴, donde plantea en primer lugar no olvidar el legado artístico y estético que se le ha entregado a su país, todo ello para destacar su ascendiente sobre las obras de arquitectura, sus valores esenciales nacidos de una vertiente que tiene dos fuentes y que terminarán por entregarnos a América.

En su caso la retórica –por momentos más abstrusa que florida¹⁰⁵- de la que hace gala en todos sus textos nos demuestra su interés en que el tópico defina el método, es decir sin siquiera ser positivista en el sentido de dar prioridad al establecimiento objetivo de hechos empíricos, sino que más bien orienta su interés a establecer un relato, en el cual el concepto de hispanoamérica¹⁰⁶ tendrá un protagonismo central, demarcando el uso holístico que le da a ese concepto.

Esto se explicaría por el convencimiento del arquitecto argentino de que España ha traído a América una gran cantidad de referencias culturales, entre las cuales la imagen de su arquitectura es de primer orden, por lo que es deseable que los americanos utilicen este legado en tanto ese pasado dignifica y porque el futuro será enaltecido con “viejos-nuevos” ideales. Por lo tanto si los artistas virreinales nos precedieron en esta tarea, no sería prudente ni deseable abandonar esta semilla que ya ha sido plantada en el período virreinal.

Revisando sus textos¹⁰⁷ se confirma ese apasionado culto del hispanismo, del cual sus estadias en España refrendarían aquello, igualmente sus estudios irán inscritos

¹⁰³ Las que hemos pesquisado en el Diario Gaceta literaria, Madrid, Mayo 1929, pag 5.

¹⁰⁴ NOEL, Martín *Fundamentos para una estética nacional. Contribución a la historia de la arquitectura hispano-americana*, Imprenta Rodríguez Giles, Buenos Aires, 1926.

¹⁰⁵ Como muestra de ello, el siguiente párrafo: “*Cimentando el numen racial fluirán poco a poco las resultantes. Del tronco enraizado en el humus original, florecerán las ramas; trayectorias afines que definirán la acción evolutiva, de donde el análisis documentado vendrá a encauzar la labor específica del laboratorio. Del enunciado dimanará el desarrollo de la tesis apoyada en la realidad histórica. Del estilóbato, al campanario. Desde el documento formal, al tejazoz de la leyenda veraz que capta el provenir.*” NOEL, Martín *Teoría Histórica de la Arquitectura Virreinal. Op. Cit.*, pág. 17.

¹⁰⁶ No es nuestro objetivo entrar en el detalle sobre la discusión terminológica del concepto “hispanoamericano”, para mayor detalle remitimos a la síntesis desarrollada en ROJAS-MIX, Miguel *Los cien nombres de América. Eso que descubrió Colón*, Lumen, Barcelona, 1991.

¹⁰⁷ “NOEL, Martín S. “*Comentarios sobre el nacimiento de la arquitectura hispano-americana.*” Revista de Arquitectura de Buenos Aires, número I, 1915, NOEL, Martín S. *Contribución a la Historia*

en esa dirección, todo lo cual le permite construir la teorización de un modelo más amplio donde recoge fuerzas e influencias para proponer las fuentes de un estilo convergente que recoge alegóricamente el valor abstracto de los monumentos prehispánicos, y la sobredeterminación causal de los referentes hispánicos en los vestigios virreinales.

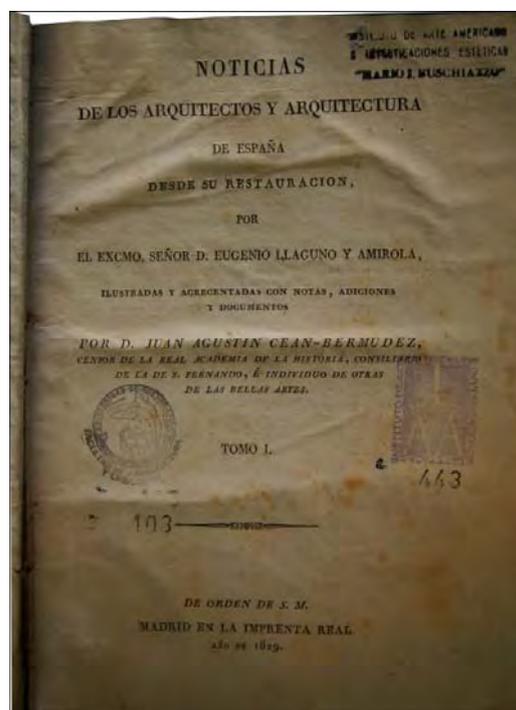


Fig. 13 Portadilla del libro LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su restauración, ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Cean-Bermúdez*, 4 volúmenes, Imprenta Real, Madrid, 1829.

De hecho no solo está el reconocimiento de una cantidad de obras y manifestaciones arquitectónicas españolas, sino que también el reconocimiento de que el relato documental sobre las mismas, en razón de su historiografía, nos remite necesariamente a la revisión de textos preexistentes generados en España, como precisa nuestro autor: “... tres han de ser las consideraciones previas que ordenadamente han de preceder a la consideración y compulsión analítica que nos ocupa:

1º - *Valoración de los documentos contenidos en la obra de Llaguno y Amirola a fin de vincularlos a las actuales adquisiciones investigativas, cuya significación va asumiendo por todas estas circunstancias más subido interés.*

de la Arquitectura Hispano-Americana, op. cit., NOEL, Martín *Fundamentos para una estética nacional. Contribución a la historia de la arquitectura hispano-americana*, op. cit. y NOEL, Martín y José TORRE REVELLO *Estudios y Documentos para la Historia del Arte Colonial*, Instituto de Investigaciones Históricas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1934.

2º- Señalar el verdadero carácter y originalidad de los estilos españoles que por los siglos XVI, XVII y XVIII ejercieron indiscutible predicamento en las colonias colombinas, destacando su valor artístico dentro de la evolución histórica de las formas europeas u occidentales que incorporaron el mundo americano al ritmo universalista del Renacimiento.

3º- Consideración de toda fuente extraña a la española que, anteriormente al siglo XVIII, pueda haber influido en la construcción estética de los virreinos, así como, singularizar el alcance de las dichas reacciones criollas, que por los propios decretos de Carlos V y Felipe II, hallaron su fuerza de expansión mediante la participación de los obreros indígenas en las obras que se ejecutaron bajo el patrocinio de los propios Reyes de España.”¹⁰⁸ (Fig. 13)

La referencia a España es clara desde el punto de vista de la construcción de una idea de nación, ya que no sólo existe una necesidad de filiación a una tradición sino que también radicar ésta a una idea de lugar, a sabiendas de que el territorio es un componente tan importante como el contingente demográfico –la idea de raza- en la construcción de un Estado Nacional Moderno, sobre este ideal nacionalista asociado a su representación en las manifestaciones artísticas, y especialmente la arquitectura, Noel precisa: “El ideal nacionalista, basado en la estrecha relación de la historia y la arquitectura, lejos de conducirnos a un arte localista, sin trascendencia, como pudieran temerlo quienes no estén poseídos por la misma fe que nosotros, puede transformarse, por el contrario, como lo sospechó la ley individualista de la teoría hegeliana, o ya, como lo afirman las más modernas de la filosofía intuitiva, en una estética que, atesorando en grado supremo el alma nativa en su expresión más genuina, adquiera la unidad y el equilibrio que la hagan comprensible en todos los idiomas del Universo, poniendo así en huida a todas aquellas, las insulsas categorías de los ideales abstractos e incoloros.”¹⁰⁹

¹⁰⁸ NOEL, Martín “Arquitectura Virreinal” en *Estudios y Documentos para la Historia del Arte Colonial op. cit.*, Pág. 9. La referencia es a LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su restauración, ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Cean-Bermudez*, 4 volúmenes, Imprenta Real, Madrid, 1829; este texto fue la fuente para otro referente importante sobre el fin del siglo XIX, por tanto conocido por Noel, como es CAPPÁ, Ricardo *Estudios críticos acerca de la dominación española en América*, Volúmenes 13 y 14 dedicados a la Arquitectura, Bellas Artes, Escultura, Artes e Industrias, Editor Librería Católica de Gregorio del Amo, Imprenta de L. Aguado, Madrid, 1895.

¹⁰⁹ *Idem*, Pág. 9

De lo anterior se deslinda cierto eclecticismo, por lo demás característico del pensamiento proyectual finisecular asociado al “eclecticismo historicista”¹¹⁰ del cual él recibirá un contundente adoctrinamiento en Francia, por lo que nos debería desconcertar que esa aproximación laxa y –a ratos- contradictoria, se manifieste en declaraciones como: “*No hemos de ser, en ningún caso, ni hispanistas ni americanistas separadamente, sino clínicos, depuradores de todo prejuicio tendencioso y cirujanos de la verdad histórica. (...) Ni indianistas o andinistas, ni europeos o iberistas en este caso; sino practicantes de un credo irrefutable que obedece a la lógica ortodoxia de sentimientos encargados de dirimir un problema interno de proyección general cuyo abolengo lo destina a incorporarse al dilema totalizador de la historia del arte.*”¹¹¹

El impacto historiográfico del trabajo Noel ha sido ampliamente reseñado en los textos del catálogo publicado con ocasión de la exposición *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra* en donde se da cuenta sistemática de la trayectoria y obra de este arquitecto argentino.¹¹² Allí se dan referencias completas de cómo Martín Noel rentabiliza su estadía en Sevilla de varias formas en distintos planos entre lo social y lo político¹¹³, en medio de lo cual será el académico el que nos resulte más interesante toda vez que es invitado a dictar el curso de arte “Hispano Colonial Americano” en la Universidad de Sevilla¹¹⁴, durante los meses de enero y febrero de 1930, cuyos materiales dan origen al libro *Teoría Histórica de la Arquitectura Virreinal. Primera Parte La Arquitectura Proto-Virreinal* el que fue muy bien recibido en tanto hasta ese momento la diferencia cuantitativa del conocimiento que se tenía sobre el “*Arte del*

¹¹⁰ En el sentido que le da Renato De Fusco cuando escribe “*Ante la exigencia de elaborar un código-estilo más amplio en relación con la producción decimonónica, queremos ante todo liberar a la expresión “eclecticismo historicista” de sus connotaciones negativas, considerándola indicativa de un estilo unitario en su conjunto.*”, en DE FUSCO, Renato *Historia de la Arquitectura Contemporánea*, Celeste ediciones, Madrid, 1992. Traducción de Fernando González Valderrama y Jorge Sainz Avia de la edición original en italiano *Storia dell'architettura contemporanea*, Laterza, Roma-Bari, 1975. Pág. 11.

¹¹¹ Idem, pág. 20.

¹¹² GUTIÉRREZ, Ramón, Margarita GUTMAN y Víctor PÉREZ ESCOLANO *op. Cit.* Además parcialmente se publica un texto de ese catálogo en GUTMAN, Margarita “*Martín Noel: discurso único, obras diversas.*” Cuadernos de Historia IAA, n° 9, segunda etapa, junio 1998, págs. 61-115; misma autora que años antes, en el contexto de una investigación más amplia sobre la arquitectura neocolonial en Argentina, había publicado GUTMAN, Margarita “*Noel: ese desconocido*” en AIAA, n° 25, 1987, pág. 48 y ss. y GUTMAN, Margarita “*Martín Noel: discurso único, obras diversas.*” Cuadernos de Historia IAA, n°9, segunda etapa, junio 1998, págs. 61-115.

¹¹³ Al respecto revisar NOEL, Martín *España vista otra vez*, Editorial España, Madrid, 1929, y el estudio histórico que toma como paráfrasis en su título GUTIÉRREZ, Rodrigo “*Sevilla vista otra vez. Actividades sociales, viajes y entrevistas de Noel en España.*” en GUTIÉRREZ, Rodrigo *Argentina y España. Dialogos en el arte (1900-1930)*, Cedodal, Buenos Aires, 2003. Este texto fue publicado por primera vez en GUTIÉRREZ, Ramón, Margarita GUTMAN y Víctor PÉREZ ESCOLANO *op. Cit.*

¹¹⁴ GUTIÉRREZ, Ramón “*La Cátedra de Arte Hispanoamericano creada en Sevilla en 1929.*” en Atrio, n° 4, 1992. Págs. 147-152.

Antiguo Virreinato de Nueva España se encontraba más divulgado gracias a la moderna bibliografía mejicana, (mientras) el de América del Sur sólo era conocido por meretísimos investigadores locales que hasta fecha muy reciente no han publicado trabajos de carácter general.”¹¹⁵ (Fig. 14)

Sin duda este será su texto más relevante en términos de evidenciar una propuesta metodológica, cuyo primer paso describe como adscrita a la certificación documental como: *“Nosotros auspiciamos el (método) de la serena documentación histórica; procedimiento largo y enfadoso –casi inexplorado–, ofrece, no obstante, un abundante e inmediato manantial de información que permitirá primero: el clasificar los monumentos virreinales con arreglo a esa documentación existente, facilitando, a arqueólogos y arquitectos la tarea deductiva, crítica y clasificatoria de los diversos procesos evolutivos.”*¹¹⁶

En consecuencia con lo anterior añade sobre sus fuentes y referencias: *“Queda dicho, por lo demás, que es por el estudio analítico del acervo gráfico y bibliográfico del “Archivo General de Indias de Sevilla”, que hallaremos la fuente primordial de luz y de trabajo; a él recurriremos, pues, con harta frecuencia, en uno y otro caso.”*¹¹⁷

En base a ese método va desarrollando una serie de investigaciones que va publicando regularmente, a la vez que va conformando una actividad de difusión muy intensa, en donde se convertirá en una suerte de activista de la reivindicación de sus objetos de estudio, en razón de propósitos no solamente de estudio e investigación, sino que también desde el punto de vista de su activación simbólica como parte del patrimonio.

Será desde esa perspectiva igualmente que el momento histórico de Noel lo hace tener como interlocutores directos a quienes cita profusamente en sus referencias bibliográficas que incluye, además de su inefable autorreferencia, obras de José Gabriel

¹¹⁵ ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego “Prólogo” de NOEL, Martín *Teoría Histórica de la Arquitectura Virreinal*, op. Cit., ver además NOEL, Martín *El arte en la América Española*, Institución Cultural Española, Buenos Aires, 1942.

¹¹⁶ *Idem.*

¹¹⁷ Además del Archivo de Indias, el nivel de dedicación erudita a la revisión del estado de circulación sobre este tipo de documentación lo tendrá siempre alerta, mencionando cada tanto en sus textos alcances tan específicos como este: *“Los documentos expuestos en las salas de la Exposición Hispano Americana de la Plaza de España y en la recientemente celebrada en Madrid por “Los Amigos del Arte” sobre toda suerte de curiosidades bibliográficas que interesan a la Península y al Nuevo Mundo, son una demostración palmaria de la aportación que ellos pueden suministrar para el estudio de la cultura española en las Indias (Raza Española, Año XII, julio-agosto 1930). “Guía de la Exposición de Histórica y cartográfica del descubrimiento y colonización de América. Tip. A. Perdura, Sevilla, 1929”, Idem, pág. 39.*

Navarro, Ángel Guido, Johannes Kronfuss¹¹⁸, Héctor Greslebin¹¹⁹ y José Torre Revello.¹²⁰

De hecho será este último el que le permita acceder a la información del Archivo de Indias, entre otros, habida cuenta de su intensa actividad como “hombre público”, le dejará el arduo trabajo paleográfico de copista a Torre Revello¹²¹, Noel precisa al respecto que: “*En el campo de mi acción otros nuevos hombres han tomado también la palabra: José Gabriel Navarro¹²² en Quito, con sus obras abundantemente documentadas: Posnanski¹²³, en la Paz; Valcárcel¹²⁴, Uriel García¹²⁵, Cossio¹²⁶ y sus compañeros, en el Cuzco; Kronfuss, Greslebin y Guido, en mi país, colaboran entusiastamente en tan grande tarea... En cuanto a los profesores españoles desde Pí y Margall y don Vicente Lampérez y Romea hasta el notable Laboratorio de Arte de Sevilla, van contribuyendo a formalizar la tarea en la península. Para cerciorarse de ello acaso baste buscar el testimonio de los profesores Murillo y Angulo; José Torre Revello, colaborador decidido se nos presenta como uniendo ambas escuelas (se*

¹¹⁸ KRONFUSS, Juan *Arquitectura colonial en la Argentina*, Editorial Nuevo Siglo, Córdoba, 1998 (Segunda Reedicción, primera edición Casa Editora Biffignandi, Córdoba, 1926). Ver además CACCIAVILLANI, Carlos y Lidia SAMAR “*La obra de Kronfuss*” en DANA n° 5, 1977, pág. 45 y ss.

¹¹⁹ GRESLEBIN, Héctor “*El estilo Renacimiento Colonial.*”, Revista de Arquitectura, Año X, n°s 38 y 39, Buenos Aires, 1924. Reproducido en anexo de la presente tesis.

¹²⁰ TORRE REVELLO, José “*Adición a la Relación de los mapas, planos, etc. del Virreynato de Buenos Aires.*”, Publicación del Instituto de Investigaciones Históricas, Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, 1928; TORRE REVELLO, José “*Ensayos sobre las Artes en la Argentina durante la época colonial. Arquitectura, pintura, etc.*”, Boletín del Instituto de Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 1930 y en colaboración NOEL, Martín “*Arquitectura Virreinal seguida de una adición documental por José Torre Revello*” en AA.VV. *Estudios y Documentos para la Historia del Arte Colonial Vol. I*, Universidad de Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Históricas de la facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 1934.

¹²¹ Al respecto véase la entrevista a Alberto de Paula en el anexo de esta tesis, donde se señalan las circunstancias de la asociatividad entre Noel y Torre Revello.

¹²² José Gabriel Navarro (1881-1965) Diplomático e historiador ecuatoriano. Fue director de la Escuela Nacional de Bellas Artes y posteriormente impartió clases en la Universidad Nacional de Ecuador, y como profesor visitante de la Universidad de Sevilla. En 1934 fue Ministro de Relaciones Exteriores de Ecuador, siendo además embajador de su país en Uruguay (1938) y Brasil (1947).

¹²³ Arthur Posnanski (1873-1946), militar austrohúngaro que emigra a Bolivia donde desarrolla un trabajo como arqueólogo, destacando su trabajo de puesta en valor de Tiahuanaco. De este autor precursor podemos citar su obra POSNANSKI, Arthur *Templos y viviendas prehispánicas*, Escuela Tipográfica Salesiana, La Paz, 1921. Sobre la obra intelectual de este autor revisar PONCE SANGINÉS, Carlos *Arthur Posnansky, biografía de un intelectual pionero*, Producciones CIMA, La Paz, 1994.

¹²⁴ Se refiere a Luis Eduardo Valcarcel Vizacarra (1891-1987). Historiador y antropólogo peruano con una amplia carrera pública como director de museos y Ministro de Educación del Perú, de entre sus trabajos destacamos VALCÁRCEL, Luis *Cuzco, Capital Arqueológica de Sudamérica. 1539-1934*, Publicación del Banco Italiano, Lima, 1934.

¹²⁵ Se refiere a José Uriel García (1894-1965) Intelectual y educador peruano, fundador en el Cuzco en 1934 del Instituto de Arte Americano, entre sus obras destacan GARCÍA, José Uriel *La ciudad de los incas*, Librería e Imprenta H. G. Rozas, Cuzco, 1922 y GARCÍA, José Uriel *Guía Histórico Artística del Cuzco*. Lima: Editorial Garcilaso, 1925.

¹²⁶ Se refiere a José Gabriel Cosío (1886-1960) COSIO, José Gabriel *El Cuzco histórico y monumental*, Editorial Incazteca, Talleres Larco Herrera, Lima, 1924.

refiere al Instituto de Investigaciones Históricas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires).”¹²⁷

Todos estos autores, sin ser una cofradía de amigos, cercanos o conocidos directos, ni muchos menos un grupo sistemático de intercambio científico, si responderán a un prototipo de intelectual que obedecerá a la combinación entre “tradición conservadora y cosmopolitismo académico”, tal cual como apunta la historiadora del arte ecuatoriana Carmen Salvador-Fernández¹²⁸, por lo que en ese contexto no es de extrañar que Noel se configure como un referente que los vincule.

Pese a lo anterior claramente la producción de conocimiento histórico en este ámbito era feble y precaria, por lo que frente a ese diagnóstico Noel es rotundo en concluir que respecto de la bibliografía que: “*Si se contemplan ambas bibliografías, es decir, la que concierne a la Arquitectura Hispano-Azteca y la tocante a Sur-América, puede observarse, de inmediato, la falta de una obra que abarque en toda su complejidad el problema general estableciendo un sistema que organice el estudio metódico y analítico del proceso. De donde un diagnóstico divisorio de épocas que auspicie la clasificación cronológica de los arquetipos, y una visión aproximadamente científica del fenómeno histórico, resultan exigencias perentorias para el estudio formal de las Artes Hispano-Americanas.*”¹²⁹, por supuesto él será el autodesignado para desarrollar tal tarea. (Fig. 14)



Fig. 14 Portadilla del libro NOEL, Martín *El arte en la América Española*, Institución Cultural Española, Buenos Aires, 1942.

¹²⁷ NOEL, Martín *Teoría Histórica de la Arquitectura Virreinal*, Op. Cit., pág. 25. Concepto sobre el cual inmediatamente utiliza en su siguiente libro NOEL, Martín *Arquitectura Virreinal*, Editorial Casa Jacobo Peuser, Buenos Aires, 1934.

¹²⁸ FERNÁNDEZ-SALVADOR, Carmen y Alfredo COSTALES op. cit., Pág. 77.

¹²⁹ NOEL, Martín *Teoría Histórica de la Arquitectura Virreinal*. Op. Cit., pág. 64

Como hemos señalado Noel había integrado tempranamente la Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina, asumiendo desde esa posición un importante rol en el desarrollo de una política de publicaciones que contaba, hacia inicios de la década de 1940, con cuatro colecciones, a saber: Series de Monografías, Serie de Estudios, Documentos de Arte Argentino y Documentos de Arte Colonial Sudamericano.¹³⁰ Las dos últimas serán de nuestro interés pues prácticamente la totalidad de ellas se dedica a la arquitectura, siendo la última la que marcará un muy buen nivel de documentación planimétrica y fotográfica, así como de documentación textual de referencia, todo ello con información de primera fuente la que era casi privativa de ésta colección en el medio sudamericano hasta la aparición regular de los primeros números de los Anales del Instituto de Arte Americano desde 1948. (Fig. 15)

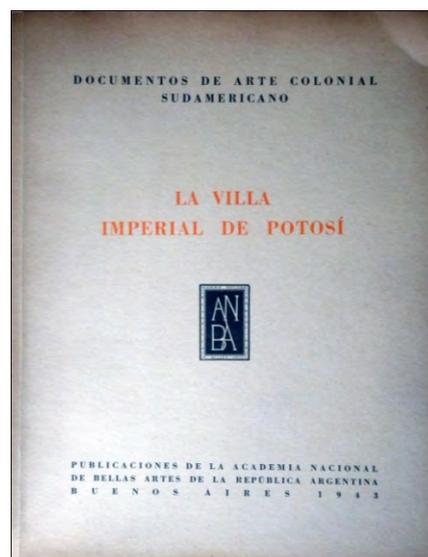


Fig. 15 Portada del libro NOEL, Martín *La villa imperial del Potosí*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1943.

¹³⁰ Su responsabilidad como autor principal en cada una de estas publicaciones obliga a referir una larga lista: NOEL, Martín *De Uquía a Jujuy*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1939; NOEL, Martín *La iglesia de Yavi*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1939; NOEL, Martín *De la Puna Atacameña a los Valles Calchaquíes*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1940; NOEL, Martín *Por la ruta de los Incas y en la Quebrada de Humahuaca*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1940; NOEL, Martín *En los senderos misionales de la arquitectura cordobesa*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1942; NOEL, Martín *La región Andina y del Tucumán*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1943; NOEL, Martín *La villa imperial del Potosí*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1943; NOEL, Martín *Las iglesias de Potosí*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1945; NOEL, Martín *La trayectoria Puneña y el barroco jesuítico*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1946; NOEL, Martín *Rutas históricas en la arquitectura virreinal alto peruana*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1948; NOEL, Martín *El arte religioso y suntuario en Chuquisaca*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1948; NOEL, Martín *El santuario de Copacabana de La Paz a Tiahuanaco*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1950; NOEL, Martín *La arquitectura mestiza en las riberas del Titicaca (1ª parte)*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1951; NOEL, Martín *En la arequipa indohispánica*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1957; NOEL, Martín *El Cuzco Prehistórico- La arquitectura andina*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1959 y NOEL, Martín *El Cuzco virreinal*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1960.

En la presentación que Noel hace del primer volumen dedicado a *La Villa Imperial de Potosí* no escatima economía verbal en su conclusión sobre el origen de la arquitectura Virreinal en el territorio alto peruano: “*Su arquitectura rima aún nostalgias románticas y mudéjares de Castilla y Extremadura, mientras asoma el semblante agorero del indio Huallpa. Secreta fuerza cósmica y etnogeográfica que remodela a su antojo las plásticas formas peninsulares poniendo en su realismo mágico el módulo de una exótica reencarnación.*”¹³¹

Noel muere en 1963, en un momento en donde todo su proyecto intelectual y proyectual se podría resumir finalmente en la noción de “carácter” que propone la lectura de Liernur¹³² sobre su discurso –en base a la definición de Quatremere de Quincy¹³³–, aquí baste recordar el proyecto del Palacio Noel, cuyo comitente fue su hermano Carlos Noel¹³⁴ a la sazón intendente de Buenos Aires, donde en definitiva lo holístico es su propia teoría que abre un campo a través del relato que intenta convertir el origen en destino.¹³⁵

¹³¹ NOEL, Martín *idem*, siendo el grueso del trabajo un relevamiento gráfico de fotografías y planimetría desarrollado por Pedro Juan Vignale, un intelectual y poeta argentino quien por lo demás publica al año siguiente el material bajo el título VIGNALE, Pedro Juan *La Casa Real de Moneda de Potosí*, Ediciones de Arte “Albatros”, Buenos Aires, 1944. Ver además VIGNALE, Pedro Juan *Chquisaca*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1944.

¹³² LIERNUR, Jorge Francisco “¿*Arquitectura del Imperio Español o arquitectura criolla? Notas sobre las representaciones “neocoloniales” de la arquitectura producida durante la dominación española en América*” en AIAA, n°s 27-28, 1989-1991, pág. 138 y ss.

¹³³ QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine-Chrysostome, *Diccionario de Arquitectura. Voces teóricas*, Nobuko, Buenos Aires, 2007. Traducción y selección de Fernando Aliata y Claudia Schmidt de la edición italiana, Marsilio Editori, Venecia, 1985. (Ed. Original en *Encyclopédie méthodique*, Éd. Panckoucke, París, 1788/1825).

¹³⁴ Carlos M. Noel Iribas (1886-1941). Diplomático, político y escritor argentino. Como diplomático fue Embajador en Chile y Embajador extraordinario en París, como político fue Intendente de la ciudad de Buenos Aires y Diputado Nacional.

¹³⁵ Respecto de lo cual tenemos como testimonio una antología de sus textos con mayor incidencia en el espacio público NOEL, Martín *Palabras en acción*, Ediciones Peuser, Buenos Aires, 1945.

2.1.2 Alfredo Benavides: virreinalismo.

Mientras en Argentina se va construyendo un campo de referencia regional en torno a un grupo de autores que permitirá iniciar la investigación en el tema que nos ocupa, y que tendrá incluso efectos en España como hemos visto para el caso de Noel, en Chile, su vecino país, el ámbito de desarrollo de la historia de la arquitectura era mucho más incipiente, sobresaliendo largamente en ese panorama el aislado trabajo del arquitecto Alfredo Benavides Rodríguez.¹³⁶ (Fig. 16)



Fig. 16 Retrato fotográfico de Alfredo Benavides Rodríguez, en el libro AA.VV. *Ciento Cincuenta Años de Enseñanza de la Arquitectura en la Universidad de Chile 1849-1999*, Facultad de Arquitectura y Urbanismo Universidad de Chile, Santiago, 1999, pág. 70.

Institucionalmente el trabajo académico de Benavides en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Chile se inscribe en la coyuntura de 1929 cuando se aprueba un nuevo plan de estudios, donde recién se consolida el curso de Arquitectura la Historia de la Arquitectura y el Urbanismo¹³⁷, y en segundo lugar con la política de extensión y perfeccionamiento de esa misma institución, tanto del profesorado como de los alumnos, incorporando el viaje como parte del proceso de enseñanza, lo que él utiliza para promover una expedición con estudiantes de Arquitectura con el objetivo de estudiar *in situ* las preexistencias arquitectónicas del sur andino peruano. En ese mismo contexto universitario, y ya como profesor titular de Historia de la Arquitectura y

¹³⁶ Alfredo Benavides Rodríguez (1894-1959) Se forma como arquitecto en la Universidad de Chile en donde se desempeña como profesor de Historia del Arte, Historia de la Arquitectura, de Teoría de la Arquitectura y del Curso de Higiene de su Escuela de Arquitectura entre 1923 y 1948. Miembro de la Academia Chile de la Historia. Cfr. ANDUAGA Magda “*La Escuela de Arquitectura, años 1900-1945.*” en AAVV *Ciento Cincuenta Años de Enseñanza de la Arquitectura en la Universidad de Chile 1849-1999*, Facultad de Arquitectura y Urbanismo Universidad de Chile, Santiago, 1999. Pág. 64.

¹³⁷ El desarrollo sistemático de estas asignaturas se refrenda en el manual que publica para sus estudiantes, ver BENAVIDES, Alfredo *Historia de la Arquitectura*, Dos Tomos (mimeografiado), GALCON Editores Universitarios, Santiago de Chile, 1941.

Secretario de la Facultad de Arquitectura, es autorizado en 1932 para perfeccionar sus estudios en Europa por seis meses, a donde el arquitecto chileno viajará con un equipaje de lecturas que tendrá como referencia confesa a Auguste Choisy, del cual sin duda podemos afirmar que consulta la edición de 1929 ubicada hasta el día hoy en el repositorio de la Universidad de Chile, donde él daba clases¹³⁸, a partir de esa constatación se entenderá su preocupación por los aspectos técnicos y constructivos como parte relevante de sus análisis.

En el caso específico de la aproximación a la arquitectura histórica española, su interés estará informado historiográficamente desde la lectura del canónico libro de Otto Schubert sobre el barroco peninsular, del cual también se documenta el ejemplar original alemán de 1908 como su traducción al español de 1924, en los repositorios de la Universidad de Chile.¹³⁹

A su regreso la actividad docente le permitió formar a una importante generación de arquitectos que seguirían con interés la relación establecida entre el estudio de la historia de la arquitectura y la problemática de su vigencia y conservación, de entre los cuales destacará el arquitecto Manuel Eduardo Secchi.¹⁴⁰ (Fig. 17)

¹³⁸ CHOISY, Auguste *Histoire de l'architecture*, Librairie Georges Baranger, Paris, 1929.

¹³⁹ SCHUBERT, Otto *Historia del Barroco en España*, Saturnino Calleja, Madrid, 1924. Traducción de Manuel Hernández Alcalde de la edición original en alemán *Geschichte des barock in Spanien*, Paul NET Verlag, Stuttgart, 1908.

¹⁴⁰ Manuel Eduardo Secchi (1900-1963) arquitecto chileno, en 1929 ingresó al Departamento de Obras de la Ilustre Municipalidad de Santiago. Así mismo, fue convocado por el Presidente de la República Don Gabriel González Videla, para colaborar en la remodelación arquitectónica de la ciudad de La Serena en estilo "neocolonial". Investigador del Instituto de Historia y Teoría de la Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile entre los años 1957 y 1963. Paralelamente a su actividad privada registró en dibujos de gran calidad innumerables obras arquitectura de carácter civil y religiosa, algunas de las cuales incluyó en SECCHI, Manuel Eduardo *Arquitectura en Santiago. Siglo XVII a Siglo XIX*, Comisión IV Centenario de la ciudad, Santiago de Chile, 1941.



Fig. 17 Portada del libro SECCHI, Manuel Eduardo *Arquitectura en Santiago. Siglo XVII a Siglo XIX*, Comisión IV Centenario de la ciudad, Santiago de Chile, 1941.

Paralelo a ello no sólo su trabajo académico tenía notabilidad entre sus pares, ya que en el ejercicio profesional destacó como Presidente de la Asociación de Arquitectos, recibiendo el Premio de Honor y Medalla de Oro en la Exposición Panamericana de Arquitectura realizada en Santiago de Chile en 1924¹⁴¹ e ingresando como académico de número en la Academia Chilena de la Historia el año 1953.¹⁴²

Por cierto lo que nos importará más a nosotros de su producción intelectual será su libro *La Arquitectura en el Virreinato del Perú y en la Capitanía General de Chile* de 1941, que es considerado hasta la fecha, la publicación de mayor magnitud y contenido realizada por un autor chileno en torno al tópico.¹⁴³

Esta obra recoge una conceptualización de la arquitectura que para Benavides debe integrar los aspectos constructivos como los formales, reconociendo una filiación importante entre el deber ser de la arquitectura de su tiempo y la tradición manifestada

¹⁴¹ Realizada en el contexto del II Congreso Panamericano de Arquitectos, estas reuniones superan con creces el mero interés gremial y se convertirán en sus primeras versiones en verdaderos foros culturales en donde se discutirán posiciones sobre la definición identitaria de las comunidades americanas. Cfr. GUTIÉRREZ, Ramón, Jorge TARTARINI y Rubens STAGNO *Congresos Panamericanos de Arquitectos 1920-2000. Aportes para su historia*, CEDODAL y Federación Panamericana de Asociaciones de Arquitectos, Buenos Aires, 2007.

¹⁴² En cuyo Boletín publicó regularmente, dentro de lo que destacan los estudios BENAVIDES, Alfredo “*En torno a la imaginería española e hispanoamericana*”, *Boletín de la Academia Chilena de la Historia* n° 40, 1949, p. 91-116; BENAVIDES, Alfredo “*Las Pinturas Coloniales del Convento de San Francisco de Santiago*”, *Boletín de la Academia Chilena de la Historia* n° 40 1954, p.67-96 y BENAVIDES, Alfredo “*Los caminos de la Zona Norte de Chile al iniciarse la Conquista Española*”, *Boletín de la Academia Chilena de la Historia* n° 61, 1959.

¹⁴³ BENAVIDES, Alfredo *La arquitectura en el Virreinato del Perú y la Capitanía General de Chile*, Ediciones Ercilla, Santiago, 1941. (2ª y 3ª ediciones Editorial Andrés Bello, 1961 y 1988).

en los monumentos del pasado, el reconoce explícitamente un lenguaje que testimonia la historia.

Conocer el pasado para conservar y de ese modo darle un futuro al pasado será uno de los objetivos que se van deslindando del esfuerzo intelectual de Benavides, por lo que no debe extrañar que el conocimiento del debate de constitución referencial de la práctica de la restauración europea es conocida en Chile por la puesta en circulación que el arquitecto chileno hace de los textos de Vicente Lampérez y Romea¹⁴⁴ y Leopoldo Torres Balbás¹⁴⁵, los que había adquirido en su viaje de estudios realizado a España en 1929, teniendo como destino principal la Exposición Iberoamericana de Sevilla, ocasión en la cual –por lo demás- establece un contacto directo con la obra de Noel.

Sin embargo mientras Noel se refiera al actual territorio de Chile durante el siglo XVI y XVII como de proto-virreinal, el arquitecto chileno Alfredo Benavides será más preciso al referirse a esta realidad histórica como Reino de Chile, tributario del Virreinato del Perú. Lo que es holismo hispanoamericanista en uno será virreinalista en el otro, en tanto este último asuma que hay una unidad total que sin dudas es un Virreinato. (Fig. 18)

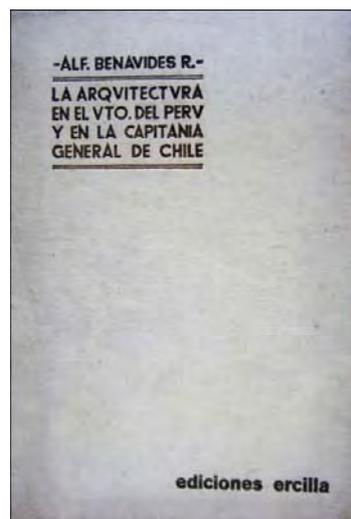


Fig. 18 Portada del libro BENAVIDES, Alfredo *La arquitectura en el Virreinato del Perú y la Capitanía General de Chile*, Ediciones Ercilla, Santiago, 1941.

¹⁴⁴ LAMPÉREZ Y ROMEA Vicente “*La restauración de los monumentos arquitectónicos. Teorías y Aplicaciones*” Conferencia pronunciada en el Salón de Actos del Colegio de Médicos el día 18 de junio de 1913, publicado originalmente en Asociación para el progreso de las Ciencias, Madrid, 1913, reedición en AAVV: *Mecenazgo y conservación del patrimonio artístico: reflexiones sobre el caso español*, Visor, Fundación Argenteria, Madrid, 1995. Sobre los aspectos biográficos ver VILCHEZ, Carlos *Leopoldo Torres Balbás*, Editorial Comares, Granada, 1999.

¹⁴⁵ TORRES BALBÁS Leopoldo *Sobre Monumentos y otros escritos*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1996. ver además sobre las alternativas de la restauración en España durante la primera mitad del siglo XX a CALAMA José María y Amparo GRACIANI *La restauración monumental en España. De 1900 a 1936*, Secretariado de Publicaciones Universidad de Sevilla, Sevilla, 2000.

De ahí que la metodología de su trabajo reconoce a las obras como fuentes monumentales, por lo que debió salir a terreno, investigar las obras *in situ*, dibujando y fotografiando para sus levantamientos, donde su punto de partida común está dado por el surgimiento de una particular conciencia histórica que lleva a considerar al monumento como un vestigio del pasado, independiente de su connotación ideológica o nacionalista. (Fig. 19)

Fig. 19 Viaje de estudio de estudiantes de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Chile a la ciudad del Cuzco, c. 1930, dirigido por Alfredo Benavides Rodríguez, en AA.VV. *Ciento Cincuenta Años de Enseñanza de la Arquitectura en la Universidad de Chile 1849-1999*, Facultad de Arquitectura y Urbanismo Universidad de Chile, Santiago, 1999, pág. 72.



La comparecencia del monumento frente al documento, convierte a la obra de arquitectura en un “hecho histórico”, en tanto el origen de la arquitectura aparece cuando: *“un hombre comparó varias de esas construcciones y comprendió que la una era superior a la otra; que podía haber en la forma y en el aspecto sea de la casa, sea de la tumba, algo más que solidez, que el diseño de su silueta y la forma de su techo y las dimensiones de sus muros y vanos, hablaban un lenguaje que no era la ciencia de construir...”*¹⁴⁶

Por lo anterior el monumento se entiende como útil señal para el conocimiento de este pasado; y no sólo para su veneración simbólica; el criterio fundado aquí será el reconocimiento de valores que residen en obras concretas. Pero de aquí la diferencia estará dada por el “qué” hacer con ese patrimonio edilicio, y el “cómo” se le presenta a la sociedad para su conocimiento. Cuestiones que son tanto más complejas cuando nos concentramos en las filiaciones de quienes construyen los relatos de la historiografía de la arquitectura.

En primer lugar porque es un tópico que ha sido desarrollado mayoritariamente por “emigrantes historiográficos”, es decir arquitectos, los que con mucha voluntad han incursionado en la *memorabilia*, la bibliofilia y la producción textual, dejando a los “nativos historiográficos”, es decir los historiadores, rezagados como informantes de

¹⁴⁶ BENAVIDES Alfredo *La Arquitectura a través de la Historia*, Establecimientos Gráficos Balcells & Co., Santiago, 1930, pág. 208.

gabinete cada vez que la contextualización de los documentos así lo ameritaban. En medio del cual se abre una tipología de posibilidades que van desde el emigrante epistémico¹⁴⁷ hasta el emigrante metodológico¹⁴⁸.

El concepto de arquitectura para Benavides debe integrar los aspectos constructivos como los formales¹⁴⁹, reconociendo una filiación importante entre el deber ser de la arquitectura de su tiempo y la tradición manifestada en los monumentos del pasado, el reconoce explícitamente un lenguaje que testimonia la historia.

La metodología de su trabajo reconoce a las obras como fuentes monumentales, por lo que debió salir a terrenos, investigar las obras in situ, dibujando y fotografiando para sus levantamientos

El primer modelo metodológico de una historiografía arquitectónica que tenga como objeto de estudio la arquitectura producida en Chile, va estar asociado al interés que los arquitectos proyectistas tengan de ella en el contexto del estudio y conocimiento para su intervención, es decir de manera bastante intuitiva pero eficiente se llegará al principio de conocer para intervenir. Para entender el alcance de este contexto de origen debemos retrotraernos a considerar algunos antecedentes de este contexto operativo de los criterios e investigaciones que guiaban las primeras intervenciones.

El primer chileno del cual se registra un pensamiento teórico sobre la restauración es José Gandarillas el cual estaba muy influenciado por la lectura de Viollet-le-Duc y Leibas, elaborando una tesis muy particular en donde asimila el nacionalismo monumental de los autores franceses, en donde mientras estos miraban

¹⁴⁷ No deja de ser sintomático el hecho de que el historiador chileno Eugenio Pereira Salas –nativo historiográfico- quien haya sido el primer autor en relevar el tema de la arquitectura del siglo XIX desde la perspectiva de su valor histórico y patrimonial, ver PEREIRA SALAS, Eugenio *La arquitectura chilena en el siglo XIX*, Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile, Santiago, 1956. Recordemos además que Eugenio Pereira será quien desde su cargo como Secretario del Consejo de Monumentos Nacionales promueva una primera actividad de publicaciones de esa institución, contexto en el cual hará circular cuatro monografías históricas respecto de la arquitectura colonial y prehispánica.

¹⁴⁸ Como alumno del destacado historiador del arte chileno Milan Ivelic podemos destacar el trabajo del arquitecto Hernán Rodríguez Villegas, filiación que se puede documentar tempranamente en su participación de la publicación AA.VV. “*Fuentes bibliográficas para la investigación de la arquitectura y la urbanística en Chile.*” Aisthesis, PUC, Santiago de Chile, n° 4, 1969. Págs. 193-222.

¹⁴⁹ Cuestiones que son bastante evidentes en BENAVIDES, Alfredo “*Un aspecto técnico del Barroco en general y en espacial del Hispano-Aborígen*”, en Revista de Arte, Año II, n° 9, 1936, pág. 2 y ss. Este texto está reproducido en el anexo de la presente tesis. Además se puede considerar la recepción del trabajo del arquitecto chileno en la difusión del patrimonio en contextos como el de los gremios de la construcción, ver BENAVIDES, Alfredo “*La arquitectura durante el período colonial en Chile*”, en *Arquitectura y Construcción*, n°11, 1947.

hacia la arquitectura medieval, Gandarillas contextualiza su discurso hacia el pasado nacional, esto es la construcción vernácula en adobe y los métodos tradicionales, afirmando en uno de sus escritos: “*Tiempo ha que muchas personas lamentan la decadencia del noble arte de la arquitectura entre nosotros. Han venido muchos extranjeros que no carecían de conocimientos sobre el arte, pero no han edificado obra alguna que merezca comparación con las que teníamos. Poseían bien la teoría pero no han sido felices en la práctica.*”¹⁵⁰

Gandarillas realiza la restauración de la Iglesia de la Compañía que es destruida por un incendio en 1841, “*quizo devolver al templo, aprovechando su hallazgo de la bóveda antigua, al perfil que le había dado Miguel de Teleña en el siglo XVII. El techo fue sostenido por corpulentas vigas de roble trabadas por medio de tornillos que suspendían la nave a gran altura.*”¹⁵¹, esta operación le significa ignorar la reconstrucción que en 1731 hicieron los coadjutores jesuitas bávaros y lo acerca más a las tesis de Viollet-le-Duc en orden a devolver a los edificios su forma original o unidad estilística.¹⁵²

Desde ese inicio se constata que la intervención sobre la preexistencia arquitectónica no pasaba de ser un encargo más en el oficio de ser arquitecto, reparaciones, reconstrucciones o transformaciones no tenían un horizonte metodológico más complejo que su viabilidad constructiva.

No es de extrañar entonces que sea un arquitecto el que por primera vez plantea un primer modelo de historiografía que tiene una incidencia en las metodologías operativas de intervención en el patrimonio arquitectónico chileno reconociendo en el monumento un valor único e individual.

Resulta muy importante su esfuerzo de síntesis, no solamente porque sea precursor en el tema –que lo es– sino que más bien porque hace converger a las dos tendencias interpretativas vigentes en su día, al reconocer dos períodos históricos, el primero denominado “Primera Época Españolizada (1550-1700)”, donde el planteamiento holístico de Noel está implícito y una “Segunda Época Fusión Hispano

¹⁵⁰ José Gandarillas y Gandarillas (1810-1853) dibujante y pintor chileno discípulo del pintor francés Raymond Monvoisin, cfr. GANDARILLAS, José "Arquitectura: memoria sobre las causas de la falta de solidez que se nota en la mayor parte de los edificios que se construyen en el país" en *Anales de la Universidad de Chile*, 1850, págs. 301-305.

¹⁵¹ PEREIRA SALAS, "Don José Gandarillas y Gandarillas (1810-1853)" en *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, n° 43, segundo semestre de 1950, p.9.

¹⁵² Incluso en la metodología de trabajo hay un acercamiento explícito entre Viollet-le-Duc y Gandarillas, si consideramos que las ideas de este último eran "...de retorno a los gremios de la poca colonial, destruidos por el individualismo del siglo XVIII.", PEREIRA SALAS, Eugenio *op.cit.*, p. 3 y ss.

Aborígen (1700-1780)”, en ese caso siguiendo las ideas de Ángel Guido, que reseñaremos más adelante en otro capítulo.¹⁵³

Su punto de partida común está dado por el surgimiento de una particular conciencia histórica que lleva a considerar al monumento como un vestigio del pasado, independiente de su connotación ideológica o nacionalista.

En esa línea de preocupaciones patrimoniales serán claves en su imaginario intelectual dos personalidades que, por el ámbito de la difusión de su pensamiento, ya sea a nivel pedagógico o de los medios de comunicación, van a conformar grupos de intereses diferenciados dentro de los arquitectos y la sociedad europeas del siglo XIX, con respecto de la arquitectura del pasado. Por un lado la “declaración de principios” de John Ruskin¹⁵⁴ en su celeberrimo texto de 1849 *The seven Lamps of the Architecture*¹⁵⁵, en donde se refiere de manera explícita al tema de la restauración arquitectónica en su teoría, y por otro lado la obra teórica y práctica de Viollet-le-Duc, a través de las noticias de sus restauraciones. Estas referencias serán leídas con atención por Alfredo Benavides y apuntadas en el contexto general de su trabajo más importante, toda vez que el monumento, entendido como obra de arquitectura con valor artístico y conmemorativo, es una manifestación directa de los procesos históricos, la obra es un hecho histórico, y por lo tanto las obras que comparecen en un contexto específico serán objeto e intervención toda vez que se reconozca al trabajo historiográfico como su primer momento metodológico de puesta en valor.

En ese contexto, y como arquitecto proyectista que tendrá a su haber algunos diseños neocoloniales, surge la figura de Benavides¹⁵⁶, activando a través de la docencia e investigación de campo un trabajo que será fundacional, no sólo en

¹⁵³ BENAVIDES, Alfredo *La arquitectura en el Virreinato del Perú y la Capitanía General de Chile*, op. cit., pág. 48.

¹⁵⁴ John Ruskin (1819-1900), poeta, ensayista y crítico de arte inglés. Hacia 1841 realiza una labor crítica en defensa de Joseph Turnery en general del romanticismo en Inglaterra como uno de sus grandes inspiradores en el refuerzo conceptual de la valoración del arte gótico, y medieval en general, tanto por su sistema de producción artística (artesanía) como de sus resultados formales, sancionándolo en base a categorías axiológicas como “moralmente válido” y enfrentándolo ante los prejuicios de la industrialización. Va a ser también uno de los promotores del grupo de los Prerrafaelistas hacia 1852 y maestro de William Morris, por esto inspirador de los principios del movimiento *Arts and Crafts* de plena vigencia en la Inglaterra victoriana al momento de su muerte.

¹⁵⁵ RUSKIN John *Las siete Lámparas de la arquitectura*, Librería “El Ateneo” Editorial, Buenos Aires, 1956. Traducción de Carmen de Burgos de la edición original en inglés *The Seven Lamps of Architecture*, G. Allen, Sunnyside, 1889 (6th ed.).

¹⁵⁶ Cabe señalar que el archivo del arquitecto Alfredo Benavides Rodríguez fue donado al Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana CEDODAL (Buenos Aires) por su hijo, el también arquitecto y ex académico de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile Juan Benavides Courtois.

referencia a la historiografía nacional, sino que también en referencia al aporte que desde Chile se hace al canon de la historiografía regional, al que sumará sólo siete años más tarde el trabajo del historiador del arte norteamericano Harold Wethey, como veremos más adelante. En ambos autores el recorrido de la condición virreinal a la condición colonial no pondrá en duda sus filiaciones formalistas.

En definitiva el objetivo final de Benavides no escamotea la posibilidad de encontrar características particulares que permitan deslindar desde el Virreinato hacia sus márgenes, en este caso Chile, para de ese modo dar respuesta a la pregunta sobre el origen, donde el arquitecto chileno comentará que: *“Con ascendencia tan rica y tan variada no es extraño el desarrollo en América de tantas escuelas y variedades locales a las que contribuyen a diferenciar las condiciones climatéricas y sociales. Cábenos el honor de haber sido uno de los primeros en denunciarlas y en trabajos publicados hace ya bastantes años haber hablado y bautizado, puede decirse, a las escuelas; Cuzqueñas, Limeñas, Arequipeñas y Paceñas, pudiendo hoy día afirmar sin género de dudas, que también existió una escuela o variedad local que habría que denominar Chilena.”*¹⁵⁷ (Fig. 20)

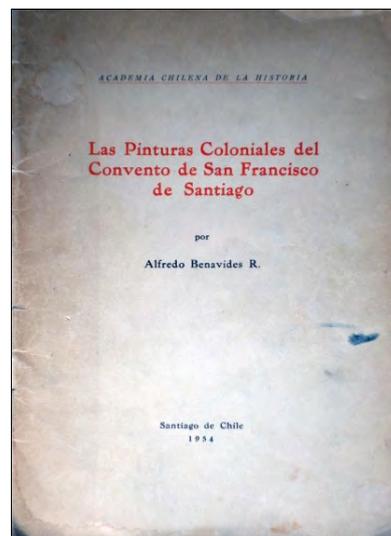


Fig. 20 Portada de la separata BENAVIDES, Alfredo *“Las Pinturas Coloniales del Convento de San Francisco de Santiago”*, Boletín de la Academia Chilena de la Historia n° 40 1954, págs. 67-96.

La denominación Virreinal para nuestro autor será mucho más que una mera consideración formal de naturaleza estrictamente geopolítica, sino que igualmente –y sobre todo- una realidad cultural, en donde no podemos dejar de mencionar que en el campo cultural de referencia para Benavides durante la primera mitad del siglo XX en

¹⁵⁷ BENAVIDES, Alfredo *Las Pinturas Coloniales del Convento de San Francisco de Santiago*, Academia Chilena de la Historia, Santiago de Chile, 1954, pág. 6.

Chile, serán de importante ascendente el “hispanismo”¹⁵⁸ así como en menor grado el componente indígena, éste último más bien intelectualizado a través de la recepción de los textos de los intelectuales indigenistas¹⁵⁹, así como de la influencia en el país de la presencia del intelectual venezolano Mariano Picón de Salas, quien al respecto sostiene que el mestizaje americano consiste en mucho más que mezclar sangres y razas, agregando que : “*Se trata de un proceso de aculturación en ningún caso uniforme ni limitado. Por tanto su esquema se flexibiliza y no sólo aborda una ciudad mestiza que se contrapone al campo aborigen; sino que nos habla de ciudad occidental y campo con expresiones mestizas en proceso de aculturación.*”¹⁶⁰

Claramente Las primeras indagaciones sobre el arte del periodo en comento en Chile serán propiciadas por el sector más conservador de entre los autores que cultivarán las prácticas historiográficas, este grupo verá consumada su nucleación en base a dos circunstancias, la primera es la exposición de 1929¹⁶¹ y luego la creación de la Academia Nacional de la Historia, que inmediatamente incorpora a Luis Álvarez Urquieta¹⁶² y Fernando Márquez de la Plata¹⁶³, en rigor los dos primeros historiadores del arte chilenos.

Será precisamente entonces cuando el apelativo Virreinal comience a desplazarse de una connotación jurídica por otra más compleja en la cual la visión de los historiadores del arte será determinante, aparece en el horizonte el reduccionismo

¹⁵⁸ Hispanismo que en esta lectura tiene un hálito ideológico en tanto representará el referente cultural de los sectores más conservadores de Chile en esas décadas, no es menor al respecto considerar que uno de los historiadores hispanistas y conservadores más importantes como será Jaime Eyzaguirre, va a prologar la segunda edición de su libro más importante. Ver BENAVIDES, Alfredo *La arquitectura en el Virreinato del Perú y la Capitanía General de Chile*, op. cit.

¹⁵⁹ Desde un punto de lectura las teorías del mestizaje que buscan la reivindicación del componente aborigen, resultan ser mucho más que metáforas biológicas, verdaderas comovisiones holísticas respecto de la realidad cultural americana que denuncian el darwinismo social imperante en el discurso hegemónico determinista, como se puede leer en José de Vasconcelos o José Mariátegui. Cfr. VASCONCELOS, José *La raza cósmica*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1948 (1925) y MARIÁTEGUI, José *7 Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana*, Empresa Editorial Amauta, Lima, 1996 (1928).

¹⁶⁰ PICÓN DE SALAS, Mariano *De la Conquista a la Independencia: tres siglos de historia cultural hispanoamericana*, México, 1944.

¹⁶¹ ROA URZÚA, Luis *El arte en la época colonial de Chile*, Imprenta Cervantes, Santiago de Chile, 1929. Cabe hacer notar que el ejemplar consultado tenía el ex libris y la firma de Benavides, por lo que indudablemente era de su biblioteca.

¹⁶² De hecho a la muerte de Luis Álvarez Urquieta, y como es costumbre en este tipo de instituciones, deja un sillón vacante que será reemplazada por Benavides, quien en su discurso de incorporación a la Academia Chilena de la Historia se refiere ampliamente a su antecesor, ver BENAVIDES, Alfredo *Las Pinturas Coloniales del Convento de San Francisco de Santiago*, op.cit.

¹⁶³ MÁRQUEZ DE LA PLATA, Fernando *Arqueología del antiguo Reino de Chile*, Editorial Maye, Santiago de Chile, 2009. (Imprenta “Artes y Letras”, Santiago de Chile, 1953).

conceptual de Colonial, sobre lo cual se instalan los autores anglosajones, como el que revisaremos a continuación.

2.1.3 Harold Wethey: colonialismo.

Casi una década después de la publicación del libro Benavides, se entrega a circulación una nueva propuesta que intenta dar una visión comprehensiva sobre la arquitectura del período virreinal peruano. Sin embargo ahora no sólo será arquitectura sino que también escultura, donde ambas perderán el apelativo virreinal dando paso al de colonial.

En la contraportada de este libro, publicado por el historiador del arte estadounidense Harold E. Wethey, *Colonial Architecture and Sculpture in Peru* (Fig. 21), la editorial publicita a toda página otros tres libros recientes de su línea editorial, los que en orden descendente desde el borde superior de la página son *Architecture and the Spirit of the Man* de Joseph Hudnut,¹⁶⁴ *Space, Time and Architecture* de Sigfried Giedion y *Can our Cities Survive?* de José Luis Sert.

Este hecho concreto nos sirve para ponderar en perspectiva el contexto de circulación y recepción editorial el trabajo de Wethey, mismo que las prensas de la Harvard University querían poner en claro desde su contraportada. Estas observaciones –habida cuenta de que una fuente editada tiene información que va más allá del primer folio- nos permiten habilitar un campo de reflexión hermenéutica sobre los contenidos y las formas historiográficas, las que decantan en un modo de hacer que en definitiva cualifica la práctica disciplinar de la misma. Que en este caso perfilan con meridiana claridad que a distancia de la visión holística desde la posición local –como es el caso de Noel y Benavides- ahora el tópico será analizado desde una visión que lo inscribe en un contexto mayor, lo que implica necesariamente estar atentos al lugar desde donde se investiga y desde donde se escribe sobre la historia de una realidad local, que ahora se pretende integrar a una mirada global. La que por lo demás ahora será responsabilidad de un Historiador del Arte.

¹⁶⁴ Autor cuya fama posterior reside en haber sido el introductor del concepto “arquitectura posmoderna”, Cfr. HUDNUT, Joseph “*The post-modern house*”, en *Architectural Record*, n° 97, May 1945, págs. 70-75.



Fig. 21 Retrato de Harold Wethey.

Los orígenes de este interés sobre la producción artística del Virreinato del Perú nos lleva a considerar una variable muy relevante, ya que así como mucho se ha insistido en los efectos de la migración trasatlántica de artistas e intelectuales europeos desde sus países de origen hacia Estados Unidos de América en la coyuntura del ascenso de los totalitarismos fascistas y el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, tanto que de ser un tópico ha devenido incluso en una verdadera teoría del complot a la que el historiador del arte canadiense Serge Gibault se refiere ampliamente¹⁶⁵, es curioso que poco o nada se haya dicho de todos los artistas e intelectuales americanos que estando radicados en Europa, se vieron obligados a retornar a sus lugares de origen por las dificultades surgidas en el contexto bélico aludido. Si a ello sumamos el hecho de que algunos años antes la Guerra Civil Española había complicado el escenario de trabajo para los hispanistas extranjeros que quisieran desarrollar trabajo de campo en España, se produciría en la academia estadounidense una coyuntura en donde la combinación de historiadores de origen europeo con historiadores que tenían su línea de investigación en Europa, fue conformando una masa crítica compelida a desarrollar investigaciones en Hispanoamérica y Brasil, contexto en el que debemos situar el trabajo del historiador del arte Harold Wethey.¹⁶⁶ (Fig. 21)

¹⁶⁵ GUILBAUT, Serge *De cómo Nueva York robó la idea de Arte Moderno*, Mondadori España, Madrid, 1990. Traducción de María Rosa López González de la primera versión en inglés *How New York Stole the Idea of Modern Art*, The University of Chicago, Chicago, 1983.

¹⁶⁶ Harold Wethey (1902-1984), Profesor universitario graduado en Lenguas Romances por la Cornell University en 1923 y doctorado PHD Harvard University en 1935, con una tesis sobre Gil de Siloe y su escuela, deviene en especialista en Arte Barroco italiano y español, trabajando como docente de la University of Michigan, Ann Arbor, entre los años 1940 y 1972 Más información en SAN CRISTÓBAL, Antonio “*Vigencia actual de la obra de Wethey*” en *Laboratorio de Arte*, Departamento de Historia del Artes, Universidad de Sevilla, n° 3, 1990. Además de una nota sobre la carrera y bibliografía de Harold

Si bien para el estudio del arte español es considerado un exponente de la metodología de trabajo basada en el *catálogo razonado* como un género de trabajo de investigación basado en la documentación exhaustiva de pretensiones totalizadoras, como es en sus reconocidos trabajos sobre Alonso Cano¹⁶⁷ y El Greco¹⁶⁸, para el caso de su estudio sobre la arquitectura virreinal sudamericana habría que precisar su *circunstancia metodológica*.

Sus viajes a la región sudamericana serán claves en ese sentido, por lo que se debe considerar que fue profesor visitante de la Universidad de Tucumán, en Argentina en 1943 y luego becario de la Rockefeller Foundation¹⁶⁹ entre 1944 y 1945 para estudiar en Perú y Bolivia¹⁷⁰, de lo cual surge su aportación más relevante al corpus canónico sobre la Arquitectura Virreinal Sudamericana como es su libro ya referido publicado en 1949.¹⁷¹ (Fig. 22)

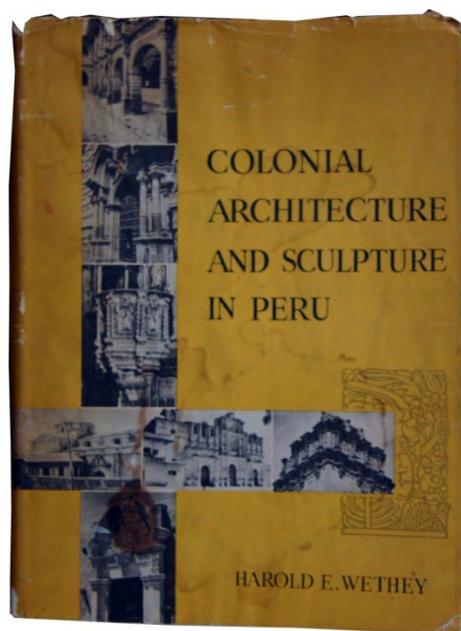


Fig. 22 Portada del libro WETHEY, Harold E. *Colonial Architecture and Sculpture in Peru*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 1949.

Wethey se puede encontrar en ENGGASS, Robert y Merilyn STOKSTAD (eds.) *Hortus Imaginum: Essays in Western Art*, University of Kansas Press, Lawrence, 1974, págs. 199-211.

¹⁶⁷ WETHEY, Harold *Alonso Cano: pintor, escultor y arquitecto*, Alianza, Madrid, 1983. Traducción de Ramón Palencia del Burgo de la edición original en inglés *Alonso Cano: Painter, Sculptor, Architect*, Princeton University Press, 1955.

¹⁶⁸ WETHEY, Harold *El Greco y su escuela*, Editorial Guadarrama, Madrid, 1967. Traducción de Carlos Cid de la edición original en inglés *El Greco and his school*, Princeton University Press, 1962.

¹⁶⁹ Nelson Aldrich Rockefeller (1908-1979) fue director de la Oficina de Asuntos Interamericanos entre 1940 y 1944, cuya principal función era promover las políticas del Presidente F.D. Roosevelt en los países latinoamericanos para contrarrestar así la influencia de la Alemania Nazi en la Región. Durante ese lapso coincide con su presidencia del Museum of Modern Art MoMA.

¹⁷⁰ Cuestión que el mismo menciona –y agradece– en WETHEY, Harold “*Hispanic Colonial Architecture in Bolivia*.” Op. cit.

¹⁷¹ WETHEY, Harold E. *Colonial Architecture and Sculpture in Peru*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 1949.

Wethey representa con su obra el interés que demuestran los autores norteamericanos por las manifestaciones artísticas de América desde finales del siglo XIX, primero con las investigaciones de carácter arqueológicas y luego históricas, dentro de las cuales destacan la precursora publicación de Sylvester Baxter.¹⁷²

Su investigación en la región andina sudamericana operó sobre dos ejes principales, a saber el estado mestizo de sus poblaciones y la condición colonial de su estructura de organización territorial¹⁷³.

Para lo primero el reconocimiento de la categoría analítica de “arte mestizo”, la había entrado en el campo de referencias del trabajo historiográfico anglosajón por el temprano artículo de un historiador del arte alemán radicado en EE.UU. Alfred Neumeyer¹⁷⁴, y que él definirá como:

*“Mestizo art, insofar as it concerns the architecture of southern Peru and Bolivia, is a purely decorative style. We must insist that it has nothing to do with the structural features of these colonial churches which, in those respects, are European by descendent. It applies solely to the ornamental carving, generally in stone, upon the interiors and exteriors of the churches.”*¹⁷⁵

Para lo segundo debemos precisar que la lógica anglosajona no discute ni precisa con mayor rigor la noción de colonial, confundiendo a ratos una condición con un estado, ya que básicamente al contextualizar la asociación de lo colonial en base a variables geopolíticas y económicas, pero en ningún caso cerca de la actividad cultural, sea esta intelectual o artística, quedará definida mecánicamente como efecto de una causa.

Desde el punto de vista político muy claramente para Estados Unidos de Norteamérica la noción de “colonia” se refiere al modo en como la Corona Inglesa manejó sus asuntos de expansión ultramarina. Lo que sumado al punto de vista económico, en donde no podemos olvidar que el sistema económico mundial del siglo

¹⁷² BARGUELLINI, Clara “Churrigueresco yanqui: Sylvester Baxter y el Arte Colonial Mexicano”, en AA.VV. *Los discursos sobre el arte. XV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Instituto de Investigaciones estéticas, Universidad Autónoma de México, México D.F., 1995.

¹⁷³ WETHEY, Harold “La última fase de la arquitectura colonial en Cochabamba, Sucre y Potosí.”, en *Arte en América y Filipinas*, cuaderno 4, tomo II, 1952.

¹⁷⁴ NEUMEYER, Alfred “The indian contribution to Architectural decoration in Spanish Colonial America”, en *Art Bulletin*, XXX, 1, March 1948. Pág. 104-121.

¹⁷⁵ “El arte mestizo, en lo que se refiere a la arquitectura del sur de Perú y Bolivia, es un estilo puramente decorativo. Debemos insistir en que no tiene nada que ver con las características estructurales de estas iglesias coloniales las cuales, en esos aspectos, son descendientes europeas. Se aplica únicamente a la talla ornamental, generalmente en piedra, en los interiores y exteriores de las iglesias.” WETHEY, Harold “Mestizo architecture in Bolivia”, en *The Art Quaterly*, 1951, pág. 184. (traducción propia).

XVI no será el mismo que el del siglo XVIII, mercantilismo mediante, dejará orientado al concepto colonial desde esa impronta económica que reconoce metrópolis y colonias.

En efecto concepto colonial que puede sentar una coherencia muy importante en el ámbito de la historia económica, y habida cuenta de su uso transversal a partir del prestigioso uso que de esa plataforma hacen extensivo a otros tópicos los autores afiliados a la Escuela de los *Annales*, podría hacer pensar válida su hegemonía epistémica sobre otros ámbitos, como hubiera querido Ferdinand Braudel, por mencionar a un autor emblemático de esa corriente historiográfica¹⁷⁶, y el ámbito del arte sin duda aparece en este caso muy equidistante de la economía.

Al respecto la historiadora francesa Annick Lempérière nos recuerda en un sintético comentario que: "*Colonizar era, ante todo, poblar: una migración y una fundación que no implicaba la dominación de un pueblo sobre otro, sino la toma de posesión de un territorio. Fruto de una serie de conquistas en contra de pueblos organizados, los territorios hispanoamericanos fueron llamados "reinos", "provincias", "dominios" por los soberanos españoles, quienes los integraron dentro del patrimonio de la corona castellana. "Colonia", en el mundo hispánico, se aplicaba a las posesiones y poblaciones extranjeras (francesas, inglesas, portuguesas, etc.) en América: Colonia de Sacramento, por ejemplo. Sin embargo, según el Abate Raynal o Williams Robertson, las Indias españolas eran sin lugar a dudas "colonias", por una parte en el sentido poblacional territorial y por otra, en el nuevo sentido, económico, de la palabra colonia.*"¹⁷⁷

El impacto que tendrá el libro del autor estadounidense será considerable, ya que introduce el tópico como referencia canónica en la academia anglosajona, a su vez que su trabajo posterior en España le permite relacionarse con sus colegas hispanos, como Angulo y Marco, y a la vez tomar contacto con algunos investigadores sudamericanos, tal cual como refiere Teresa Gisbert¹⁷⁸ así como se infiere de su relación con Buschiazzo a partir de su publicación en los Anales del IAA¹⁷⁹. De hecho la única versión parcial en español de este trabajo se lo debemos a la arquitecta

¹⁷⁶ BRAUDEL, Ferdinand *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, Fondo de Cultura Económica, México DF, 1953. Traducción de Mario Monteforte y Wenceslao Roces de la edición original en francés *La Méditerranée et le Monde Méditerranéen a l'époque de Philippe II*, Armand Colin, Paris, 1949.

¹⁷⁷ LEMPÉRIÈRE, Annick "El paradigma colonial en la historiografía latinoamericanista.", en *Istor*, año V, n° 19, invierno de 2004, pág. 114.

¹⁷⁸ Sobre esta referencia ver la entrevista a Teresa Gisbert en el anexo de la presente tesis.

¹⁷⁹ WETHEY, Harold "Retablos coloniales en Bolivia" en *AIAA*, n°3, 1950, pág. 7 y ss.

boliviana y su marido José de Mesa, quienes editaron una selección en español de los capítulos referidos al territorio de ese país altiplánico¹⁸⁰. (Figs. 23 y 24)

Fig. 23 Portada del libro WETHEY, Harold E. *Arquitectura Virreinal en Bolivia*, Instituto e Investigaciones Artísticas, Facultad de Arquitectura, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, 1960.

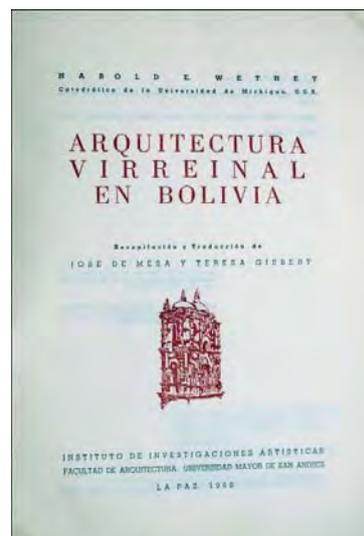


Fig. 24 Portada de la separata WETHEY, Harold "La última fase de la arquitectura colonial en Cochabamba, Sucre y Potosí.", en *Arte en América y Filipinas*, cuaderno 4, tomo II, 1952.



La recepción del libro también tendrá un inmediato reconocimiento en México, en cuyo prestigioso Instituto de Estética, estarán muy atentos al desarrollo disciplinar de la región, como se desprende del comentario de Alberto Amador al libro de Harold Wethey: *“Parece ser que la diferencia más marcada en los edificios coloniales de la América Latina se debe a la cooperación del indio que, una vez conquistado, tenía que convivir con los españoles; su ayuda artística se nos antoja esencial para imprimir una nueva personalidad a las estructuras de origen europeo, personalidad que proviene del*

¹⁸⁰ WETHEY, Harold E. *Arquitectura Virreinal en Bolivia*, Instituto e Investigaciones Artísticas, Facultad de Arquitectura, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, 1960.

*concepto del mundo y de la vida a través de estos hombres de color moreno, ojos y cabellos negros; quien iba a decir que los descendientes de los hombres rubios, en mezcla con los de tez oscura, le iban a dar la espalda a la “madre patria” un buen día, y cuando esto sucedió se cierra momentáneamente el álbum de la colonia.”*¹⁸¹

Su campo de filiaciones académicas lo inscribe en la figura de un *scholar*, esto es un profesor universitario que como tal validará su trabajo académico en los circuitos e instituciones canónicas estadounidenses¹⁸², en ese contexto el referente e interlocutor más importante para Wethey será especialista en arte luso-brasileño Robert C. Smith Jr.¹⁸³, quien será el respaldo crítico del texto de marras, además de una recepción en un ámbito de circulación que inmediatamente reconoce una aportación a lo que estaba absolutamente instalado como un tópico: “*Spanish America on first impression might be thought of to be more baroque than Spain herself. Yet the baroque and later the rococo, represent one aspect of Peru’s architectural panorama, wich Professor Wethey unfolds. (...) Professor Wethey makes the point that colonial, tought inescapably derivative from European prototypes, should not be regarded as merely a provincial art.*”¹⁸⁴

De este modo el trabajo de Wethey se nos presenta como una inflexión, no porque sea pionero en la temática, de hecho como queda bastante claro ese rol le cupo a Benavides¹⁸⁵, sino que más bien porque como el último de los holísticos será el primero de los positivistas.

¹⁸¹ AMADOR, Alberto “Comentario sobre libro de Harold Wethey” en AIIE, n° 18, 1950, pág. 50.

¹⁸² Prueba de ello es que la colección de sus fotografías está archivada en el repositorio de la National Gallery of Art (Washington D.C.), donde se registran 16.000 negativos sobre obras de Tiziano, El Greco, Alonso Cano y arquitectura sudamericana. Resguardo que lamentablemente no podemos decir de todos los autores que aquí estamos considerando en nuestro análisis.

¹⁸³ Robert C. Smith (1912-1975), historiador del arte estadounidense precursor especialista en el estudio del arte barroco portugués y brasileño. Ver SMITH, Robert C. Jr. “*The Colonial Architecture of Minas Gerais in Brazil.*” Art Bulletin 21, n° 2, June 1939, págs. 110–59.

¹⁸⁴ “*En una primera impresión podría pensarse que la América española es más barroca que la misma España. Sin embargo el barroco y más tarde rococó, representan un aspecto del panorama arquitectónico de Perú, el cual desarrolla el profesor Wethey (...) poniendo el punto sobre que “lo colonial”, entendiendo que inevitablemente deriva de prototipos europeos, no debe ser mirado como un mero arte de las provincias.*” WEISSBERGER, Herbert “*After the Inca (Review)*”, en The Saturday Review, August 5, 1950. Véase además la reseña del investigador ecuatoriano GENTO SANZ, Benjamín “*Colonial Architecture and Sculpture in Peru* by Harold E. Wethey” en *The Americas*, Vol. 8, n° 2, October 1951, págs. 234-236. (traducción propia).

¹⁸⁵ Por lo demás habría que mencionar que un autor ecuatoriano ya publica en inglés en Estados Unidos de Norteamérica, antes que Wethey, ver NAVARRO, José Gabriel *Summary of Ten Lectures on Ecuatorian Art*, Star & Herald, Panamá, 1935 y NAVARRO, José Gabriel *Religious Architecture in Quito*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1945.

2.2 Modelos Positivistas.

La implementación de un modelo positivista supone la segunda etapa en el conocimiento sobre la realidad histórica de la Arquitectura Virreinal de América del Sur.

Desde los enfoques holísticos, que le darán por primera vez un encuadre común al conjunto de obras arquitectónicas del período virreinal en Sudamérica, pasaremos a la necesidad de apelar a la realidad histórica como índice de la verosimilitud en la identificación y caracterización de las obras de arquitectura en tanto objetos de estudio, lo que será refrendado y validado en la comparecencia de documentos de diversos formatos, sean estos textos o imágenes, que respalden con datos comprobables cualquier tipo de consideración interpretativa y especulativa.

En general estos autores partirán desde la realidad documental hacia la realidad construida en la medida de que ésta última subsista –incluso en ruinas-, donde el caso de Mario J. Buschiazzo será el que más se empecine en buscar la convergencia del documento y el monumento, dándole un tratamiento de crítica hermenéutica inmanentista, más allá de sus apreciaciones fenomenológicas o formalistas.

Si consideramos que, según su fundador el sociólogo francés Auguste Comte¹⁸⁶, las características más evidente del positivismo son el monismo metodológico, el principio de causalidad, la determinación de leyes, el conocimiento inductivo y el contraste del conocimiento con la experiencia –lo que en la investigación histórica supone que ellas se comprueben documentalmente-, todas ellas estarán presentes como un programa a desarrollar de la manera más rigurosa posible por los autores que podemos agrupar en esta categoría.

Por lo que en el ámbito de la historiografía del arte será la teoría del medio de Hipolito Taine¹⁸⁷ y su aplicación en el libro de Banister Fletcher¹⁸⁸, taxonomías –que no tipologías- en base al determinismo geográfico, las que encuadren este positivismo.

¹⁸⁶ COMTE, Auguste *Discurso sobre el espíritu positivo*, Alianza, Madrid, 1980. Traducción de Julián Marías de la edición original en francés *Discours sur l'esprit positif*, Paris, 1844.

¹⁸⁷ El hecho de que el texto capital del filósofo francés haya sido traducido contemporáneamente a su publicación en Francia y en América del Sur no deja de ser sintomático sobre sus efectos, Cfr. TAINÉ, Hippolyte *Filosofía del Arte*, Imprenta Chilena, Santiago de Chile, 1869. Traducción de Pedro Lira de la edición original en francés *Philosophie de l'art*, Garmen Bailliére, Paris, 1865.

¹⁸⁸ FLETCHER, *op. cit.*

2.2.1 Diego Angulo Iñiguez y Enrique Marco Dorta: documentalismo.

Se sabe que desde el fundacional trabajo de Winckelmann, el viaje le ha permitido al historiador del arte tener una experiencia directa con su objeto de estudio. Y a partir de cómo el historiador construye el relato de su retorno se aparece la historiografía¹⁸⁹, en cuanto a que ésta es una manifestación del régimen de los relatos, por lo que en rigor nos deberíamos remontar a la *ekphrasis* de la antigüedad¹⁹⁰.

A partir de esa *descripción del recorrido*, donde los textos resultantes son como bitácoras de viaje y catalogaciones de monumentos, especialmente en tanto se viaja para constatar vestigios, corroborando más que descubriendo, buscando más que encontrando, observando desde el monumento que es letra escrita antes que imagen.

Será desde esas consideraciones que una parte del desarrollo disciplinar de la Historia del Arte en España¹⁹¹ en las primeras décadas del siglo XX va a tener deudas teóricas con la producción que en ese campo se había concentrado en los países de habla germana. Es sabido que el enfoque formalista había alcanzado un desarrollo muy potente en Austria y Alemania desde fines del siglo XIX, con una pléyade de autores que engrosan hegemoníamente el campo disciplinar y habían extendido la validación de su sistema con bastante éxito por el resto de las áreas culturales europeas.¹⁹² Sin embargo no debemos desconocer que si bien el propósito inicial del formalismo era distanciarse del positivismo, más bien se fueron acoplando en series taxonómicas que decantaron finalmente en el uso generalizado de la palabra estilo¹⁹³, que se incorpora con fruición en la caracterización de las obras de arquitectura, en un punto en donde la

¹⁸⁹ Sobre todo a partir del trabajo del historiador norteamericano Hayden White, quien desde fines de la década del sesenta insiste en que el relato historiográfico obedece en su estructura a un tipo de ficción específica. Ver WHITE, Hayden *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1992. Traducción de Stella Mastrangelo de la primera edición en inglés *Metahistory. The historical imagination in Nineteenth-Century Europe*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1973.

¹⁹⁰ Un consenso donde el canon estaría dado por Pausanias y Plinio el Viejo, con una necesaria referencia a la descripción del Escudo de Aquiles en la *Illiada* de Homero. Describir un recorrido visual por y desde la imagen, en donde el relato dispara otro relato, su metarrelato habrá que decir, cuestión en la que se ha vuelto a insistir recientemente DIDI-HUBERMAN, Georges *Ante el Tiempo. Historia del arte y el anacronismo de las imágenes*, Adriana Hidalgo Editorial, Buenos Aires, 2005. Traducción de Óscar Antonio Oviedo Funes de la edición original francesa *Devant les temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2000.

¹⁹¹ Para cuyo detalle remitimos a la síntesis ofrecida en BORRÁS GUALIS, Gonzalo *Cómo y qué investigar en historia del arte. Una crítica parcial de la historiografía del arte español*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2001.

¹⁹² PREZIOSI, Donald *op. cit.*

¹⁹³ Cfr. SCHAPIRO, Meyer *Estilo, Artista y Sociedad*, Tecnos, Madrid, 1999. Traducción de Trad. F. Rodríguez Martín de la edición original en inglés *Selected Papers IV: Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*, George Brailler, New York, 1994.

documentación burocrática de los “monumentos” de arquitectura es su dimensión pública, convirtiéndolos en hechos históricos.

En base a ese convencimiento será sobre el cual trabajan sistemáticamente los historiadores del arte españoles Diego Angulo Íñiguez¹⁹⁴ y Enrique Marco Dorta¹⁹⁵.

Para el primero no habrá duda de que la filiación europea de las manifestaciones artísticas desarrolladas en América durante el período Virreinal se refrendan en hechos concretos como la aportación de arquitectos y artistas europeos en obras desarrolladas en los territorios del Nuevo Mundo.¹⁹⁶

Por otro lado siendo el segundo discípulo del primero, se conocieron en la cátedra de Historia del Arte Hispanoamericano creada en la Universidad de Sevilla, de la cual sería su sucesor, con toda la legitimidad que le daba el hecho de ser: “*Quien por primera vez, de una manera exclusiva, se dedica en nuestro país al estudio del arte hispanoamericano.*”¹⁹⁷, según la declaración de Angulo que de manera explícita lo unge como tal, argumentando que “*a pesar de sentirme atraído por el arte hispanoamericano, siempre consideré este capítulo de mis actividades como algo*

¹⁹⁴ Diego Angulo Íñiguez, (1901-1986). Formado en Sevilla con Francisco Murillo, y doctorado en Madrid con Manuel Gómez Moreno y Elías Tormo, estudió también en Berlín. En 1925, gana las oposiciones a la cátedra de Teoría de la Literatura y las Bellas Artes de la Universidad de Granada. La creación de una cátedra de Arte Hispano Colonial en Sevilla con ocasión de los preparativos de la Exposición Iberoamericana de 1929, hizo que, por sugerencia de Tormo, se encargara Angulo de ella, pasando a Sevilla, donde desarrolla una importante labor organizativa y editorial. Tras la Guerra Civil obtiene por concurso la cátedra de Historia del Arte Moderno y Contemporáneo de la Universidad Central. Desde 1941 fue secretario del Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas dirigiendo la revista *Archivo Español de Arte*, de la que fue director efectivo desde 1949 hasta su jubilación en 1972, asumiendo también la dirección del Instituto en 1953. Académico de la Historia desde 1942 y de Bellas Artes desde 1954. Director del Museo del Prado de 1968 a 1970. Ver PÉREZ SANCHEZ, Alfonso “*Biografía de Diego Angulo Íñiguez.*” En MATEO GÓMEZ, Isabel (coord.) *Diego Angulo Íñiguez, Historiador del Arte*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos, Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez”, Madrid, 2001.

¹⁹⁵ Enrique Marco Dorta (1911-1980). Estudió Derecho en la Universidad de La Laguna y Filosofía y Letras en la Universidad de Sevilla, donde entró en contacto con el que sería su maestro, Diego Angulo Íñiguez. En 1940 se doctoró en Historia por la Universidad de Madrid con la tesis *Cartagena de Indias en los siglos XVI y XVII*. A partir de 1943 fue catedrático de historia del arte hispano colonial de la Universidad de Sevilla. En dicha universidad fue vicedecano, decano de la Facultad de Letras y director de su Laboratorio de Arte. En 1965 obtuvo por oposición la cátedra de Historia del Arte Hispanoamericano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central. Dirigió junto a Diego Angulo y Elisa Bermejo el Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas e impartió seminarios y conferencias en centros y universidades nacionales y latinoamericanas. Colaboró en numerosas revistas científicas y fue redactor de *Revista de Indias y Arte* en América y Filipinas. Fue miembro de la Real Academia de la Historia de Madrid, de las de Bogotá y Cartagena de Indias en Colombia, de las de Ciencias y Artes de Bolivia y de la de Bellas Letras de Córdoba.

¹⁹⁶ ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego *Bautista Antonelli. Las fortificaciones americanas del siglo XVI*, Hauser y Menet, Madrid, 1942.

¹⁹⁷ ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego “Prologo” de MARCO DORTA, Enrique *Cartagena de Indias. Puerto y Plaza Fuerte*, Alonso Amadó Editor, Cartagena, 1960. Pág. IX.

pasajero y como una desviación de mi especialidad. Por eso consideraba urgente el que alguien se dedicase desde un principio a esta importante rama de la Historia del Arte.”¹⁹⁸

Para estos autores el conocimiento por la experiencia directa vendrá refrenda en los documentos relevados en el archivo y los viajes realizados por diversos destinos en América¹⁹⁹ con sus fichas para corroborar la letra escrita.

Por lo que el uso del archivo, activando colecciones de documentos que durante mucho tiempo fueron postergados e ignorados a favor de los hechos políticos y administrativos, fueron entregando una valiosa información que debía ser clasificada, es así que sobre el origen del uso del Archivo de Indias, Marco Dorta refiere que:

*“En 1829, cuando el ilustre erudito Don Juan Agustín Ceán Bermúdez se dispuso a publicar las “Noticias de Arquitectos” de Don Eugenio Llaguno y Amirola, añadió al manuscrito una serie de documentos y noticias de interés para la historia artística Hispano-Americana, fruto de sus investigaciones en el Archivo General de Indias.” y prosigue “Publicada la obra de Llaguno con esta primera aportación documental a la historia del arte Hispano-Americano, ha de transcurrir más de un siglo sin que se reanude la investigación sistemática de los fondos de la Casa Lonja de Sevilla, con idénticos fines. Cerró el largo compás de espera mi querido maestro Don Diego Angulo Iníguez al ser designado, en 1930, para desempeñar la cátedra de Historia del Arte Hispano-Colonial de la Universidad de Sevilla, creada en esa época.”*²⁰⁰

Las apreciaciones de Marco matizan el valor del documento con las observaciones en terreno, en sus impenitentes recorridos por América del Sur, y algunos criterios formalistas: *“Es un arte esencialmente decorativo. Los artífices, más decoradores que arquitectos, apenas se plantean problemas constructivos y es en el*

¹⁹⁸ *Idem*, pág. XI. Incluso antes de viajar a América el aporte bibliográfico a la temática por parte de Marco será relevante, ver MARCO DORTA, Enrique *Arquitectura colonial- Francisco Becerra*, Instituto Diego Velásquez, Madrid, 1943.

¹⁹⁹ Particularmente será Marco quien viaje por la región sudamericana muy tempranamente, lo que reseña por primera vez en el breve artículo MARCO DORTA, Enrique *“Viaje a Colombia y Venezuela. Impresiones Histórico-Artísticas.”*, Boletín de la Real Academia de la Historia, Madrid, 1948. Este viaje no haría sino refrendar muchas obras ya identificadas en base a la documentación y sobre las cuales había incluso publicado, como MARCO DORTA, Enrique *“La arquitectura del Renacimiento en Tunja.”* en *Revista de Indias*, nº 9, 1942.

²⁰⁰ La necesidad por publicar fuentes documentales será lo que motive la edición de MARCO DORTA, Enrique *Fuentes para la historia del arte hispanoamericano. Estudios y Documentos*, Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, Sevilla, 1951. Págs. XVI y XVII. Publicación que tendrá una secuela póstuma en MARCO DORTA, Enrique *Estudios y Documentos de Arte Hispanoamericano*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1981.

aspecto ornamental donde se puede seguir la evolución del estilo. En contraste con la gran profusión decorativa que vemos en las grandes portadas, los elementos constructivos se disponen, por regla general, en un solo plano, sin buscar efectos de profundidad. La vitalidad de las decoraciones claroscuroistas del bajo Renacimiento es nota común a todo el Barroco peruano.”²⁰¹ (Fig. 25)



Fig. 25 Portadilla del libro MARCO DORTA, Enrique *Fuentes para la historia del arte hispanoamericano. Estudios y Documentos*, Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, Sevilla, 1951.

De hecho su trabajo de constatación en terreno de la información relevada en el Archivo de Indias le dará mayor solvencia y legitimidad al trabajo, el autor nos cuenta:

*“Pensionado por la Junta de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores y por la Fundación “Conde de Cartagena” de la real Academia de la Historia realicé en 1947 un viaje por Colombia y Venezuela, con objeto de estudiar el arte en la época colonial en dichos Países. (...) En cuanto a Venezuela, si lograra conocer las principales ciudades de interés histórico, llegar hasta la isla de Trinidad y completar mi información bibliográfica, podía darme por satisfecho, ya que no era posible apurar el tema tratándose de un país completamente virgen a la investigación artística.”*²⁰² (Fig. 26)

²⁰¹ MARCO DORTA, Enrique *La arquitectura barroca en el Perú*, Instituto Diego Velásquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1957.

²⁰² MARCO DORTA, Enrique *Viaje a Colombia y Venezuela. Impresiones Histórico – Artísticas*, Publicaciones de la Cátedra y Becarios de la Fundación del Excelentísimo Señor Conde de Cartagena, Madrid, Imprenta y Editorial Matestre, 1948. Pág. 8.

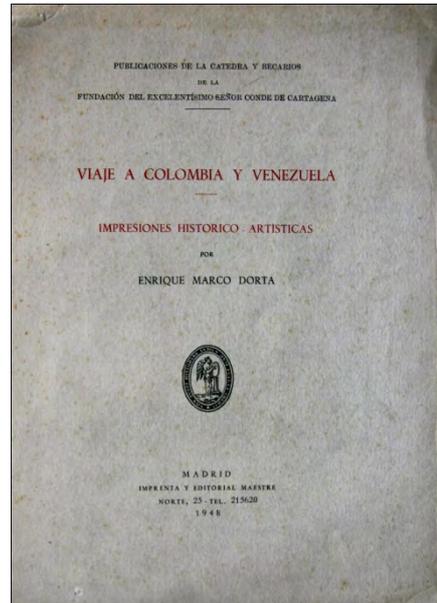


Fig. 26 Portada del libro MARCO DORTA, Enrique *Viaje a Colombia y Venezuela. Impresiones Histórico – Artísticas*, Publicaciones de la Cátedra y Becarios de la Fundación del Excelentísimo Señor Conde de Cartagena, Madrid, Imprenta y Editorial Matestre, 1948.

Por su parte la vasta labor de investigación sobre arte hispanoamericano del período virreinal enfrentada por Angulo quedará en señeras publicaciones como son *Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas*²⁰³ y una obra que fue definitiva por muchos años como es *Historia del Arte Hispanoamericano*.²⁰⁴

La recepción de este último trabajo, que contó con la colaboración del arquitecto argentino Mario Buschiazzo, fue decisiva para su inscripción en el canon como la referencia a seguir, de hecho será el historiador del arte mexicano Manuel de Toussaint el que la califique califica de “obra definitiva”, en el comentario bibliográfico de rigor, e incluso puntualiza que “*en la parte de Marco Dorta, también encontramos grandes cualidades: es más sintético que Angulo, acaso más metódico y revela profundo conocimiento de los principales monumentos sudamericanos.*”²⁰⁵ (Fig. 27)

²⁰³ ANGULO IÑIGUEZ Diego *Planos de Monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias*. Laboratorio de Arte, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Sevilla. Sevilla. 1933-39, 7 vols. (3 de planos y 4 de textos)

²⁰⁴ ANGULO IÑIGUEZ, Diego y Enrique MARCO *Historia del Arte Hispanoamericano. Tomo I*, op. cit.

²⁰⁵ TOUSSAINT, Manuel de “Comentario Bibliográfico de ANGULO IÑIGUEZ, Diego y Marco DORTA *Historia del Arte Hispanoamericano. Tomo I*, Editorial Salvat, Barcelona, 1945.”, en AIIIE, n° 14, 1946, págs. 81-82.



Fig. 27 Portadilla del libro ANGULO ÍÑIGUEZ Diego, Enrique MARCO DORTA y Mario J. BUSCHIAZZO *Historia del Arte Hispanoamericano*, 3 vols., Salvat, Barcelona, 1945-1956.

Cuando aparece el segundo tomo de la mentada obra el mismo autor no se ahorra elogios en una nueva reseña bibliográfica: “¿Qué podré yo decir de esta obra extraordinaria sino sólo elogios y asombros? (...) Porque hay que darse cuenta de su labor: no escribe sólo para España, sino desde España a través de la benemérita Editorial Salvat, para dar a conocer el Arte de la América Hispana, a todos los países del orbe” y continúa “Una y otra vez lo he dicho: si el arte llamado colonial no fuese sino una copia del Arte Español, para mí carecería de interés: preferiría yo estudiar el original. Pero no —y aquí debe verse el maravilloso esfuerzo de España en sus colonias— prolonga su espíritu, envía a sus artífices, pero no impone su criterio en forma despótica: testigos, nuestros monasterios del siglo XVI y nuestra arquitectura barroca de fines del siglo XVII a fines del siglo XVIII. Éramos hijos no esclavos de España. Angulo, en su bello libro nos proporciona bastantes pruebas para sostener esta tesis.”²⁰⁶

El punto de vista de Angulo y Marco no estarán exentos de detractores, sobre todo cuando al correr del tiempo se van levantando visiones que intenta superar el positivismo, tal como se reseñará en el próximo capítulo. Pese a ello su legado es de

²⁰⁶ TOUSSAINT, Manuel de “Comentario Bibliográfico de ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, Enrique MARCO y Mario J. BUSCHIAZZO *Historia del Arte Hispanoamericano*, Salvat Editores, Barcelona, 1950.”, en AIIE, n° 20, 1952, págs. 94-95.

una rigurosidad impecable²⁰⁷, armando un sistema que le permitió a Angulo ser precursor de un tema, hacerse cargo de la primera cátedra universitaria respectiva, formar en ese contexto a un discípulo y éste a su vez seguir una línea de trabajo continua con solvencia y productividad.²⁰⁸

Este modelo de trabajo académico será de tal admiración y efectividad que sus epígonos en América no tardarán en aparecer, contexto en el cual se intentarán crear desarrollos institucionales similares que, como veremos más adelante, seguirán vigentes hasta el día de hoy. (Fig. 28)



Fig. 28 Retrato fotográfico de Mario J. Buschiazzo, Enrique Marco y Diego Angulo en Santiago de Compostela, 1965, en GUTIERREZ, Ramón *Historiografía iberoamericana, arte y arquitectura XVI, XVII: dos lecturas*, CEDODAL, Buenos Aires, 2004, pág. 35.

²⁰⁷ Por lo mismo no deberá extrañar que el proyecto editorial *Ars hispaniae*, en tanto pretendió hacer circular una idea de historia universal del arte hispánico, reclute a uno de estos autores, ver MARCO DORTA, Enrique *Arte en América y Filipinas*, Vol. XXI de *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico, Plus Ultra*, Madrid, 1958.

²⁰⁸ De ello dan cuentan sus sistemáticas aportaciones en las más importantes revistas de su tiempo, como se puede constatar en los índices de Archivo Español de Arte, donde nos encontramos con MARCO DORTA, Enrique "Atrios y Capillas abiertas en el Perú", *Archivo Español de Arte*, Madrid, n°43, ene-feb 1941; MARCO DORTA, Enrique "Arquitectura Colonial", en *Archivo Español de Arte*, n° 55, Madrid, 1943 y MARCO DORTA, Enrique "Atrios y Capillas abiertas en el virreinato del Perú", en *Archivo Español de Arte*. Madrid 1974.

2.2.2 Mario J. Buschiazzo: monumentalismo.

La irreductible experiencia frente al monumento, entendido como vestigio o testimonio, que no solamente trae a presencia un hecho pasado sino que es un hecho histórico en si mismo siendo pura presencia, es lo que asoma en la interpretación que hará de los testimonios de la cultura arquitectónica el arquitecto argentino Mario José Buschiazzo²⁰⁹ quien, siendo el más importante interlocutor y colaborador de Angulo y Marco en América, en su condición de arquitecto imprimirá un sello metodológico propio que deslinde del documento hacia el monumento²¹⁰.

De alguna manera su trabajo se inicia ahí donde se reconoce la trascendencia de los monumentos en su dimensión y escala, que finalmente al abstraerse del contexto en que están situados terminan concentrando su densidad formal y de contenido en realidades que pueden ser mensuradas, clasificadas y ordenadas como textos en un fichero.

Recordemos que la noción de monumento está asociada en la tradición disciplinar al vestigio, cuestión instalada desde Winckelmann cuando señala que: *“La historia del arte ha de enseñar el origen, el desarrollo, la transformación y la decadencia del mismo, así como los distintos estilos de los pueblos, épocas y artistas, demostrando en la medida de lo posible, y por medio de las obras antiguas que han sobrevivido, la veracidad de lo expuesto.”*²¹¹ En esa tradición conceptual seguirán profundizando los cultores de la disciplina llegando a plantear en los primeros años del

²⁰⁹ Mario José Buschiazzo (1902-1970), arquitecto argentino graduado en la Universidad de Buenos Aires, su amplio trabajo de puesta en valor de la arquitectura argentina y americana se refrendó en su trabajo como investigador y docente, fundador del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas de la Universidad de Buenos Aires en 1946. Entre sus textos destacan BUSCHIAZZO, Mario J. *Estudios de Arquitectura Colonial Hispano Americana*, op. cit.; BUSCHIAZZO, Mario J. *Argentina: Monumentos Históricos y Arqueológicos*, Instituto Panamericano de Historia y Geografía, México D.F., 1959 y BUSCHIAZZO, Mario J. *Historia de la Arquitectura Colonial en Iberoamérica*, op. cit.; destacando además su coautoría en ANGULO IÑIGUEZ Diego, Enrique MARCO DORTA y Mario J. BUSCHIAZZO, op. cit. Ver referencias biográficas en PARRA DE PÉREZ ALLEN, Martha *Mario J. Buschiazzo. Su obra escrita*, FAU / UBA, Buenos Aires, 1983; ALEXANDER, Ricardo Jesse *“Mario J. Buschiazzo: la audacia de un compromiso con América”* en Summa n°s 215/216, 1985, pág. 23 y ss. y en DE PAULA, Alberto *“Mario J. Buschiazzo y el Instituto de Arte Americano.”* en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, n°s 31-32, 1996-1997.

²¹⁰ Sus más tempranos textos serán publicados en revistas de arquitectura, es decir con una pertinencia disciplinar que surge desde la obra entendida como monumentos convertido en documento, y no al revés como será la pretensión monumentalizadora de los archivos para el caso de sus colegas españoles Angulo y Marco. Ver BUSCHIAZZO, Mario J. *“El Templo de San Francisco de La Paz”* en *Revista de Arquitectura*, vol. 21, Buenos Aires, 1935 y BUSCHIAZZO, Mario J. *“Arquitectura colonial venezolana,”* en *Arquitectura*, La Habana, v. 8, n° 88, nov. 1940, p. 291-290.

²¹¹ WINCKELMANN, Johann Joachim *Historia del Arte en la Antigüedad*, op. cit.. Pág. 2.

siglo XX un verdadero “Culto moderno a los monumentos”, como apunta Alois Riegl cuando insistirá que “... *el monumento se nos presenta como un eslabón imprescindible en la cadena evolutiva de la historia del arte. El “monumento artístico” es, en este sentido, propiamente un “monumento histórico-artístico”, cuyo valor no es desde esta perspectiva, un valor “artístico”, sino un “valor histórico”*”.²¹²

Buschiazzo planteará desde sus primeros trabajos la necesidad de reconocer hechos originales y autónomos en las manifestaciones de la arquitectura del período Virreinal en América²¹³, para lo cual será necesario contrastar la evidencia documental con el testimonio monumental, luego de lo cual el objetivo de la investigación debería estar centrado en organizar el conocimiento relevado²¹⁴ para ponerlo en perspectiva comparativa, desde el punto de vista analítico eso significará confrontar el canon noratlántico y proponer una camino propio. (Fig. 29)



Fig. 29 Retrato fotográfico de Mario Buschiazzo en Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, nº 23, 1970, pág. 7.

La distinción entre Monumentos Arqueológicos y la de Monumentos Históricos, que comienza específicamente en Argentina con el descubrimiento español del Río de la Plata²¹⁵, le permitirá situar sus investigaciones en un amplio rango temporal en donde

²¹² RIEGL, Alois *El culto moderno a los monumentos*, Visor, Madrid, 1987. Traducción de Ana Pérez López de la versión original en alemán *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und Seine Entstehung*, W. Braumüller, Vienna, 1903. Pág. 25.

²¹³ De hecho muy tempranamente sus preocupaciones no sólo estarán radicadas en la región del Río de la Plata, siendo precursor de la historia de la arquitectura en otras regiones de América, prueba de ello es el volumen BUSCHIAZZO, Mario J. *Arquitectura colonial venezolana*, Editorial Lasso, Buenos Aires, 1940.

²¹⁴ Por primera vez organiza el repertorio bibliográfico para el ámbito argentino, en BUSCHIAZZO, Mario José *Bibliografía de Arte Colonial Argentino*, op. cit..

²¹⁵ Ver BUSCHIAZZO, Mario J. *Argentina: Monumentos Históricos y Arqueológicos*, op. cit.

más allá de la clasificación taxonómica y más acá del formalismo, le permiten reconocer una realidad construida autónoma que no ha sido suficientemente valorada como objeto de estudio por el saber disciplinar canónico de la historia del arte preexistente al momento de encarar sus primeras inquietudes en este campo. Sobre ese estado de la cuestión, planteará en 1944 que: *“Todas las Historias del Arte publicadas hasta la fecha, aún las más recientes, han desconocido sistemáticamente el arte colonial hispanoamericano. Historiadores como Woermann²¹⁶ o Pijoán²¹⁷ sólo nos dedican dos páginas escasas, en obras de seis y tres tomos respectivamente; la modernísima versión castellana de la famosa Propylaen alemana que está publicando la editorial Labor no contiene un solo párrafo o grabado relativos a América, pese a que se trata de una obra monumental destinada principalmente a ser leída aquí. (...) Sólo constituye una excepción el capítulo que escribió Louis Gillet en el tomo VIII, 3ª parte, de la Historia del Arte publicada bajo la dirección de André Michel²¹⁸, aunque malogra su laudable propósito con la ignorancia que demuestra de nuestra arquitectura y aún de nuestra geografía...”*²¹⁹

Así como ese diagnóstico deja un saldo de menoscabo e invisibilidad de la arquitectura virreinal en la historiografía europea, sabrá hacer el reconocimiento de rigor a los esfuerzos que ya hemos visto se habían instalado en España desde inicios de la década del '30, donde apostilla nuestro autor que *“Felizmente, puede hablarse ya de una reacción, por lo menos en España, donde poco antes de la reciente guerra civil se creo en la Universidad de Sevilla la Cátedra de Historia del Arte Hispano en América y Filipinas, dictada primero por el Profesor Diego Angulo Iñiguez y hoy por Enrique Marco Dorta. A ello debe agregarse la Exposición realizada por los amigos del Arte en Madrid, con un nutrido y documentado Catálogo, y luego el volumen que dedicó a México el Centro de Estudios Históricos de Madrid, donde se dio cabida a trabajos de los más modernos y destacados investigadores mejicanos.”*²²⁰ Comentario que no será complaciente en ningún caso, pues a reglón seguido agrega: *“Pero el movimiento*

²¹⁶ Se refiere al historiador del arte alemán Kart Woermann (1844-1933), su trabajo más conocido fue traducido tempranamente al español, ver WOERMANN, Karl *Historia del Arte en todos los tiempos y pueblos*, Editorial Saturnino Calleja Madrid, 1924. Edición original *Geschichte der Kunst aller zeiten und völker* (3 vols. 1900-1905)

²¹⁷ Se refiere al historiador del arte español José Pijoán (1881-1963), su trabajo de divulgación ampliamente difundido a través de varias ediciones en el mundo hispanoparlante es PIOJÁN, José *Historia del Arte. El arte a través de la historia*, 3 vols. , Editorial Salvat, Barcelona, 1923 (1914).

²¹⁸ MICHEL, André *Histoire d'Art: depuis les premiers temps chretiens jusqu'a nos jurs*, Armand Colin, Paris, 1920, 12 vols.

²¹⁹ BUSCHIAZZO, Mario J. *Estudios de Arquitectura Colonial Hispano Americana*, Op. cit., pág. 24.

²²⁰ *Idem.*

*iniciado en España tiende más bien a enfocar el arte americano como un trasplante hispano allende el océano, antes que considerarlo como una manifestación independizada y evolucionada, que sólo reconociera su raigambre en los viejos estilos peninsulares para florecer aquí en formas extraordinarias y distintas.”*²²¹

La situación de Argentina en el panorama histórico del período Virreinal, no por ser menos compleja y abundante, será menos demandante para un investigador que se propone de entrada reconocer el contexto y debida contextualización de lo que hace: *“Dentro de esa atonía artística, que en términos generales no admite comparación con México, Perú o Bolivia, se produjo una arquitectura provinciana, de marcado sabor andaluz, agradable por la simplicidad de sus formas e ingeniosa a veces por el aprovechamiento de sus recursos naturales.”*²²²

De ese interés surgirán varias publicaciones de monumentos que hará al alero de la Academia Nacional de Bellas Artes²²³, lugar en el que participará de manera accidentada a partir de su polémica con Martín Noel, en donde los diferendos críticos en base al reclamo por el rigor en la línea de base documental objetiva será un reclamo permanente desde Buschiazzo a Noel.²²⁴

Con proyecciones temporales que necesariamente extienden las cronologías deslindadas por los hechos políticos y administrativos, lo que explicaría el interés inicial en su investigación que hace sobre la arquitectura del período republicano de su país, donde comenta que: *“... la formas académicas y cultas quedaron reservadas para los contados edificios públicos que se levantaron en esa centuria; en cuanto a la arquitectura privada continuó por los viejos cauces de la colonia.”*²²⁵

El modelo de especialización seguido por las sincronías entre la historia política y la historia de la arquitectura, le permitirá superponer una jerarquización geográfica, como vemos en la siguiente cita: *“Cuzco fue para Sudamérica lo que México para la parte central y norte del continente. Día a día se afirma más la convicción de que las*

²²¹ *Idem.*

²²² BUSCHIAZZO, Mario J. *Argentina: Monumentos Históricos y Arqueológicos*, Op. Cit., pág. 31.

²²³ BUSCHIAZZO, Mario J. *La estancia jesuítica de Santa Catalina*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1940; BUSCHIAZZO, Mario J. *La Catedral de Córdoba*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1941; BUSCHIAZZO, Mario J. *La Iglesia de la Compañía de Córdoba*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1942; BUSCHIAZZO, Mario J. *La Iglesia del Pilar*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1945; BUSCHIAZZO, Mario J. *Por los Valles de Catamarca*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1942 y BUSCHIAZZO, Mario J. *El templo de San Francisco de La Paz*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1949.

²²⁴ GUTIÉRREZ, Ramón "Origen Historiográfico de la Polémica Noel-Buschiazzo (1948-1950)" en DANA, n° 31-32, Resistencia, 1992, págs. 11-14.

²²⁵ BUSCHIAZZO, Mario J. *La Arquitectura en la República Argentina 1810-1930*, Artes Gráficas Bartolomé Chiesino, Buenos Aires, 1966. Pág. 8.

artes cuzqueñas gravitaron, no sólo en todo el Alto Perú, sino también en el norte de nuestro país. Si dentro de ese radio de acción Potosí y Sucre proclaman una cierta independencia y una indiscutible valía, no alcanzan ambas el nivel que tuvo el Cuzco virreinal. En cuanto a Quito, sin dejar de reconocer su extraordinaria importancia, es aun tema de amplias discusiones en lo que se refiere a su gravitación sudamericana, según hemos de ver."²²⁶

La suma de su trabajo en síntesis y con propósitos de divulgación²²⁷ dará cuenta del uso de nociones absolutamente internalizadas como “fusión hispano-indígena” privativa de la región sudamericana en contraste con el “barroco mexicano”, así como de la profusa ilustración a partir de las plantas de los edificios reseñados, en donde los levantamientos –sean personales o no- así como los dibujos originales de la documentación de archivo, se normalizan en dibujos de escalas proporcionales para una mejor comprensión de la realidad monumental. (Fig. 30)

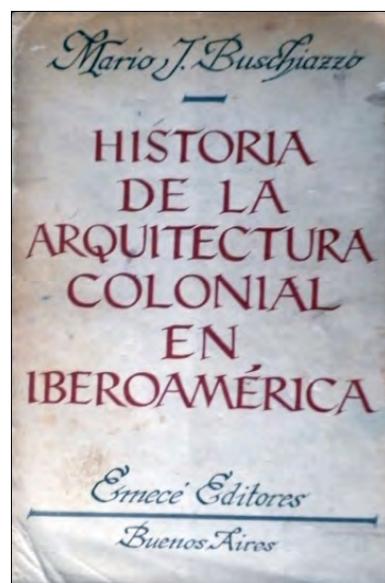


Fig. 30 Portada del libro BUSCHIAZZO, Mario J. *Historia de la Arquitectura Colonial en Iberoamérica*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1961.

Son esas evidencias monumentales las que llevan a Buschiazzo a poner en cuestión el estrecho paradigma de la periodificación en base a hechos políticos y reconocer que en los fenómenos de la cultura arquitectónica existe un período postcolonial en donde las pervivencias son masivas en la arquitectura doméstica que no tenía pretensiones artísticas, él como arquitecto no puede dejar de lado ese legado y

²²⁶ Idem, pág. 127.

²²⁷ BUSCHIAZZO, Mario J. *Historia de la Arquitectura Colonial en Iberoamérica*, op. cit.

va introduciendo con la noción de monumento el reconocimiento a un patrimonio de gran valor para las lecturas que se harán de él sobre la segunda mitad del siglo XX.

Respecto del impacto en la circulación de sus textos, será nuevamente el historiador mexicano Manuel Toussaint quien actúe como habilitador de la investigación sobre el período en el resto de América, desde su posición como Director del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. En el prólogo de un temprano texto de Buschiazzo mencionará que: *“La técnica de Buschiazzo en sus trabajos de crítica histórico-artística me parece la única adecuada y correcta, el ideal para cualquier trabajador que desea producir una obra seria y duradera. El es un técnico, un arquitecto que levanta sus planos y dibuja sus alzados. Sabe fotografiar lo más valioso para su estudio, pero no desdeña nunca, como tantos otros que se dicen historiadores de arte y que toman una actitud de olímpica ignorancia, el aparato histórico y erudito, sin el cual todas las observaciones que se hagan, todas las teorías que se construyan descansan sobre la arena movediza, sin cimientos. Muchas veces hemos visto derrumbarse toda una teoría arquitectónica al aparecer un simple documento en que se puntualiza que la verdad fue precisamente lo contrario. Si no se hace una revisión minuciosa de archivos, de crónicas, de estadísticas, de biografías, de todo lo indispensable para construir el andamiaje erudito de una monografía, éste será todo lo bella que se quiera desde el punto de vista literario o una joya bibliográfica por lo perfecto de su impresión y la nitidez de sus grabados, pero no es una obra importante en el acervo de la historia del arte de América.”*²²⁸

El legado de su labor tendrá continuidad en el Instituto que fundó y que ahora lleva su nombre, además de su producción textual y las colecciones de su acervo personal.²²⁹

Consecuente durante toda su trayectoria intelectual frente a la objetividad emanada de los monumentos²³⁰, en tanto realidad histórica material, y sus

²²⁸ Este prólogo es firmado por Manuel de Toussaint y será reproducido como comentario bibliográfico en AIIE, n° 13, 1945, págs. 93-95. BUSCHIAZZO, Mario J. *Estudios de Arquitectura Colonial Hispano Americana*, Op. cit., pág. 11.

²²⁹ Por una gestión de Ramón Gutiérrez, a la sazón Director del Instituto de Historia de la Arquitectura de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional del Nordeste, localizada en Resistencia, se adquiere en 1978 la biblioteca personal de Buschiazzo, la que con 6.000 volúmenes se aloja en el repositorio de la Biblioteca Central "Profesor Leopoldo Herrera" de esa ciudad argentina.

²³⁰ Su valoración dentro del aporrama de la historia del arte argentino lo ubica equidistante de los enfoques puro visibilistas y formalistas de autores tan relevantes como Julio Payró, sin embargo compartiendo un espacio intelectual cuyo legado es convergente, tal como lo manifiesta el historiador del arte argentino José Emilio Burucúa cuando sentencia: “Es posible que esta convergencia de ambas líneas

representaciones en documentos, va a desconfiar de los nuevos enfoques que surgen desde la década del '50 y que devienen de las discusiones teóricas asociadas a la práctica proyectual de la arquitectura en esos años, de todo lo cual hace un balance metodológico en que sería su último artículo publicado en los AIAA²³¹, de modo que un año antes de su muerte, el arquitecto argentino le comentará en una carta a Damián Bayón que: *“Yo me considero ya más que superado, pertenezco a una generación que fue, me siento algo así como un supérstite, pero comprendo muy bien que no se puede seguir eternamente por los mismos carriles... sin echar mano del spazialismo, también superado hace años y utilizado ahora en ciertos países subdesarrollados de Hispanoamérica como una forma de captación demagógica ¡Fuego de artificio para tontos!”*²³²

Veremos como esa insistencia en desconfiar de las interpretaciones analíticas apriorísticas, será un remanente positivista sobre el cual su trabajo conjunto de los historiadores españoles con el arquitecto argentino²³³ tendrá más coincidencias que diferencias, pese a la posteridad de sus lecturas críticas.

en formas clásicas de la erudición y la argumentación historiográficas haya permitido la aparición de historiadores y de trabajos de gran solidez científica, vinculados casi por igual a las dos escuelas, o mejor dicho, a los dos magisterios universitarios de Buschiazzo y Payró.” BURUCÚA, José Emilio “Historiografía artística argentina.” en BURUCÚA, José Emilio (dir.) *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1999, pág. 25.

²³¹ BUSCHIAZZO, Mario J. “*El problema del arte mestizo*” en AIAA, n°22, 1969, pág. 84 y ss.

²³² Carta de Mario José Buschiazzo a Damián Bayón, firmada en Adrogué el 16 de noviembre de 1969, reproducida en BAYÓN, Damián *Correspondencia Recibida*, Diputación de Granada, Granada, 2000, pág. 237.

²³³ ANGULO IÑIGUEZ Diego, Enrique MARCO DORTA y Mario J, BUSCHIAZZO, op. cit.

2.2.3 Antonio San Cristóbal: estructuralismo local.

El positivismo basado en la convergencia de los documentos con los monumentos en tanto fuentes históricas, tendrá su revisión más cercana en los planteamientos de Antonio San Cristóbal Sebastián²³⁴, avezado lector crítico de todo el corpus canónico preexistente que, sobre la temática de marras, se había editado hasta el momento de su reciente deceso.

Pese a que él se distancia de los que denomina historiadores sistemáticos, pues sistematizan el conocimiento de archivo, como son Angulo, Marco y Buschiazzo, finalmente su trabajo presenta mayores conexiones con el enfoque de ese acervo, donde su distancia será mayor con el análisis formalista y mucho mayor aún con los enfoques contextualistas, en sus propias declaraciones: *“No se ha de confundir el análisis de las estructuras con alguna clase de interpretación historiográfica, porque estas formas del saber interpretan la arquitectura virreinal desde conceptos extra-arquitectónicos, como son la geografía artística, las concepciones del mundo, la teoría sociológica de la dependencia, la proyección social del arte, la historia comparada de las culturas, etc.. Las historiografías tampoco investigan las realidades arquitectónicas en cuanto propiamente arquitectónicas, sino a lo sumo como objetos culturales indiferenciados dentro del amplio campo de la cultura social.”*²³⁵

Su mayor aportación a las visiones de cuño positivistas será precisamente lo que el denominará las “estructuras compositivas”, en donde referirá a su interés por los aspectos que cada alarife del período virreinal tuvo que concebir estructuralmente en la obra acometida, lo que significa no dissociar los aspectos constructivos y materiales de los figurativos y formales, haciendo eco de la denominación más etimológica de la palabra ornamentación. De ahí que en su texto más esclarecedor desde el unto de vista del planteamiento de su metodología, explica que: *“Las estructuras ornamentales carecen de aspecto figurativo pero, atendiendo una complementación decorativa, se integran estructuralmente con otros componentes arquitectónicos: constituyen, pues,*

²³⁴ Antonio San Cristóbal (1923-2008) Sacerdote de origen español vinculado a la Congregación de los Misioneros Claretianos desde 1947, radicado en Perú desde 1953, donde estudió filosofía en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y educación en la Pontificia Universidad Católica del Perú. En 1969 fundó la Universidad Ricardo Palma, de la que fue rector (1989-1994). Su bibliografía completa puede revisarse en AA.VV. *Homenaje al R.P. doctor Antonio San Cristóbal Sebastián*, Universidad Nacional de San Agustín, Arequipa, 2000.

²³⁵ SAN CRISTÓBAL, Antonio *Estructuras ornamentales de la arquitectura virreinal peruana*, Universidad Nacional de Ingeniería, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, Lima, 2000. Pág. XII.

*unos adornos que, además cumplen una función estructural, de la que carecen los simples adornos.”*²³⁶

Serán por tanto objeto de su atención y análisis las “estructuras ornamentales”, en tanto realidades arquitectónicas, como la cornisa arqueada, las portadas-retablo, los arcos trilobulados, las espadañas y los campanarios, por mencionar las más relevantes y que le ocupan concentrados análisis en varios de sus escritos.

En la valoración de esos elementos radican su intento por superar los enfoques formalistas y *espacialistas*. Los primeros son a su juicio absolutamente esquemáticos e impostados a las realidades locales concretas y los segundos equívocos en la sobredeterminación que le dan a las lecturas de las plantas de los edificios, las que para él no pasarán de ser un mero diagrama representacional del espacio que no da cuenta de la volumetría de éste a través de decisiones estructurales, materiales y formales.

A partir de ese análisis el propósito de San Cristóbal será demostrar que el arte virreinal limeño deberá estar en una posición similar en relación a la escuela cuzqueña o quiteña, en la medida que mucho se debía a su clima desértico de esta peculiar ciudad, a su muy original vivencia social, el medio físico local así como la gente que lo habitaba, que influyen la producción artesanal.²³⁷

La obra *La Catedral de Lima*, de alguna manera es la culminación de una etapa historiográfica del arte limeño iniciado en los años 40 y, al mismo tiempo el inicio de una nueva, más documentada, científica y veraz²³⁸. Y trata casualmente del edificio cuyas construcciones y reconstrucciones, así como sus avatares telúricos, motivaron la mayor parte de los elementos característicos del barroco virreinal. (Fig. 31)

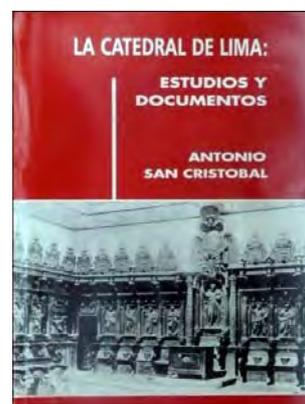


Fig. 31 Portada del libro SAN CRISTÓBAL, Antonio *La catedral de Lima: Estudios y documentos*, Museo de Arte Religioso de la Catedral de Lima, Lima, 1996.

²³⁶ *Idem*, Pág. 270.

²³⁷ SAN CRISTÓBAL, Antonio *La Catedral de Lima: estudios y documentos*, Museo de Arte Religioso de la Catedral de Lima, Lima 1996.p.X.

²³⁸ Que por cierto él había inaugurado con la publicación de SAN CRISTÓBAL, Antonio *Lima: estudios de arquitectura virreinal*, Epígrafe, Lima 1992.

Es al pie de esas obras donde los mejores alarifes limeños diseñaban las formas más apropiadas de construcción que, luego de extenderse a los demás templos limeños, se convertían en las fórmulas que se implantaban en casi todos los templos del subcontinente.²³⁹

El sentido final del análisis planteado desde éste monumento particular, como índice del vasto patrimonial virreinal peruano, le permitirá a San Cristóbal poner en línea su trabajo historiográfico con un objetivo mayor como es la construcción de identidad nacional, precisando que “... *la arquitectura contribuyó a su modo a la formación de la peruanidad, no porque ella fuera en todos los casos quehacer de las mayorías, sino en cuanto que de ella usaron los pueblos en una comunicación diaria cara a cara: los edificios ostentando su rostro permanente, y las gentes adecuando su comportamiento al marco arquitectónico en que actuaban. Esta peculiar vivencia educativa espera todavía ser desvelada para comprender la formación de la nacionalidad.*”²⁴⁰

Este periodo caracterizado por el como de *replanteos*, iniciado a partir de 1980, continua hasta nuestros días y se caracteriza por una revisión crítica de la historia eurocéntrica y la ampliación extensiva de las investigaciones documentales en los fondo virreinales, revisión interpretaciones sistemáticas y la revaloración de la autonomía de las escuelas regionales del Perú. Ya que según San Cristóbal, la arquitectura peruana debe ser un estudio específico y característico, por la personalidad propia expresada.²⁴¹

Será insistente San Cristóbal en hacernos saber que será en Lima donde se iniciaron los elementos de la arquitectura barroca virreinal. El “emporio de España en América” –al decir de Felipe IV-, generó una forma arquitectónica peculiar y determinada por los avatares telúricos principalmente, combinando el estilo con barroco, con técnicas y materiales usados por los pueblos desde antes de la llegada de los españoles.²⁴² La tesis expuesta, fue posible dilucidar por el trabajo de primera fuente realizada por nuestro autor, ya que por su predominio político, administrativo y cultural, Lima presenta una serie de archivos donde quedan en evidencia los distintos

²³⁹ GUNTHER, Juan “Nota Introductoria” en SAN CRISTÓBAL, Antonio *Arquitectura Virreinal Peruana. Teoría sobre la historiografía de la arquitectura virreinal*, Op. cit. pág. XII.

²⁴⁰ SAN CRISTÓBAL, Antonio *Arquitectura Virreynal Religiosa de Lima*, Librería Studium, Lima, 1988. Pág. 13.

²⁴¹ Entrevista a Antonio San Cristóbal, en Anexo de la presente Tesis.

²⁴² SAN CRISTÓBAL, Antonio “*Los periodos de la arquitectura virreinal peruana*” en Anales del Museo de América, n°1, 1993. Págs. 174 y ss.

aspectos de la organización del virreinato y entre ellos los aspectos arquitectónicos que se resolvían con autonomía en el Perú²⁴³.

Pero para solventar esas declaraciones la base documental a la que recurre le permite descubrir mucha información inédita en los archivos nacionales y locales, manifestando su sorpresa de que estos repositorios no se hayan estudiado desde la perspectiva de la arquitectura²⁴⁴. Sin duda el efecto de ese procedimiento le abrió una nueva visión histórica de lo que significaron las tendencias culturales europeas en América, descubriendo que se fundaron en el nuevo continente escuelas con personalidad propia, muy en especial las del Barroco, que en el Perú tuvieron como centros a Arequipa²⁴⁵, Lima²⁴⁶, Puno²⁴⁷, Ayacucho²⁴⁸ y Cajamarca²⁴⁹, casos desde los cuales San Cristóbal acota el concepto planiforme²⁵⁰ de manera específica, radicando su incorporación al idiolecto arquitectónico.

Y a partir de ellos, les permite enfocarse en un método distinto de análisis que no se basara en la perspectiva decorativa y de narración positivista, sino por el contrario sustentara su estudio en los aspectos de la estructura arquitectónica, para poder evidenciar la existencia de una forma artística propia y local.

²⁴³ Sus dos volúmenes dedicados a una comprensión general de este momento histórico que él define como una particularidad dentro de la historia del arte hispanoamericano, son SAN CRISTÓBAL, Antonio *Arquitectura Virreinal de Lima en la primera mitad del Siglo XVII. Tomo I* Universidad Nacional de Ingeniería, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, Instituto General de Investigación, Lima, 2003 y SAN CRISTÓBAL, Antonio *Arquitectura Virreinal de Lima en la primera mitad del Siglo XVII. Tomo II* Universidad Nacional de Ingeniería, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, Instituto General de Investigación, Lima, 2005.

²⁴⁴ En los anexos documentales de varios de sus libros se consideran las fuentes extraídas desde el Libro de Fábrica del Archivo del Cabildo Catedralicio, el Libro de Fábrica del Archivo del Eclesiástico de Lima, el Archivo arzobispal de Lima y Archivo Metropolitano de Lima. Así como cartas, conciertos, peticiones e informes de Alarifes y constructores, encontradas en el Archivo Histórico Nacional.

²⁴⁵ SAN CRISTÓBAL, Antonio *Arquitectura planiforme y textilografía virreinal de Arequipa*, Universidad Nacional de San Agustín, Arequipa, 2001.

²⁴⁶ SAN CRISTÓBAL, Antonio *Arquitectura Religiosa Virreinal en Lima*, op. cit.

²⁴⁷ SAN CRISTÓBAL, Antonio *Puno. Esplendor de la Arquitectura Virreinal*, Ediciones PEISA, Lima, 2004.

²⁴⁸ SAN CRISTÓBAL, Antonio *Esplendor del barroco en Ayacucho: retablos y arquitectura religiosa en Huamanga*, Ediciones Peisa, 1998.

²⁴⁹ SAN CRISTÓBAL, Antonio *Originalidad Barroca en la Arquitectura de Cajamarca*, Minera Yanacochoa, Lima, 2004.

²⁵⁰ SAN CRISTÓBAL, Antonio “*Terminología y concepto de la arquitectura planiforme.*” en AA.VV. *Barroco Andino. Memoria del I Encuentro Internacional*, Viceministerio de Cultura y Unión Latina, La Paz, 2003.

Cuestiones que ya venían planteadas desde una visión de conjunto de la arquitectura virreinal limeña en los dos sendos tomos publicados con tal objeto. (Figs. 32 y 33)

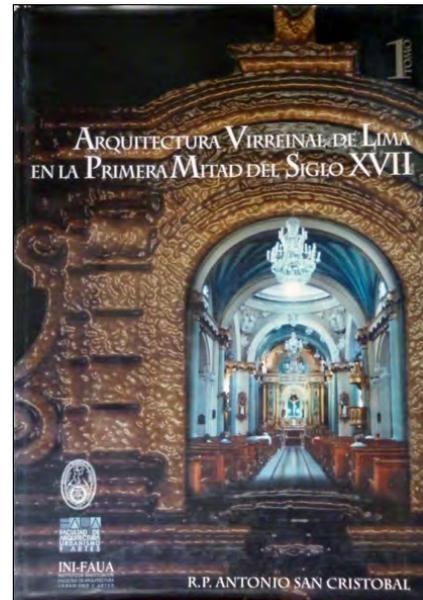


Fig. 32 Portada del libro SAN CRISTÓBAL, Antonio *Arquitectura Virreinal de Lima en la primera mitad del Siglo XVII. Tomo I* Universidad Nacional de Ingeniería, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, Instituto General de Investigación, Lima, 2003.



Fig. 33 Portada del libro SAN CRISTÓBAL, Antonio *Arquitectura Virreinal de Lima en la primera mitad del Siglo XVII. Tomo II* Universidad Nacional de Ingeniería, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, Instituto General de Investigación, Lima, 2005.

Considerando que la arquitectura estaba entendida desde el punto de vista hispánico como una dependencia cultural de Europa carente de toda originalidad, será ahí desde donde parta la problematización de sus fuentes documentales y de sus vestigios monumentales, debido a que *"la arquitectura en América asume una tendencia europea pero se reinventa y se adecua a su entorno, fundando de esta forma su propia personalidad, con características definitivas que la consolidan no sólo como una escuela nacional, sino como muchas en un mismo territorio y esto, es*

*precisamente, lo destacado del Perú. Todo se inició con la escuela renacentista, que funda un estilo propio sobre el cual se desarrolló posteriormente el Barroco, con muy buenos resultados. Es justamente por su originalidad, que difiere del conjunto de obras con patrones pre-concebidos*²⁵¹.

En varios de sus textos expone la diferencia entre el Archivo General de Indias, que más bien contienen información sobre el Real Patronato y de la administración política del Virreinato del Perú y el recurso directo a los documentos del Archivo Limeño. Por que las documentaciones de Sevilla acerca de la arquitectura virreinal, siendo valiosa, se verá insuficiente frente a la “realidad sumergida” que se describe desde los documentos situados en los repositorios limeños, los que contienen la información propiamente arquitectónica de los monumentos virreinales.²⁵²

A partir de esas consideraciones San Cristóbal presentará un argumento crítico sobre la historiografía virreinal peruana convencional, donde su propuesta se trata de una tercera alternativa –frente a positivistas y formalistas- que como se ha dicho comienza desde las estructuras de los monumentos arquitectónicos. Ello a diferencia de los “sistematizadores” que no estudiaron a la arquitectura virreinal desde ella misma, por lo que la historia resultante era un cuadro que se semeja a un “paisaje con escenas estáticas” desconectado unos de otros. En razón de ello es donde toma fuerza su idea de que propone retomar la línea de trabajo de los historiadores de archivo, el contacto con las fuentes, para aportar nuevos conocimientos con la idea de reconstruir pieza por pieza todo el continente de la arquitectura virreinal.²⁵³

A través de la metodología de la interpretación de fuentes, para evidenciar las características y elementos propios de la arquitectura en cuestión, de ahí que –por ejemplo- en su estudio sobre La Catedral de Lima se den gran importancia a elementos preexistentes como a las reconstrucciones, desde las formas que dan consistencia a la Iglesia como las bóvedas, portadas y torres a través de sus estudios de plantas.²⁵⁴

El análisis estructural de San Cristóbal persigue una investigación estrictamente arquitectónico que no incurrirá en las imitaciones y apriorismos intrínsecos de aquellos

²⁵¹ *Idem.*

²⁵² SAN CRISTÓBAL, Antonio Op.Cit. *La Catedral de Lima*, pág. 2.

²⁵³ *Idem.*

²⁵⁴ *Idem*, pág. 65 y ss.

planteamientos formales-espaciales²⁵⁵. Lo que garantiza la comprensión integral y dinámica de la arquitectura en sí, la formulación de una historia científica de la arquitectura virreinal desde ella misma. Donde los principales esquemas históricos son: los periodos cíclicos y su clasificación, la cronología de las etapas del proceso arquitectónico, la Diferenciación de las escuelas regionales y su localización, las clasificaciones estilísticas de los periodos y no solo de los monumentos particulares²⁵⁶, y la vinculación de los alarifes y ensambladores con la sucesión evolutiva de los periodos.²⁵⁷

El análisis estructural describe las estructuras arquitectónicas en su propia peculiaridad, y desde ellas mismas, no desde criterios europeos de cualquier clase, pone de manifiesto lo que ellas mismas son. Bastará, pues, confrontarlas con las estructuras arquitectónicas de las arquitecturas europeas, para que por contraste o comparación se constate experimentalmente y objetivamente cuál sea su originalidad. Sabemos que después de cada terremoto se aplicaron nuevas estructuras antisísmicas y también sabemos que los alarifes virreinales²⁵⁸ no se quedaron cruzados de brazos y ocupados sólo en las cosas de la decoración a la espera de recibir tales estructuras desde las arquitecturas cultas europeas, desde las que en modo alguno podían ser transmitidas, por la sencilla razón de que no estaban en uso en los centros supuestamente acaparadores exclusivos de la creatividad original.²⁵⁹

En este sentido, San Cristóbal es certero en señalar que las estructuras antisísmicas son inexistentes en las arquitecturas europeas y que por principio no son transmisibles desde ellas donde no tuvieron vigencia alguna. En concordancia con esto, es preciso concretar la idea que la arquitectura virreinal de Lima comenzó desde muy pronto a desplazarse hacia su especificidad y diferenciación mediante un proceso de

²⁵⁵ SAN CRISTÓBAL, Antonio *Arquitectura Virreinal Peruana. Teoría sobre la historiografía de la arquitectura virreinal*, Op. cit., pág. IX.

²⁵⁶ Por lo que no serán solamente los monumentos religiosos los que concentren su trabajo, respecto de su interés en la arquitectura doméstica ver SAN CRISTÓBAL, Antonio *La Casa Virreinal Cuzqueña*, Universidad Nacional de Ingeniería, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, Instituto General de Investigación, Lima, 2001 y SAN CRISTÓBAL, Antonio, *La casa virreinal limeña de 1570 a 1687*, Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima, 2003.

²⁵⁷ *Idem*, pág. X.

²⁵⁸ De ahí su preocupación por los alarifes, lo que nos deja dos monografías SAN CRISTÓBAL, Antonio *Fray Diego Maroto Alarife de Lima 1617-1696*, Epígrafe Editores, Lima, 1996 y SAN CRISTÓBAL, Antonio *Manuel de Escobar: Alarife de Lima, 1617-1696*, Universidad de San Martín de Porres, Lima, 2003.

²⁵⁹ SAN CRISTÓBAL, Antonio *Arquitectura Virreinal Peruana. Teoría sobre la historiografía de la arquitectura virreinal*, Op. cit. pág.107.

auto creación y auto aprovisionamiento de modelos propios. La reconversión de la planta gótico-isabelina inicial en las iglesias virreinales para transformarse en planta basilical de las iglesias mayores o de cruz latina con crucero de brazos cortos en las iglesias de una sola nave constituye un proceso arquitectónico peculiar que no tiene paralelo en las arquitecturas europeas.²⁶⁰

Una suerte de estructuralismo local, será entonces la manera de hacer converger la realidad empírica de la naturaleza material del monumento con la constatación de la radicación de su origen a unas soluciones propias, lo que en definitiva le permite a nuestro autor situarse en un posición equidistante del maniqueísmo dicotómico “positivismo-formalismo”.

²⁶⁰ *Idem*, pág.38.

2.3 Modelos Formalistas.

El desarrollo de la historiografía artística en el debate académico europeo durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX puso en el centro de sus preocupaciones el análisis formal de las manifestaciones artísticas.

En ese contexto, la transferencia de los distintos alcances de la matriz metodológica formalista hacia objetos de estudio no europeos, tendrá en el arte y la arquitectura de América sus primeras aplicaciones documentadas.

Resulta bastante verosímil pensar que para otras regiones como Asia, África, Oceanía o el Medio Oriente, los estudios formalistas locales respecto de sus acervos artísticos irán de la mano de condiciones de trabajo intelectual que se ven determinadas por su contexto²⁶¹, esto significa en concreto que en el proceso de postcolonialización de esos territorios, América llevaría una delantera significativa.²⁶²

Los modelos formalistas serán aquellos que apelan a los caracteres visibles de la obra de arquitectura, concentrándose básicamente en la fachada y sus elementos ornamentales. De esto es que la escuela alemana –como ya se ha insistido– la migración de conceptos es desde el precursor trabajo teórico del escultor Adolf von Hildebrand²⁶³ hacia historiadores del arte como Wölfflin²⁶⁴, Frankl²⁶⁵ y Wittkower²⁶⁶.

Este formalismo tendrá como propósitos centrales desarrollar un modelo de análisis objetivo, “sin nombres”, que permita levantar categorías antinómicas que establezcan relaciones comparables entre los caracteres visibles de las manifestaciones artísticas.

²⁶¹ Prueba de ello es que probablemente el primer historiador del arte que se distancia del enfoque meramente arqueológico para el tratamiento del arte egipcio sea el formalista Worringer. Ver WORRINGER, Wilhelm *El arte egipcio*, Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 1959. Traducción de Emilio Rodríguez Sádia de la edición original en alemán *Ägyptische Kunst*, Piper Verlag, Munich, 1927.

²⁶² La tradición fundante de carácter sistemática en lo académico y formalista en lo disciplinar será muy evidente en Estados Unidos de Norteamérica, donde no es menor el hecho de que el historiador del arte francés Henri Focillon instaure un magisterio en la Universidad de Yale, donde bajo su guía se formará George Kubler. Cfr. KUBLER, George *La configuración del tiempo*, op. cit.

²⁶³ HILDEBRAND, Adolf von *El problema de la forma en la obra de arte*, Visor, Madrid, 1988. Traducción de Francisca Pérez Carreño de la edición original en alemán *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, 1893.

²⁶⁴ WÖLFFLIN, Heinrich *Renacimiento y Barroco*, op. cit..

²⁶⁵ FRANKL, Paul *Principios fundamentales de la Historia de la Arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981. Traducción de Herminia Dauer de la edición original en alemán *Die Entwicklungsphasen der Neueren Baukunst*, B. G. Teubner Verlag, Stuttgart, 1914.

²⁶⁶ WITTKOWER, Rudolf *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del Humanismo*, Alianza, Madrid, 1995. Traducción de Adolfo Gómez Cedillo de la edición original en inglés *Architectural Principles in the Age of Humanism*, The Warburg Institute, London, 1949.

Sobre el comienzo del siglo XX es claro que en el debate internacional contemporáneo sobre la historia del arte serán el positivismo y el formalismo, las dos corrientes metodológicas principales que le logran dar un estatuto epistémico estable a la disciplina en el campo académico.

De ahí que ese contexto incida en la región sudamericana, y especialmente sobre el ámbito de los estudios de la arquitectura virreinal, donde el análisis formal comienza a abrir un camino propio, a partir de diversas referencias, siendo más directas y explícitas como en el caso de Guido en relación a Wölfflin o deducibles y análogos como en el caso de Gisbert en relación a Riegl.

2.3.1 Ángel Guido: *Wölfflin Americanista*.



Fig. 34 Retrato fotográfico de Ángel Guido, archivo editorial Atlántida, Buenos Aires.

El arquitecto argentino Ángel Guido²⁶⁷ documenta su aporte a la historiografía de la Arquitectura Virreinal de América del Sur desde una temprana preocupación por el enfoque formalista hacia mediados de la década del veinte, lo que claramente le convierte en uno de sus precursores. (Fig. 34)

La cita y referencia que hará evidente esa adscripción metodológica será encarnada en la figura del historiador del arte suizo Heinrich Wölfflin²⁶⁸, cuya relación directa de Guido es difícil de determinar. Una de las hipótesis va por el lado del efecto del germanismo manifiesto del filósofo José Ortega y Gasset -quien se había formado en Maburgo- y su plataforma de difusión en la Revista de Occidente²⁶⁹, que entregarían parcialmente algunas traducciones al español.

¿Qué texto de Wölfflin leyó Guido? Muy probablemente la primera edición en español de *Conceptos Fundamentales de la Historia del Arte*, texto que será editado en España por mediación de Ortega y Gasset, quien incluye el título del historiador del arte suizo en su famosa colección Biblioteca de Ideas del Siglo XX de la Editorial Espasa-Calpe.²⁷⁰

²⁶⁷ Ángel Francisco Guido (1896-1960) arquitecto, ingeniero, urbanista e historiador argentino, formado en Córdoba y radicado en Rosario –su ciudad natal–, donde ejecuta importantes obras entre las que destaca el Monumento a la Bandera, inaugurado en 1957. Profesor de Historia de la Arquitectura de la Universidad Nacional del Litoral, de la cual llegaría a ser rector. Cfr. NICOLINI, Alberto “Ángel Guido: dibujante, periodista, crítico, urbanista, arquitecto.” en Summa, n°s 215/216, 1985, pág. 35 y ss.

²⁶⁸ Heinrich Wölfflin (1864-1945) historiador del arte suizo, estudia en Basilea, Berlín y Munich. Ocupará la cátedra de Jakob Burckhardt en Basilea, entre sus alumnos se destacan los historiadores de la arquitectura Rudolf Wittkower y Sigfried Giedion.

²⁶⁹ CAMPILLO, Evelyne López, *La Revista de Occidente y la formación de minorías (1923–1936)*, Editorial Taurus, Madrid, 1972.

²⁷⁰ WÖLFFLIN, Enrique *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Espasa-Calpe, Biblioteca de Ideas del Siglo XX, 7, Madrid, 1924. Traducción de José Moreno Villa de la edición original en alemán .

A lo que debemos sumar la consideración de que esta relación se hace explícita en el campo de la cultura arquitectónica argentina en tanto la Revista Sur²⁷¹ de la cual Ortega y Gasset será parte de su consejo redactor, cuyo prestigio intelectual en Argentina precedió la llegada de éste al país en los periplos americanos del filósofo español compelidos por el escenario post Guerra Civil.²⁷²

A partir de las constataciones anteriores podremos suponer de la disponibilidad de información a partir de la temprana circulación de las ideas formalistas, sobre todo las radicadas en el autor suizo, aunque no resulte más difícil suponer que autores como Paul Frankl²⁷³, el crítico discípulo de Wölfflin, quien trasmigrará estos conceptos hacia la arquitectura, probablemente no haya sido conocido del todo por Guido, ya que al menos su traducción al español tendrá que esperar varias décadas.

Del formalismo tendrá Guido una herramienta que le permita elaborar una explicación causal sobre el tema que atraviesa su lectura del período histórico virreinal, a lo que se suma la pertinencia que le hará sentido desde el eco de las palabras de Ricardo Rojas²⁷⁴: *“El exotismo es necesario a nuestro crecimiento político; el indianismo lo es a nuestra cultura estética. No queremos ni la barbarie gaucha ni la barbarie cosmopolita. Queremos una cultura nacional como fuente de una civilización*

Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neuen Kunst, F. Bruchmann, Munich, 1915.

²⁷¹ Revista literaria argentina fundada en 1931 por Victoria Ocampo. A lo que habría que sumar el impacto que tiene la circulación de la Revista de Occidente –dirigida por Ortega y Gasset– en la región sudamericana, ver CAMPILLO, Evelyne López, *La Revista de Occidente y la formación de minorías (1923–1936)*, Editorial Taurus, Madrid, 1972.

²⁷² Episodio analizado por Francisco Liernur y Marcelo Gizzarelli en la Introducción de DAL CO, Francesco *Dilucidaciones: Modernidad y Arquitectura*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1990. Traducción de Julia Pereyra de la edición original en italiano *Abitare nel moderno*, Gius, Laterza e Figli, Bari-Roma, 1982.

²⁷³ FRANKL, Paul *op. cit.*.

²⁷⁴ Ricardo Rojas (1882-1957) Profesor titular de la cátedra de Literatura Argentina en la UBA. Para 1917 publica lo que sería considerado su más grande y original obra: "Historia de la Literatura Argentina". En el año 1926 la Asamblea Universitaria lo elige Rector de la Universidad de Buenos Aires para el período 1926-1930. Sin duda alguna, la obras que mejor definen todas las características e intenciones del proyecto cultural y político de Ricardo Rojas son La Restauración Nacionalista, acérrima crítica al liberalismo en la educación, y su monumental Historia de la literatura argentina (Buenos Aires: La Facultad, 1917-1922), publicada en cuatro volúmenes y considerada la primera reconstrucción histórica de las Letras australes propiamente dicha. A pesar de su importancia como instrumento imprescindible para el estudio de la literatura hispanoamericana, este valioso trabajo de Ricardo Rojas anuncia, ya desde su explícito subtítulo (Ensayo filosófico sobre la cultura en el Plata), un ambicioso objetivo que rebasa las meras preocupaciones del crítico literario para adentrarse en profundas reflexiones acerca de la identidad cultural de la nación. Doctor en Honoris Causa de varias universidades, decano de la Facultad de Filosofía y Letras, rector de la Universidad Nacional de Buenos Aires. Murió en Buenos Aires; en 1958, su viuda Julieta Quinteros donó su casa en Buenos Aires (Charcas 2837) al gobierno; se la convirtió, con todo lo que había dentro, en museo y biblioteca

nacional; un arte que sea la expresión de ambos fenómenos. “Eurindia” es el nombre de esa ambición.”²⁷⁵

En 1922 Rojas publica en España *Eurindia*, texto fundacional en el cual se traza un ideario adoptado en la teoría y en la práctica por Guido, al punto que este será bautizado como “el arquitecto de Eurindia”. (Figs. 35 y 36)



Fig. 35 Retrato escultórico de Ricardo Rojas, obra de Luis Perloti en patio de la Casa Ricardo Rojas, Buenos Aires.

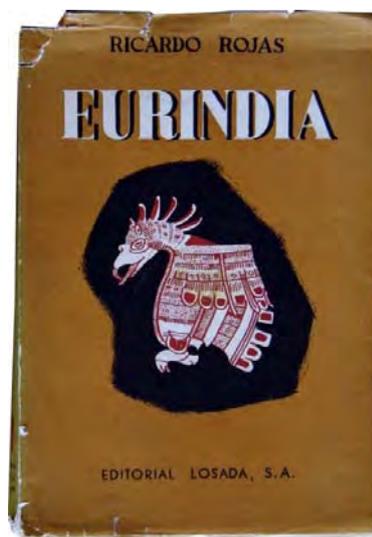


Fig. 36 Portada del libro ROJAS, Ricardo *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1951.

La categoría de arte mestizo es la antesala de las interpretaciones antropológicas y sociológicas que vinieron después, hoy autores tan discutidos como seguidos han insistido en el proceso de "aculturación"²⁷⁶, "otredad"²⁷⁷ o "colonización de lo

²⁷⁵ ROJAS, Ricardo *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1951. (1ª edición, Madrid, Juan Roldán, 1924). Pág. 21.

²⁷⁶ WATCHEL, Nathan *Los vencidos. Los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570)*, Editorial Alianza, Madrid, 1976. Traducción de Antonio Escotado de la versión original en francés *La vision des vaincus: Les indiens du Pérou devant la conquête espagnole. 1530-1570*, Gallimard, Paris, 1971.

imaginario"²⁷⁸. Cuestiones que por cierto estaban muy lejos de la comprensión que – con el aparato crítico y el estado de discusión vigente en su época- pudo haber enfrentado Guido.

De hecho sus concepciones fueron bastantes arriesgadas y progresistas, al punto que la crítica al esquematismo de la transferencia biologicista de la noción mestizo –la que está en la base de Kubler y Palm- será duramente criticado mas tarde por autores como San Cristóbal.²⁷⁹

Su modelo confeso en lo metodológico será el historiador del arte suizo Heinrich Wölfflin, quien como se sabe sucede en la cátedra de Historia del Arte a su connacional Jacob Burkhardt en Basilea²⁸⁰, por lo que indirectamente la noción formalista está derivada de la idea de una historia de la cultura, cuestión en la cual el arquitecto rosarino declaraba su total “fe”.²⁸¹

Ese formalismo lo llevará a preocuparse por lo que el llama lo planiforme: “*En nuestro caso ornamental hispano-indígena, repetimos, un gesto que inmediatamente tuerce la idiosincrasia hispana, es el desenvolvimiento de la decoración esculpida en forma rigurosamente plana. Las superficies ornamentadas curvas o gausas son desconocidas.*”²⁸² E incluso reconocer lo que el llama la columna hispanoincaica: “*Su capitel, que es de un lejano remedo del corintio, se apoya sobre el extremo superior del fuste helicoidal, cuya hélice se confunde sensiblemente con la forma cilíndrica. En este cuerpo de la columna es donde la influencia americana marcó su sello indeleble. Los rizos están cincelados en tal forma que no se pierde el volumen plástico, es decir, con una técnica más renacentista que barroca.*”²⁸³

²⁷⁷ TODOROV, Tzvetan *La conquista de América. El problema del otro*, Siglo XXI, Madrid, 2008. Traducción de Flora Botton Burlá de la edición original en francés *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Editions du Seuil, Paris, 1982.

²⁷⁸ GRUZINSKI, Serge, *La guerra de las imágenes. Op. cit.*

²⁷⁹ SAN CRISTÓBAL, Antonio *Arquitectura Virreinal Peruana. Teoría sobre la historiografía de la arquitectura virreinal*, op. cit.

²⁸⁰ De hecho le dedica una de sus obras tempranas más relevantes al maestro suizo, Cfr. WÖLFFLIN, Heinrich *El arte clásico. Una introducción al Renacimiento italiano*, Alianza Editorial, Madrid, 1982. Traducción de Antón Dieterich de la edición original en alemán *Die Klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance*, Schwabe & Co., 1968 (1899). Sobre la relación intelectual entre Burkhardt y Wölfflin véase WÖLFFLIN, Heinrich *Reflexiones sobre la Historia del Arte*, Ediciones Península, Barcelona, 1988. Traducción de Jorge García de la edición original en alemán *Gedanken zur Kunstgeschichte*, B. Schwabe, Basel, 1947.

²⁸¹ GUIDO, Ángel *Orientación espiritual de la arquitectura en América*, Rosario, 1927. Pág. 12.

²⁸² GUIDO, Ángel *Fusión Hispano-Indígena en la Arquitectura Colonial*, Editorial “La Casa del Libro” S.A., Rosario, 1925. Pág. 92.

²⁸³ Idem, pág. 383.

Su visión biologicista es la que finalmente trasunta todo el pretendido formalismo, cuando concluye que: “*la ecuación: arte español + arte indígena americano = arte criollo, es verídica bajo los tres flancos de la investigación: el arqueológico, el objetivo de Wölfflin y el de la voluntad de forma de Worringer.*”²⁸⁴

Las distancias respecto de la realidad europea, en donde los trabajos de catalogaciones habían comenzado a realizarse con sistematicidad al menos un siglo antes que en América, resultaba muy razonable el punto de partida que planteaba Wölfflin cuando insistía en que “*todos nos hallamos de acuerdo en esto: una vez ordenado por completo el patrimonio monumental es cuando comienza el verdadero trabajo histórico-artístico.*”²⁸⁵, se hacían notar pues en los países de la región sudamericana no habían comenzado las catalogaciones, y si las había eran incipientes y precarias, por lo que el trabajo debía hacerse sincrónicamente. Será esa oposición al positivismo lo que lo relacione con las teorías del formalismo, donde las ideas y los conceptos resultaran tan necesarios como las certezas y sus comprobaciones empíricas, sea estas documentales y/o monumentales. (Fig. 37)



Fig. 37 Portada del libro GUIDO, Ángel *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*, Editorial “La Casa del Libro” S.A., Rosario, 1925.

Los trabajos de Guido serán seguidos con mucho interés y habilitados por Martín Noel²⁸⁶, quien incluso le redacta prefacios donde se puede leer: “... *la obra de*

²⁸⁴ GUIDO, Ángel *Arqueología y estética de la arquitectura criolla*, Editorial “Colegio Libre de Estudios Superiores”, Buenos Aires, 1932. Pág. 32.

²⁸⁵ WÖLFFLIN, Enrique *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, op. cit.

²⁸⁶ En su calidad de Presidente de la Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina (1944-1963), promueve la publicaciones GUIDO, Ángel *Iglesia y convento de San Francisco de Santa Fe*, Academia

*Ud., si bien concuerda con aquellos conceptos siguiendo igual sistema en lo que se refiere -a lo que podríamos llamar- el árbol genealógico de la conformación histórica- que Ud. explica y amplía en un gráfico muy elocuente- entra luego de lleno en la demostración palmaria del sujeto; es decir, de la historia general, de la filosofía de la historia pasa a la aplicación racional de la moderna ciencia de la arqueología.*²⁸⁷

De ahí concluye que el mecanismo operante detrás de ello será la “fusión”, un concepto es ampliamente internalizado por varios autores, lo vemos por ejemplo en el arquitecto peruano Héctor Velarde cuando sentencia: *“Lo colectivo indígena y lo individual hispano, las simples e inmensas melodías de adobe y de piedra que aún pueden verse en las fortalezas de Paramonga y de Sacsahuaman y el complejo y sinfónico arte español que se irguió en catedrales y palacios, se superpusieron, se compenetraron y se armonizaron durante tres siglos, estableciendo y fijando las formas, las modalidades y los ritmos de una arquitectura magnífica y, por añadidura, propia.”*²⁸⁸, agregando que *“Si la arquitectura del Cuzco fue dominante y recia, de conquista, y la de Lima ampulosa, colorida y blanda, arquitectura cortesana, expresión política del Virreinato, la arquitectura arequipeña fue la del maridaje entre el conquistador y el conquistado, la de la fusión verdadera, la arquitectura colonial perfecta, quizás la más completa de las arquitectura mestizas americanas.”*²⁸⁹

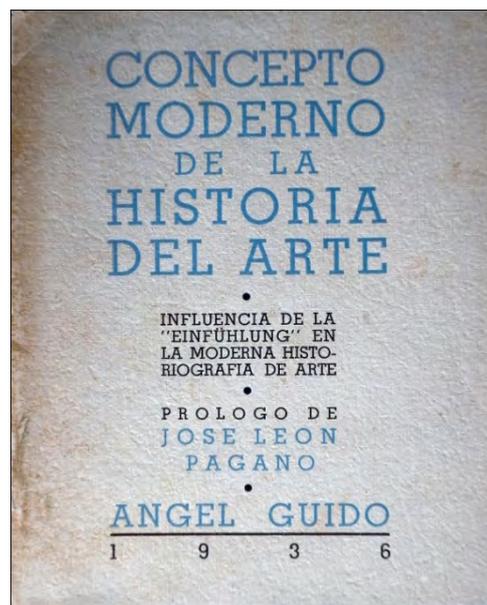
Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1945. GUIDO, Ángel *La arquitectura mestiza en las riberas del Titicaca (2ª parte)*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1956.

²⁸⁷ NOEL, Martín “Prefacio” en GUIDO, Ángel *Fusión Hispano-Indígena en la Arquitectura Colonial*, op. cit., Pág. 15.

²⁸⁸ VELARDE, Héctor *Op.cit.*, pág. 8.

²⁸⁹ *Idem*, pág. 125.

Fig. 38 Portada del libro GUIDO, Ángel *Concepto Moderno de la Historia del Arte. Influencia de la "Einfühlung" en la moderna historiografía del arte*, Imprenta de la Universidad Nacional de Litoral, Santa Fé, 1936.

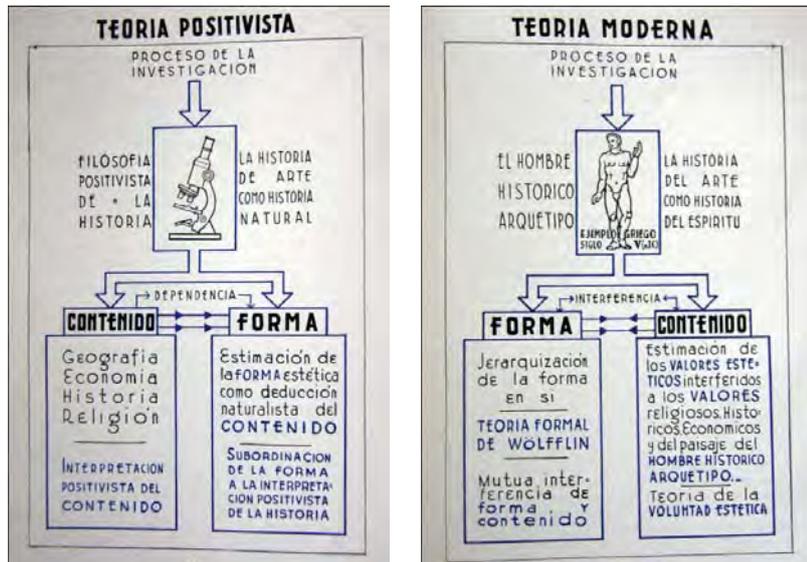


En menos de una década Guido se convertirá en el gran difusor de las ideas de Wölfflin, al punto de dedicarle un libro²⁹⁰, prologado por José León Pagano²⁹¹, lo que de alguna manera no sólo lo ponía a la par del incipiente gremio de los historiadores del arte argentinos y de la región sudamericana, los que en rigor por ese entonces apenas superaban la decena, sino que más aún lo destacaba como uno de sus autores más conoedores –por lo menos de manera explícita- del estado del debate disciplinar en Europa y particularmente Alemania. (Fig. 38) En definitiva, y como se lee en quienes hoy revisan su tradición desde el enfoque disciplinar, “*El enfoque de Guido, entonces, se apoya en el análisis formal e iconográfico de la ornamentación con instrumentos de análisis compositivo que toma, en primera instancia, de la arqueología. No enfoca más la arquitectura más que desde un punto de vista plástico compositivo de fachadas.*”²⁹² (Figs. 39 y 40)

²⁹⁰ GUIDO, Ángel *Concepto Moderno de la Historia del Arte. Influencia de la "Einfühlung" en la moderna historiografía del arte*, Imprenta de la Universidad Nacional de Litoral, Santa Fé, 1936. Casi diez años antes había tetado con transferir una interpretación de la arquitectura a partir de los postulados del historiador del arte suizo, en GUIDO, Ángel *La arquitectura Hispano-Americana a través de Wölfflin*, III Congreso Panamericano de Arquitectos, Rosario, 1927.

²⁹¹ José León Pagano (1875-1964) escritor, dramaturgo, pintor, y crítico de arte argentino. Su mayor aportación al acervo artístico nacional será el monumental libro *El arte de los argentinos*, en tres tomos autoeditados entre 1937 y 1940.

²⁹² TELESKA, Ana María, Laura MALOSETTI y Gabriela SIRACUSANO, “*Impacto de la "moderna" historiografía europea en la construcción de los primeros relatos de la historia del arte argentino.*” en AA.VV. (In) *Disciplinas. Estética e Historia del Arte en el cruce de los discursos, XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México DF, 1999, pág. 414.



Figs. 39 y 40 Angel Guido “Teoría Positivista” y “Teoría Moderna”, en GUIDO, Angel *Redescubrimiento de América en el Arte*, El Ateneo, Buenos Aires, 1944.

En definitiva Guido en su labor proyectual vive en una época de transición²⁹³, que lo pondrá distante y crítico frente al Movimiento Moderno, con sus famosas diatribas en contra de la *maquinolatría* de Le Corbusier²⁹⁴, y a su vez hurgando en el pasado para inventar una tradición en base a la construcción de un discurso a la vez tan científicista como político, en lo que podríamos denominar una *política de las formas*.²⁹⁵

²⁹³ Como se sugiere en CICUTTI, Bibiana y Alberto NICOLINI “Ángel Guido, arquitecto de una época de transición.” en Cuadernos de Historia IAA, nº9, segunda etapa, junio 1998, págs. 7-59.

²⁹⁴ A un año de que Le Corbusier ha dictado sus conferencias a Argentina, Guido publica en francés un opúsculo de 56 páginas GUIDO, Ángel *La machinolatría de Le Corbusier*, Autoedición, Rosario, 1930.

²⁹⁵ GUIDO, Ángel *Redescubrimiento de América en el Arte*, El Ateneo, Buenos Aires, 1944.

2.3.2 José de Mesa y Teresa Gisbert: *Riegl Andino*.



Fig. 41 Foto familia Mesa Gisbert en 1965, de izq. a der.: Teresa Guisbert, Teófila Figueroa, Carlos Mesa, José de Mesa, Isabel Mesa y Teresa Guiomar Mesa.

El matrimonio compuesto por los arquitectos José de Mesa²⁹⁶ y Teresa Gisbert²⁹⁷ –quien le sobrevive después de la muerte de su marido el año 2010- han formado el más importante referente para los estudios de la historia de la arquitectura virreinal en Bolivia, desarrollando una obra historiográfica conjunta complementaria con las aportaciones individuales de cada cual, donde si bien ambos migran sus concepciones metodológicas desde el positivismo al formalismo, mantuvieron una cierta coherencia metodológica que finalmente los podría inscribir dentro de una de las corrientes del formalismo. (Fig. 41)

El matrimonio de arquitectos bolivianos comienzan su carrera investigadora sobre la década del cincuenta con el apoyo de Diego Angulo Iñiguez y Enrique Marco Dorta, quienes los orientan en la búsqueda documental sobre la historia virreinal en los repositorios españoles. Luego de ese trabajo formativo inicial, que en lo metodológico se adscribía al modelo documentalista, fueron matizando su modelo de trabajo²⁹⁸, en

²⁹⁶ José de Mesa Figueroa (1925-2010) Licenciado en Arquitectura y Urbanismo por la Universidad Mayor de San Andrés de la Paz en 1950. Posteriormente profundizó su especialización en arquitectura y arte virreinal en Sevilla y Madrid (1952-53 y 1958) bajo la dirección de los historiadores del arte Diego Angulo Iñiguez y Enrique Marco Dorta. Al retornar de España y habiendo recorrido gran parte de Bolivia, obtuvo en 1959 una Beca Guggenheim para efectuar un largo viaje de estudios por el Perú, acompañado en gran parte del recorrido por el historiador del arte argentino Héctor Schenone, a partir de lo cual se relaciona con el padre Rubén Vargas Ugarte, Emilio Harth-Terré y Héctor Velarde entre otros estudiosos peruanos. En el ámbito académico universitario el arquitecto José de Mesa ha ejercido también la cátedra del curso de Historia de la Arquitectura en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Mayor de San Andrés de la Paz entre los años 1950 y 1970, y del curso de Historia del Arte en la Universidad Católica de la Paz desde 1981 hasta 1998.

²⁹⁷ Teresa Gisbert Carbonell (1926) Arquitecta, historiadora del arte. Se graduó de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Mayor de San Andrés de La Paz en 1950. Se especializó en Historia del Arte en España y Estados Unidos. Mas detalles respecto de su biografía se pueden revisar en la entrevista inédita ubicada en el anexo de la presente tesis.

²⁹⁸ Lo que en buena medida se refleja en el hecho de que sus objetos de estudio no estuvieron solamente acotados a la arquitectura, sino que más bien a una visión integral incluyendo pintura y escultura, sobre

especial el trabajo de Teresa Gisbert que enfrentó el tema de la iconografía, sobre todo en la cercanía posterior con Santiago Sebastián.²⁹⁹ (Fig. 42)



Fig. 42 ExLibris de Teresa Gisbert y José de Mesa (c. 1955).

A partir de ese punto rápidamente su trabajo comenzará a tener reconocimiento en un grupo de interlocutores que los tendrá como referente principal en el país andino. Graziano Gasparini³⁰⁰, Mario J. Buschiazzo.³⁰¹

Aún cuando firmarán muchos de sus trabajos en conjunto, donde será difícil dilucidar cual es la aportación específica de cada cual³⁰², será en los trabajos

esto último ver MESA, José de y Teresa GISBERT *Escultura Virreinal en Bolivia*, Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, Publicación n° 29, La Paz, 1972.

²⁹⁹ Con esto nos referimos a su temprana colaboración con la revista fundada por Sebastián, ver MESA, José de y Teresa GISBERT "El zodiaco del pintor indio Diego Quispe Tito.", *Traza y Baza*, n° 1, 1972, Págs. 33-47. Relación que se consolida en la colaboración conjunta en el volumen SEBASTIÁN, Santiago, José DE MESA y Teresa GISBERT *Arte Iberoamericano desde la colonización a la Independencia (primera parte)*, en *Summa Artis Historia General del Arte*, Vol. XXVIII, Espasa Calpe, Madrid, 1996. (sexta edición) primera edición 1985.

³⁰⁰ Prueba de ello es que serán asiduos contribuyentes al Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas de la Universidad Central de Venezuela, ver MESA, José de y Teresa GISBERT "Renacimiento y Manierismo en la arquitectura "mestiza".", en BCIHE, n° 3, junio 1965, pág. 9 y ss.; MESA, José de y Teresa GISBERT "Un diseño de Bramante realizado en Quito.", en BCIHE, n° 7, abril 1967, pág. 68 y ss.; MESA, José de y Teresa GISBERT "Determinantes del llamado estilo mestizo. Breves consideraciones sobre el término.", en BCIHE, n° 10, noviembre 1968, pág. 93 y ss.; MESA, José de y Teresa GISBERT "Lo indígena en el arte Hispanoamericano.", en BCIHE, n° 12, noviembre 1971, pág. 32 y ss.; MESA, José de y Teresa GISBERT "La Paz en el siglo XVIII", en BCIHE, n° 20, junio de 1975, pág. 22 y ss.; MESA, José de y Teresa Gisbert "La arquitectura jesuítica española en Bogotá y Quito.", en BCIHE, n° 23, enero 1978, pág. 125 y ss.; y GISBERT, Teresa "Quesintuu y Umantuu, las sirenas indias del lago Titicaca." en BCIHE, n° 24, julio 1979, pág. 93 y ss.

³⁰¹ Igualmente publicarán en los Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas de la Universidad de Buenos Aires, ver MESA José de y Teresa GISBERT "La arquitectura "mestiza" en el Collao: la obra de Diego Choque y Malco Maita" en AIAA, n°15, 1962, pág. 53 y ss., y MESA José de y Teresa GISBERT "La capilla abierta de Copacabana" en AIAA, n°15, 1962, pág. 103 y ss.

individuales de Teresa Gisbert en donde nos resulta más certero y pertinente concentrarnos en la relación con la iconología, ya que es ella quien en sus comienzos se dedicó a una historia del arte de carácter positivista basada sobre todo en la descripción meticulosa y el registro sistemático de los objetos estudiados, pasando a indagar críticamente los contextos socioculturales y a considerar las obras de arte como testimonios de un periodo determinado y de una constelación específica. Exponentes de las llamadas artes menores —cerámica, textiles, orfebrería— le sirvieron para comprender la historia de los otros, los indígenas a través de las imágenes, como ella misma sanciona: “*La imagen es definitoria en una sociedad que carece de tradición en la escritura, y que durante los siglos XVI al XVIII contó con población analfabeta en un alto porcentaje. Aunque estamos en una sociedad altamente sofisticada en cuanto al manejo de los conceptos, como lo fue la sociedad virreinal; éstos para llegar a la mayoría tuvieron que plasmarse en imágenes.*”³⁰³.

Desde la constatación de una cultura visual tan compleja como evidente, el concepto de arte mestizo podrá estar en discusión³⁰⁴, en la cual va incorporando herramientas analíticas desde la etnología hacia la historia del arte³⁰⁵ donde finalmente lo que no estará en duda será el valor de sus originales manifestaciones, y la arquitectura andina se enmarca en este tipo de obras³⁰⁶. (Fig. 43)

³⁰² MESA, José de y Teresa GISBERT *Contribuciones al estudio de la Arquitectura Andina*, Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, La Paz, 1966; MESA, José de y Teresa GISBERT *Bolivia. Monumentos Históricos y Arqueológicos*, Edición de la Comisión de Historia del Instituto Panamericano de Historia y Geografía, México D.F., 1970. parcialmente reeditado con adendas y actualizaciones por MESA, José de GISBERT Teresa *Monumentos de Bolivia*, Editorial Gisbert La Paz, 2002. GISBERT, Teresa y José de MESA *Arquitectura Andina*, Colección Arzans y Vela, La Paz 1985, reeditada por la Embajada de España en Bolivia, La Paz, 1997.

³⁰³ GISBERT, Teresa *Iconografía y Mitos Indígenas en el arte*, Editorial Gisbert, La Paz, 1980. Pág. 9.

³⁰⁴ GISBERT, Teresa “*El Barroco Andino y el Estilo Mestizo.*” en AA.VV. *Actas de la 1ª y 2ª Jornadas Internacionales en torno al Barroco Europeo y Americano*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, 1985.

³⁰⁵ GISBERT, Teresa “*Los curacas de Callao y la conformación de la cultura mestiza andina.*” en TOMEDA, Hiroyasu y Luis MILLONES (eds.) *500 años de mestizaje en los Andes*, Senri Ethnological Studies 33 National Museum of Ethnology, Osaka, 1992.

³⁰⁶ GISBERT, Teresa “*Creación de estructuras arquitectónicas y urbanas en la sociedad virreinal.*”, en BCIHE, n° 22, enero 1977, pág. 125 y ss., será reeditada en Bolivia al año siguiente, GISBERT, Teresa *Creación de estructuras arquitectónicas y urbanas en la sociedad virreinal*, Academia Nacional de Ciencias, La Paz 1978. Ver además MESA, José de y Teresa GISBERT, Teresa. *Los esquemas armónicos en la arquitectura del virreinato peruano*, Universidad de San Andrés, La Paz, 1974 y GISBERT, Teresa *Historia de la vivienda y los conjuntos urbanos en Bolivia*, Instituto Panamericano de Historia y Geografía, México DF, 1988.

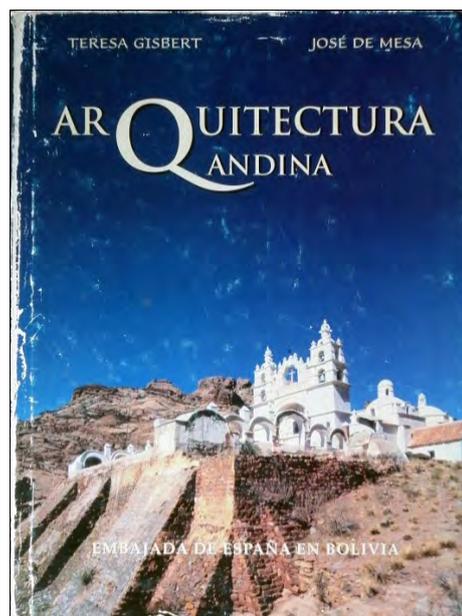


Fig. 43 Portada del libro GISBERT, Teresa y José de MESA *Arquitectura Andina*, Colección Arzans y Vela, La Paz 1985.

Ya hemos insistido en que la Escuela de Viena tuvo en Alois Riegl³⁰⁷ uno de sus representantes más reconocibles. Sin embargo eso lo conocemos bien después de que todo su trabajo ha sido recientemente traducido al español, a no más de veinte años de distancia, por lo que la nitidez de su legado en nuestro campo disciplinar hispanoparlante va a estar mediado por el acceso a sus textos originales en alemán, de los cuales no encontramos ninguno en los repositorios públicos de los países andinos³⁰⁸.

Por lo anterior cuando nos referimos a la influencia de Riegl en el trabajo de esta autora boliviana, nos referimos a la transferencia de sus propuestas conceptuales y los efectos de ella en su uso, sobre todo cuando nos referimos a su neologismo más influyente como ha sido el *Kunstwollen*³⁰⁹, el cual no ha sido traducido y ni siquiera

³⁰⁷ Alois Riegl (1858-1905) historiador del arte austriaco, referente del formalismo como disciplina autónoma. Fue Conservador del Museo austriaco para el arte y la industria y Profesor de la Universidad de Viena, Será Presidente de la Comisión sobre los monumentos históricos. Uno de sus discípulos más destacados será Wilhelm Worringer. Cfr. WOOD, Christopher (ed.) *The Vienna School reader: politics and art historical method in the 1930s*, Zone Books, New York, 2000. De su obra traducida al español destaca RIEGL, Alois *Problemas de Estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980. Traducción de Federico Miguel Saller de la edición original en alemán *Stilfragen*, 1893.

³⁰⁸ Hemos hecho el ejercicio de pesquisa remota a través de los catálogos en línea en los principales repositorios de la región y podemos confirmar esta aseveración.

³⁰⁹ Concepto respecto del cual su autor comenta: “Frente a esta concepción mecanicista de la esencia de la obra de arte he mantenido en mis *Stilfragen* una concepción teleológica –siendo, según creo, el primero en ello-, descubriendo en la obra de arte el resultado de una voluntad artística (*Kunstwollen*) determinada y consciente de su objetivo, que se impone en pugna con el objetivo utilitario, la materia y la técnica.” RIEGL, Alois *El arte industrial tardorromano*, Editorial Visor, Madrid, 1992. Traducción de Ana Pérez López y Julio Linares Pérez de la edición original en alemán *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich* 1901 y 1927. Pág. 20.

bien comprendido al revisar su uso e introducción en la discusión historiográfica de la Arquitectura Virreinal.³¹⁰

En una analogía entre el formalismo de la Escuela de Viena y los autores bolivianos podemos establecer el común interés en las series, repetitivas y arcaizantes, de objetos artísticos útiles –artes aplicadas y artesanía- así como en los aspectos ópticos y hápticos de la arquitectura materializados en la ornamentación, mientras para el historiador austriaco el objeto de estudio será el arte industrial tardo romano para los arquitectos bolivianos será el arte andino en áreas virreinales, donde el interés común radicará en iluminar áreas oscuras frente a la ausencia de autorías reconocibles.

Al respecto Gisbert le dará un estatuto de fuente directa en relación con la arquitectura a aquellos aspectos no considerados ampliamente por otros autores, refrendado en sus dichos cuando comenta: *“La temática del “estilo mestizo” se difunde y transmite a través de las artes menores: textiles, muebles, kerus, platería y cerámica. La identidad entre la decoración mestiza y los elementos ornamentales es evidente.”*³¹¹

De este modo la cuestión del *otro* termina siendo más relevante que una reivindicación ideológica, pues no es el simple esquema español-indio, donde el subalternizado habitante es siempre el otro, sino que también se extiende a un conjunto etnográfico mucho más complejo, integrado por judíos, musulmanes y griegos ortodoxos, por señalar procedencia religiosa, así como poblaciones extracontinentales como son los contingentes demográficos africanos e incluso del lejano oriente. Todo lo cual pone en plural la situación de el *otro* y la caracteriza en torno a *los otros*, en la medida que *“Por la paradojas propias del mundo barroco, la sociedad virreinal incorporó a sus valores lo que consideraba rescatable de estas culturas enemigas y desdeñables; por ello, no es de extrañar que en las mascaradas aparezcan los africanos, dignificados como “etiopes”, con su rey a la cabeza, y que desfilen los héroes del pueblo hebreo junto a los héroes de la antigüedad y de la cristiandad.”*³¹²

³¹⁰ En medio de esos equívocos semánticos y entusiasmos epistémicos, leemos lo que propone el arquitecto peruano Emilio Hart-Terre: “Este “quehacer de obra”, en términos castellanos es el “*Kunstwollen*” de la Escuela de Viena aunque con las particularidades y matices propios del arte hispano: una voluntad artística guiada menos por el sentimiento egotístico del arte y más por el de la piedad.” HARTH-TERRE, Emilio *Escultores Españoles en el Virreinato del Perú*, Librería-Editorial Juan Mejía Baca, Lima, 1977. Pág. 8.

³¹¹ GISBERT, Teresa “*El barroco andino y el estilo mestizo.*” en AA.VV. *Simposio Internazionale sul Barroco Latinoamericano*, IILA, Roma, 1982. Vol. II, pág. 149.

³¹² GISBERT, Teresa *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*, Plural Ediciones, La Paz, 1999. Pág. 260.

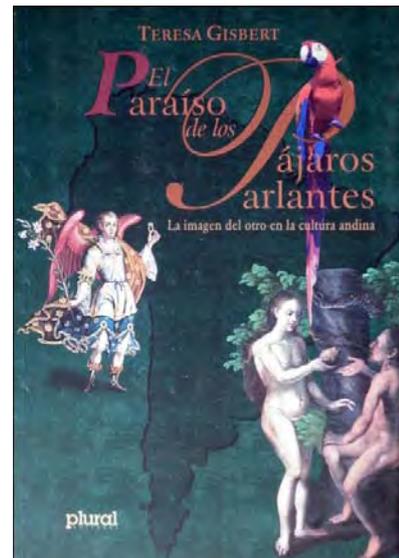


Fig. 44 Portada del libro GISBERT, Teresa *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*, Plural Ediciones, La Paz, 1999.

Para desentrañar toda esa trama de relaciones el recurso al análisis formalista en su más complejo desplazamiento desde la iconografía hacia la iconología, pondrá a Gisbert en un punto de avanzada, que le permitirá establecer distancia de los fallos reclamados por el positivismo al exceso interpretativo, en tanto el levantamiento crítico que conformará su archivo de trabajo será el respaldo para acometer hipótesis interpretativas sin riesgos de perder verosimilitud en su relato. (Fig. 44)

2.3.3 Santiago Sebastián: *Panofsky Virreinal*.

No es casual que los autores anteriormente reseñados –el matrimonio De Mesa-Gisbert- participen de un volumen colectivo emblemático como son los dos tomos que el proyecto editorial Summa Artis de la editorial Espasa-Calpe le dedica el tema del “Arte Iberoamericano”³¹³, en conjunto con el historiador del arte español Santiago Sebastián López.³¹⁴ (Fig. 45)



Fig. 45 Retrato Santiago Sebastián, en Cali, Desfile de Fin de Curso 22 de junio de 1963. En JAIME LORÉN, José M^a de y José de JAIME GÓMEZ, “Santiago Sebastián López (Villarquemado, 1931-1995)”, Xiloca, n^o 16, 1995, pág. 85

Sintomático de esa coyuntura editorial es que el prólogo esté firmado por Diego Angulo Iñiguez, quien pone en línea de sucesión los trabajos de visiones de conjunto que sobre el tema hicieran en su momento Solá³¹⁵ y él mismo junto con Enrique Marco Dorta, culminando en los dos tomos prologados. Ignorando por completo el trabajo de Leopoldo Castedo editado en inglés en 1969 y luego en español en 1973³¹⁶, lo que igualmente da cuenta de una estructura de filiación metodológica en torno al problema formal instalado por las obras estudiadas.

³¹³ SEBASTIÁN, Santiago, José DE MESA y Teresa GISBERT, *op. cit.*

³¹⁴ Santiago Sebastián López (1931-1995) historiador del arte español, licenciado por la Universidad Complutense de Madrid donde se forma con Diego Angulo. En Colombia será profesor de la Universidad de Cali y en España en las Universidades de Mallorca, Córdoba y Valencia, funda la revista *Traza y Baza: cuadernos hispanos de simbología, arte y literatura*, pionera en el ámbito hispanoparlante en estudios de iconología. Cfr. GUTIÉRREZ, Ramón “*La vocación Americanista de Santiago Sebastián.*” En SEBASTIÁN, Santiago *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia*, Corporación la Candelaria y Convenio Andrés Bello, Bogotá, 2006.

³¹⁵ SOLÁ, Miguel *op. cit.*

³¹⁶ Ver CASTEDO, Leopoldo *A History of Latin American Art and Architecture from Precolumbian Times to the Present*, *op. cit.*

Sebastián se hace cargo en esos dos tomos de temas específicos de los cuales dan cuenta su experiencia directa en terreno, de hecho en 1961 y 1963 acompaña a Marco y Buschiazzo en visitas a Cali y Popayán.³¹⁷ Luego de lo cual conoce a Kubler cuando tiene oportunidad de disfrutar de una Beca Guggenheim en la Universidad de Yale en el curso 1965-1966. Para finalmente integrarse al grupo de referentes convocados en torno al trabajo de Gasparini.³¹⁸ (Figs. 46 y 47)

A partir de ello desarrolló tempranamente investigaciones en donde fue articulando un sistema de trabajo desde la identificación iconográfica hacia la analítica iconológica, desde donde entregará conclusiones polémicas, como aquella que cuestiona la pertinencia del mudéjar como estilo: “*De acuerdo con la sensibilidad de la historiografía moderna habría que calificar el fenómeno mudéjar como una moda o un arte, no un estilo, sino un subestilo, de carácter netamente popular. Si el mudejarismo en arquitectura hubiese sido capaz de crear un espacio interior, sólo así se podría superar la concepción del mudéjar como algo ornamental.*”³¹⁹

³¹⁷ Tal como se reseña en SEBASTIÁN, Jorge y Pablo Sebastián “Cautivado por Colombia. Santiago Sebastián muchas páginas después” en SEBASTIÁN, Santiago *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia*, op. cit.

³¹⁸ De sus colaboraciones al Boletín editado por Gasparini podemos destacar SEBASTIAN, Santiago “*Notas sobre la arquitectura manierista en Quito.*”, BCIHE, n° 1, enero 1964, pág. 113 y ss.; SEBASTIÁN, Santiago “*La decoración llamada plateresca en el mundo hispánico.*”, en BCIHE, n° 6, septiembre 1966, pág. 42 y ss.; SEBASTIAN, Santiago “*La influencia de los modelos ornamentales de Serlio en Hispanoamérica.*” en BCIHE, n° 7, abril 1967, pág. 30 y ss.; SEBASTIAN, Santiago “*Relación de los monumentos de Mompox con el arte venezolano.*”, en BCIHE, n° 10, noviembre 1968, pág. 73 y ss.; SEBASTIAN, Santiago “*La huella italiana en la arquitectura colonial de Colombia y Ecuador.*” en BCIHE, n° 12, noviembre 1971, pág. 45 y ss. y SEBASTIÁN, Santiago “*Génesis del soporte salomónico en el mundo hispánico*”, en BCIHE n° 19, diciembre 1974, pág. 165 y ss.

³¹⁹ SEBASTIÁN, Santiago “*¿Existe el mudejarismo en Hispanoamérica?*” en AA.VV. *El Mudéjar Iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*, Lunwerg Editores, Barcelona, 1995. Preocupación que podemos pesquisar data de SEBASTIÁN, Santiago “*¿Colombia la mudéjar?*” en *Apuntes*, n° 18, octubre 1981, págs. 3-7.

Fig. 46 SEBASTIÁN, Santiago *La ornamentación arquitectónica en la Nueva Granada*, Departamento de Extensión Cultural, Secretaría de Educación de Boyacá y Ediciones Casa de la Cultura, Tunja, 1966.

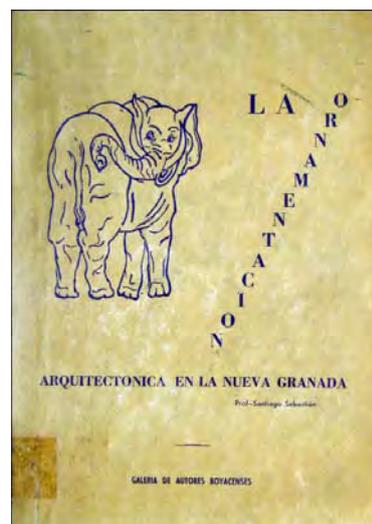
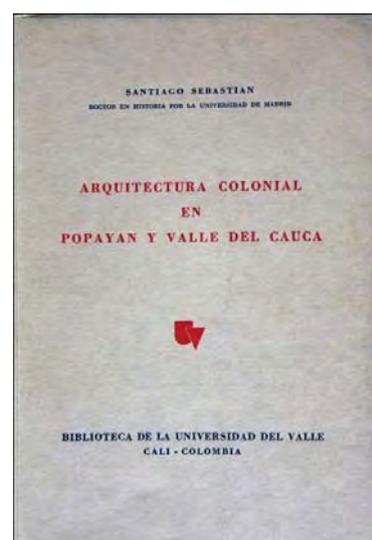


Fig. 47 Portada del libro SEBASTIÁN, Santiago *La Arquitectura Colonial de Popayán y el Valle del Cauca*, Universidad del Valle, Grupo Editorial Norma, Cali, 1965.



Este “giro copernicano” al decir de Gonzalo Borrás³²⁰, será determinante a partir del año 1972³²¹, cuando ha dejado atrás su experiencia americana, sin embargo esta no la abandonará hasta el último, como atestiguan su participación en libros en la década del noventa, aún incluso un importante libro tardío³²².

El historiador del arte alemán Erwin Panofsky, de una vastísima obra que no es caso reseñar aquí, es sabido que tiene su mayor aportación a la discusión metodológica sobre la disciplina a partir de la introducción operativa del concepto iconología, definida por el como: “El descubrimiento y la interpretación de estos valores “simbólicos” (que con frecuencia ignora el propio artista y que incluso puede ser que

³²⁰ BORRÁS, Gonzalo “Santiago Sebastián, semblanza de una pasión artística.” En revista *XILOCA*, n° 16, págs. 9-17, 1995.

³²¹ Para un completa bibliografía de Sebastián véase BERCHEZ, Joaquín “*Publicaciones de Don Santiago Sebastián López (1931-1995)*”, en revista *Ars Longa*, n° 5, 1994, págs. 177-181.

³²² SEBASTIÁN, Santiago *El barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1990.

difieran de los que deliberadamente intentaba expresar) constituyen el objeto de lo que podemos llamar “iconología” en contraposición a “iconografía” (...) La iconología es, pues, un método de interpretación que procede más bien de una síntesis que de un análisis.”³²³

Será a partir de ese concepto y de la transferencia y recepción del mismo en el contexto del desarrollo disciplinar académico en España a partir del señero trabajo de Enrique Lafuente Ferrari³²⁴, que podamos entender e rigour su uso.

De hecho hay que diferenciar muy bien el primer momento metodológico de Sebastián, sobre todo cuando radica en Colombia³²⁵, en donde el ámbito de sus intereses no pasaba de la crónica positivista hacia un incipiente análisis iconográfico y, en un segundo momento, su adscripción a algunos de los planteos generados en torno a la noción de iconología, para la aplicación de ese aparato analítico a las manifestaciones del arte virreinal.

Podemos distinguir tres ámbitos en los cuales Sebastián sería deudor de los planteos de Panofsky. El primero se refiere a lo que el historiador del arte alemán denomina “desperiodizar”, esto es relativizar los márgenes estrechos y convencionales en que un período histórico se define en base a caracteres estancos que no reconocerían la fluidez dinámica por la cual transitan las ideas y sus representaciones desde una época a otra, argumento que desarrolla con profusión de eruditismo y precisión para el caso del examen que realiza al Renacimiento³²⁶ y la arquitectura gótica³²⁷.

Esto redundará en suma en la cuestión de las transferencias, ya que si hay pervivencias medievales, si hay traspasos, si han continuidades entre tantos siglos, porqué no habría de haber traspasos trasatlánticos entre modelos culturales europeos y

³²³ PANOFSKY, Erwin *El significado en las artes visuales*, Alianza, Madrid, 1979. Traducción de Nicanor Ancochea de la edición original en inglés *Meaning in Visual Arts*, Doubleday & Company, New York, 1955. Págs. 50 y 51.

³²⁴ LAFUENTE FERRARI, Enrique “Introducción a Panofsky (*Iconología e Historia del Arte*).” en PANOFSKY, Erwin *Estudios sobre iconología*, Alianza, Madrid, 1972. Traducción de Bernardo Fernández de la edición original en inglés *Studies in Iconology*, Harper Torchbook, New York, 1962.

³²⁵ De ese período viviendo en Colombia serán los precursores trabajos SEBASTIÁN, Santiago *Álbum de Arte Colonial de Tunja*, Imprenta Departamental, Tunja, 1963; SEBASTIÁN, Santiago *Guía artística de Popayán Colonial*, Producciones Latinoamericanas, Cali, 1964; SEBASTIÁN, Santiago *Itinerarios artísticos de la Nueva Granada*, Academia de Historia del Valle del Cauca, Cali, 1965 y SEBASTIÁN, Santiago *La Arquitectura Colonial de Popayán y el Valle del Cauca*, Universidad del Valle, Grupo Editorial Norma, Cali, 1965.

³²⁶ PANOFSKY, Erwin *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Alianza, Madrid, 1975. Traducción de María Luisa Balseiro de la edición original en inglés *Renaissance and Renascences in Western Art*, Almqvist & Wiksell/Gebers Förlag, Stockholm, 1960.

³²⁷ PANOFSKY, Erwin *Arquitectura Gótica y pensamiento escolástico*, Las Ediciones de La Piqueta, Madrid, 1986. Traducción de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría de la edición original en inglés *Gothic Architecture and Scholasticism*, Meridian Book, 1957.

la nueva realidad histórica que se configura en América desde el siglo XVI a consecuencia de la expansión del horizonte geográfico. No sería muy arriesgado si a partir de ello pudiéramos deducir de los textos de Sebastián una posible paráfrasis de Panofsky, a saber: “*Barroco y barrocos en el arte occidental.*”³²⁸

El segundo ámbito se refiere al interés de Panofsky por los aspectos relativos a la historia de la teoría de las artes en relación con la praxis, de lo cual específicamente Sebastián destacará en su interés por el estudio de los tratados de arquitectura y el seguimiento de los elementos iconográficos que de la “teoría” se traspasan al oficio proyectual tanto en Europa como en América.³²⁹

El tercer ámbito se refiere derechamente al uso de la iconología, concepto que por cierto no es original en Panofsky como es sabido, pero que sin duda él articula como un sistema metodológico transferible a otros objetos y períodos de estudio.

Estos elementos *indiciales*, en el sentido que le da la lectura de Carlo Ginzburg³³⁰, será en donde destaque un sistema de trabajo del autor español, reconocido por sus pares por ser “*de los que se basan en la meticulosidad comparativa, y eso le permite descubrir cosas muy interesantes.*”³³¹, donde cada uno de esos detalles³³² estará asociado a un programa iconológico que integra elementos locales con referencias universales, dando cuenta de una caracterización del arte virreinal que se fundamenta en valores que están asociados a un propósito discursivo, en donde el control de la estructura del relato no determina necesariamente las formas asociadas a éste, dando margen para una expresión que debe ser reconocida en su singularidad, más que desde la sobredeterminación de sus partes, sean estas de pretensión hegemónica o de realidad subalterna.

³²⁸ De hecho en una conferencia titulada “¿Qué es el Barroco?”, Panofsky concluía que: “*el Barroco no es la decadencia, por no decir el fin de los que llamamos la era del renacimiento. Es en realidad el segundo gran climax de este período y, al mismo tiempo, el comienzo de una cuarta era, que puede ser llamada “Moderna” con “M” mayúscula.*” en PANOFSKY, Erwin *Sobre el Estilo. Tres ensayos inéditos*, Paidós, Barcelona, 2000. Traducción de Radamés Molina y César Mora de la edición original en inglés *Three Essays on Style*, MIT Press, Cambridge Mass., 1995, pág. 107.

³²⁹ Cfr. BONET CORREA, Antonio *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Alianza Editorial, Madrid, 1993.

³³⁰ Cfr. GINZBURG Carlo, *op. cit.*

³³¹ Carta de Graziano Gasparini a Damián Bayón, firmada en Caracas el 18 de marzo de 1969, reproducida en BAYÓN, Damián *Correspondencia Recibida*, *op. cit.*, pág. 222.

³³² Por detalle entenderá, por ejemplo, un elemento de la composición arquitectónica que tenga ese valor iconológico como es el soporte, sea este pilar, pilastra, o columna, al cual el historiador del arte español le dedica durante largo tiempo un interés que remitimos a SEBASTIÁN, Santiago “*La evolución del soporte en la decoración arquitectónica de Santa Fé de Bogotá*” en AIAA, n°22, 1969, pág. 72 y ss.; y SEBASTIÁN, Santiago “*Los soportes antropomorfos y sus variaciones*” en revista *Fragments*, Ministerio de Cultura, Madrid, n°s 8 y 9, 1986.

En las consecuencias de la aplicación de este análisis creemos que se hacen más evidentes las aportaciones de Sebastián y su legado³³³ al corpus de estudio sobre la Arquitectura Virreinal, que por contigüidad lo dejan a un lado de los análisis contextuales.

³³³ Resulta evidente que los intentos por identificar valores simbólicos en los elementos visuales de la arquitectura se inscriben en ese legado, por ejemplo en HARTH-TERRE, Emilio *Las figuras parlantes en la arquitectura mestiza arequipeña*, Editorial Universitaria, Lima, 1974.

2.4 Modelos Contextualistas.

El grado de complejidad que supone el modelo contextual para el tratamiento de la investigación sobre la Historiografía de la Arquitectura Virreinal de América del Sur, provoca la comparecencia de autores que, aún habiendo enfrentado posiciones en los resultados de sus investigaciones asumidas desde ellas, introducen herramientas metodológicas complementarias a los modelos anteriores, y que en definitiva van a definir un estado del debate sobre el cual se pueden reconocer como deudores directos de los desplazamientos del gran parte del *corpus* historiográfico actual.

De ahí que autores que establecieron complicidades de enfoque y posiciones comunes como Damián Bayón y Graziano Gasparini, tengan que ser necesariamente asociados con quien ha sido en algunos momentos su contradictor como es Ramón Gutiérrez.

La incorporación de disciplinas auxiliares, como la sociología y la antropología, permitirán entender porque hay una sesgo hacia extender la escala de la manifestación histórica del objeto de estudio, desde la obra aislada hacia el tejido urbano, siendo los monumentos índices de una realidad construida mayor que supondrá entender su implantación y localización, así como sus relaciones sociales y ambientales con el entorno inmediato y cercano.

El contexto será entonces primero una preocupación temática y luego metodológica. Donde en el primer caso se abre el tema de la Historia Urbana y todos sus alcances, y en el segundo se incorporan desde la referida interdisciplinar, principios regulares que intentan incorporar a las comunidades y las sociedades en su conjunto social.

Todo lo cual redunda en una cuestión ideológica, que de alguna manera pone en juego la ética de la disciplina, en razón de vincular la investigación y el estudio con un ámbito de la praxis operativa, asociado al impacto de la puesta en valor del patrimonio del período virreinal sudamericano, cuestión que es muy clara en el caso de Gasparini y Gutiérrez.

2.4.1 Damián Bayón: sociología *francasteliana*.

El historiador del arte argentino Damián Bayón³³⁴ cursó estudios de arquitectura en Buenos Aires, donde tuvo una formación profesional en el ámbito de la escritura crítica sobre arte³³⁵ a partir de su trabajo en la revista *Ver y Estimar*, dirigida por Jorge Romero Brest³³⁶. En ese contexto realiza varias aproximaciones a la valoración crítica de la arquitectura de su tiempo, sin embargo su relación con el estudio histórico de la arquitectura tendrá como punto de inicio el trabajo doctoral que realiza en París bajo la dirección de Pierre Francastel³³⁷ sobre la arquitectura Castellana³³⁸, a partir del cual el sociólogo del arte francés comentará: “(...) *sin perjuicio de los trabajos en curso para aclarar una tipología y una sociología estética de los monumentos de América Latina de los cuales es un excepcional conocedor. No dudo que, aplicando a esos nuevos dominios los métodos aquí eficazmente probados, se afirme pronto como un maestro en ese campo.*”³³⁹ (Fig. 48)

³³⁴ Damián Bayón (1916-1995) doctor en Historia, crítico de arte, autor de numerosos libros y docente, fue discípulo de Jorge Romero Brest y uno de los fundadores, en 1948, de la publicación *Ver y Estimar* que este último dirigía. En 1949 se trasladó a París; desde allí siguió colaborando con las páginas de la revista hasta 1955 (último año de la publicación), a la vez que comenzó a trabajar junto a Pierre Francastel. Ver la nota necrológica VARGAS LUGO, Elisa “*Damián Bayón, 1916-1995.*” en AIIE, n°66, 1995, Págs.195-197.

³³⁵ Una antología de sus trabajos críticos en el ámbito de las artes plásticas y la arquitectura se recoge en la antología BAYÓN, Damián *Pensar con los ojos*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1993.

³³⁶ Para ver la relación de Romero Brest con la crítica de arquitectura revisar el artículo de Jorge Francisco Liernur “*Arquitectura y “conciliación” de las artes.*” en MALOSETTI, Laura y Andrea GIUNTA (comp.) *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2005.

³³⁷ Pierre Francastel (1900-1970) Universidad de París y uno de los autores que contribuyó a la formación del enfoque metodológico de la Sociología del Arte al contexto del estudio de la Historia del Arte, su relación con la denominada Escuela de los Annales.

³³⁸ Doctor en Historia por la Universidad de la Sorbona, París, con la Tesis “*La commande architecturale en Castill au XVIe siècle.*”, leída en 1964 bajo la dirección de Pierre Francastel, misma que publica en BAYÓN, Damián *L’architecture en Castille au XVIe siècle. Commande et réalisations*, Klincksieck, París, 1967 y que se edita finalmente en español como BAYÓN, Damián *Mecenazgo y Arquitectura en el dominio castellano*, Diputación Provincial de Granada, Granada, 1991.

³³⁹ FRANCASTEL, Pierre “*Prefacio*” en BAYÓN, Damián *Mecenazgo y Arquitectura en el dominio castellano*, op. cit., pág. 13.

Fig. 48 Fotografía de Damián Bayón, Pierre Francastel y una mujer no identificada en París, julio de 1965, en BAYÓN, Damián *Correspondencia Recibida*, Diputación de Granada, Granada, 2000.



Recordemos que Francastel³⁴⁰ da una precisa configuración de cómo debería operar este modelo metodológico que incluso deslinda en una nueva disciplina, en la medida de que la sociología se adscribe claramente a la pretensión predictiva de las ciencias sociales, cuestión que la historia se ve imposibilitada por su naturaleza retrodictiva, en ese contexto el autor francés comentaba sobre la sociología del arte que:

*“Es a nivel de un análisis profundizado de las obras como únicamente se puede construir un sociología del arte. Nada serio puede hacerse si se toma el objeto de estos estudios como datos de la creación, en lugar de considerar las obras de arte como el producto de una actividad problemática, cuyas posibilidades técnicas, así como las capacidades de integración de sus valores abstractos, varían de acuerdo con cada uno de los ámbitos considerados.”*³⁴¹

Desde la perspectiva que le da ese marco teórico, en donde se sitúa como él único especialista en este campo que proviniendo de una país de la región se forma en Francia, y además en el entorno directo de un investigador de avanzada en el campo del debate disciplinar. Todo lo cual lo distancia del resto de los investigadores reseñados en nuestro corpus, pues él asume un punto de vista que, no siendo tan abiertamente

³⁴⁰ De este autor debemos referenciar sus obras más relevantes desde el punto de vista de sus aportaciones teóricas a la disciplina, FRANCASTEL, Pierre *Arte y Técnica en los siglos XIX y XX*, Editorial Debate, Madrid, 1990. Traducción de María José García Ripoll de la edición original en francés *Art et technique aux XIX et XX siècles*, Minuit, París, 1956; FRANCASTEL, Pierre *La realidad Figurativa. Elementos estructurales de sociología del arte*, Emecé, Buenos Aires, 1970. Traducción de Godofredo González de la edición original en francés *La Réalité figurative : éléments structurels de sociologie de l'art*, Gonthier, París, 1965; FRANCASTEL, Pierre *La Figura y el Lugar (el orden visual del Quattrocento)*, Monte Ávila, Caracas, 1970. Traducción de Alfredo Silva Estrada de la edición original en francés *La Figure et le lieu: l'ordre visuel du Quattrocento*, París, Gallimard, 1967 y FRANCASTEL, Pierre *Sociología del Arte*, Alianza Editorial, Madrid, 1975. Traducción de Susana Soba Rojo de la edición original en francés *Études de sociologie de l'art: création picturale et société*, Denoël-Gonthier, París, 1970.

³⁴¹ FRANCASTEL, Pierre *Sociología del Arte*, op. cit, pág. 13.

polémico como Gasparini³⁴², toma sus distancias respecto de la falta de modernización de los formalistas y documentalistas, al respecto señala:

*“Personalmente nunca he creído demasiado en los dos o tres “caballos de batalla” de los historiadores tradicionales del arte: descubrimiento encarnizado de los prototipos, discusión interminable de los presuntos autores y fechas, olvidando que la obra en sí, es decir el motivo fundamental de nuestro estudio, existe todavía la mayoría de las veces y está delante de nuestros ojos aunque en ocasiones parezcamos incapaces de saberla leer. Esas fuentes no escritas de la Historia –como decía mi maestro Pierre Francastel- valen mucho más en su inmediatez palpable y juzgable que todos los documentos de archivo que son a menudo difíciles de interpretar, cuando no resultan apócrifos.”*³⁴³

De hecho su trabajo más significativo en este ámbito lo publica en 1974³⁴⁴, como fruto de una investigación realizada bajo los auspicios de una Beca de la Fundación Guggenheim en 1969. (Fig. 49)

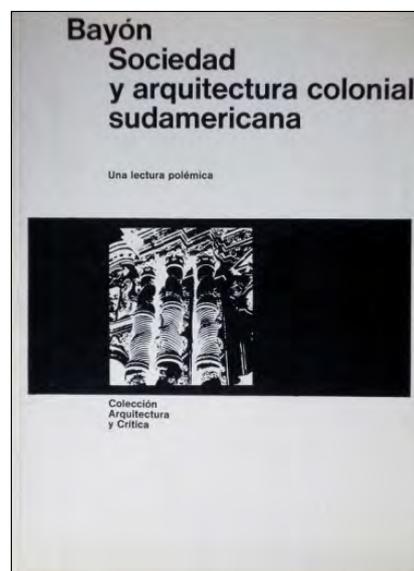


Fig. 49 Portada del libro BAYÓN, Damián *Sociedad y arquitectura colonial sudamericana. Una lectura polémica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974.

Bayón desde ese trabajo insistirá en introducir un modelo de análisis que integra variables sociológicas así como sociales, esto es consideraciones a un método y a un

³⁴² Compartiendo puntos de vista y experiencias comunes –según se documenta en la entrevista inédita a Graziano Gasparini en el anexo de la presente tesis- el historiador del arte argentino tendrá una participación muy acotada en el Boletín dirigido por el arquitecto italiano, ver BAYÓN, Damián “*Un problema de filiación arquitectónica: La catedral de Puno.*” en BCIHE, n° 10, noviembre 1968, pág. 9 y ss. y BAYÓN, Damián “*Reseña Bibliográfica. Yves Botineau – Baroque Ibérique.*” Op. cit.

³⁴³ BAYÓN, Damián y Murillo MARX *Historia del Arte Colonial Sudamericano*, Ediciones Poligrafía, Barcelona, 1989. Pág. 9.

³⁴⁴ BAYÓN, Damián *Sociedad y arquitectura colonial sudamericana*, Op. cit. Investigación de la cual publica un estado de avance en BAYÓN, Damián “*Hacia un nuevo enfoque del arte colonial sudamericano*” en AIAA, n° 23, 1970, pág. 13 y ss.

contexto, este último no siempre tan ajeno y olvidado a las consideraciones anteriores si se reconoce claramente como una insistencia en el componente de la mano de obra.

Para lo cual instala el análisis a partir de lo que el denomina “cabezas de serie”, en relación a los edificios de singularidad excepcional³⁴⁵. (Figs. 50 y 51)

Fig. 50 Fachada de la Iglesia de San Francisco, Quito.



Fig. 51 Fachada de la Iglesia de la Compañía, Quito.



Ahora bien, no es menos cierto que la cercanía y amistad entre Bayón y Graziano Gasparini³⁴⁶, harán que éste pondere variables sociales, en tanto son expresión cultural de las complejas manifestaciones construidas del período Virreinal. Además de ello coinciden ambos autores en integrar comparativamente en el canon sudamericano a la producción arquitectónica de la región luso brasileña, en donde aún las circunstancias históricas marcan diferencia con la región de dominio español, como nosotros mismos hemos insistido en el presente texto, develan un interés formal y espacial derivativo de las vertientes supuestamente autónomas de los ejemplos y casos

³⁴⁵ En su investigación comienza a sumar antecedentes sobre esa categoría, para el caso de Ecuador ver BAYÓN, Damián "L'architecture religieuse à Quito: Les églises de Saint-François et de la Compagnie," en *Cahiers d'histoire mondiale*, 11:4 1969, págs. 633-656.

³⁴⁶ Esta amistad y complicidad intelectual puede ser referida a documentación encontrada en el epistolario de Bayón editado y publicado en BAYÓN, Damián *Correspondencia Recibida*, op. cit.

brasileros, sin ocultar su admiración y voluntad de considerarlos como expresiones artísticas de mejor y más relevante calidad, dando cuenta de paso de un interés que deja las consideraciones contextuales y sociales suspendidas ante el juicio estético, en una contradicción que no es menos polémica³⁴⁷.(Fig. 52)

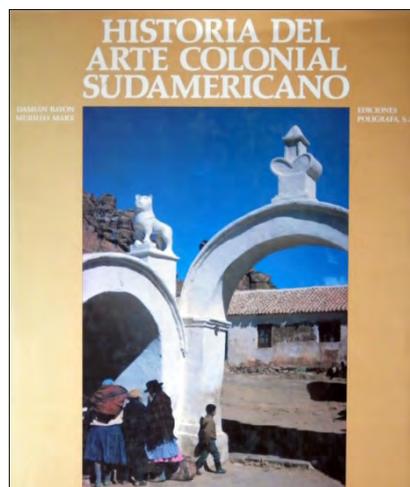


Fig. 52 Portada del libro BAYÓN, Damián y Murillo MARX *Historia del Arte Colonial Sudamericano*, Ediciones Poligrafía, Barcelona, 1989.

Bayón será un intelectual de múltiples intereses³⁴⁸, lo cual lo sitúa en un lugar bastante privilegiado para implementar su mirada que metodológicamente intenta ser la más consistente en cuanto a lo que contemporáneamente era el debate sobre el estado de la historiografía del arte hacia la década del sesenta y el setenta del siglo XX.

De alguna manera ello queda reflejado en el encargo que recibiera de la Unesco para convocar a varios especialistas de la región americana en torno a una revisión de diferentes tópicos en relación con las artes visuales. En ese volumen participan importantes referentes regionales que van a definir el campo de problemas de estudio y temáticas que definirán el campo general de la disciplina³⁴⁹.

En el caso específico de la historia de la arquitectura su trabajo insistirá en reconocer la singularidad del contexto como clave para la comprensión integral del fenómeno Virreinal, en sus palabras: *“Cualquier parecido superficial con la cultura europea está condenado, pues, a ser falaz: las condiciones básicas son otras y los*

³⁴⁷ BAYÓN, Damián y Murillo MARX *Historia del Arte Colonial Sudamericano*, Ediciones Poligrafía, Barcelona, 1989.

³⁴⁸ El legado de Bayón se encuentra cautelado en el Centro Damián Bayón del Instituto de América en Santa Fe (Granada) inaugurado en 1992, un año antes de su muerte. En este repositorio se ubica una colección de documentos entre libros, catálogos, folletos, cartas y fotografías, entre otros, que permiten dar cuenta de esa diversidad.

³⁴⁹ BAYÓN, Damián (relator) *América Latina en sus artes*, Siglo XXI Editores, UNESCO, México D.F., 1974.

resultados –parece fatal- serán obligatoriamente otros, distintos cuando no opuestos o contradictorios.”³⁵⁰

³⁵⁰ BAYÓN, Damián *Sociedad y arquitectura colonial sudamericana*, Op. cit., pág. 186.

2.4.2 Graziano Gasparini: espacialismo zeviano.

Una imagen nos muestra a dos arquitectos italianos que se saludan en medio de la inauguración del Pabellón Venezolano en la Bienal de Venecia, estamos en 1954, uno de ellos era Carlos Scarpa el otro era Graziano Gasparini³⁵¹, joven colega radicado en Venezuela y artífice de la llegada a *Il Giardini* de la nación sudamericana con su pabellón propio.³⁵² (Fig. 53)



Fig. 53 Fotografía de Graziano Gasparini y Carlo Scarpa, Bienale di Venezia, 1954, en RODRÍGUEZ, *Bélgica Venezuela en la Bienal de Venecia (1954/1982)*, Ediciones Galería Nacional de Arte, Caracas, 1984.

Aparentemente esta imagen no tiene relación con el trabajo historiográfico que, sobre el período virreinal en Venezuela y el resto del continente, comenzará a publicar asiduamente Gasparini luego de su primera monografía del año 1959.

Sin embargo esa relación es cercana, pues antes siquiera de entrar en polémicas de filiación formalistas desde su visión como europeo, será más determinante en su acercamiento a la arquitectura como un hecho histórico en tanto creación artística que tienen al espacio como su condición determinante. Y aquí la inspiración en Scarpa es determinante, en tanto su obra proyectual está atravesada por el debate en torno al *spazialismo*.

³⁵¹ Graziano Gasparini (1924), Arquitecto italiano, radicado en Venezuela desde 1948, de formación arquitecto será profesor de la Universidad Central de Venezuela, donde a instancias del arquitecto Carlos Raúl Villanueva conduce la Cátedra de Historia de la Arquitectura desde el año 1950 y será Director fundador del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas a partir de 1963.

³⁵² Para la contextualización de este episodio ver RODRÍGUEZ, *Bélgica Venezuela en la Bienal de Venecia (1954/1982)*, Ediciones Galería Nacional de Arte, Caracas, 1984.

La discusión sobre el espacio en la arquitectura viene a ser refrendada en el ámbito de la investigación historiográfica por las tempranas preocupaciones de Bruno Zevi³⁵³ y Giulio Carlo Argan³⁵⁴.

Sobre todo el primero será referente confeso de Gasparini, cuando declaraba en su famoso texto *Saper vedere l'architettura*, que: “La definición más precisa que se puede dar hoy de la arquitectura, es aquella que tiene en cuenta el espacio interior. La arquitectura bella, será la arquitectura que tiene un espacio interno que nos atrae, nos eleva, nos subyuga espiritualmente.”³⁵⁵

La influencia en el debate de arquitectura sobre la influencia de Zevi en la región latinoamericana se puede documentar a través de la temprana preocupación de utilizar su referente y comprenderlo, destaca tempranamente la difusión que de sus ideas hiciera Enrico Tedeschi y luego el artículo del arquitecto panameño Samuel Gutiérrez Bruno Zevi y la interpretación Espacial de la Arquitectura³⁵⁶, hasta el reciente volumen del arquitecto argentino Alberto Sato *Los tiempos del espacio*.³⁵⁷

La discusión en torno al *spazialismo* ha sido suficientemente tratada por las investigaciones sobre la historiografía del Movimiento Moderno en arquitectura, sin embargo el impacto que estas ideas han tenido de cara al análisis arquitectónico de otros momentos históricos no han sido del todo esclarecidos. Muy probablemente esto se deba a que la lematización del “espacio” como categoría analítica en la arquitectura sea una preocupación moderna.³⁵⁸

Sin embargo, y ajeno al debate entre arquitectos, el historiador del arte August Schmarsow³⁵⁹ ya había puesto en la discusión entre historiadores del arte que el principio epistémico de la comprensión de la arquitectura como hecho histórico se basaba en el espacio habitable, siendo el primer autor que plantea esta cuestión tan

³⁵³ ZEVI, Bruno *Leer, Escribir, Hablar Arquitectura*, Ediciones Apóstrofe, Barcelona, 1999. Traducción de Roser Berdagué, *Leggere, Scrivere, Parlare Architettura*.

³⁵⁴ Cfr. ARGAN, Giulio Carlo “*A proposito di spazio interno.*” (1948) en ARGAN, Giulio Carlo *Progetto e Destino*, Op. cit. y sobre todo el libro derivado de las conferencias que dió en mismo autor en Argentina, ARGAN, Giulio Carlo *El Concepto de espacio arquitectónico desde el Barroco hasta nuestros días*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1966.

³⁵⁵ ZEVI, Bruno *Saber ver la arquitectura*, Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1951. Traducción de Cino Calcaprina y Jesús Bermejo de la edición original en italiano *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino, 1948, pág. 26.

³⁵⁶ GUTIÉRREZ, Samuel “*Bruno Zevi y la interpretación espacial de la arquitectura.*”, en *Urbe*, vol. 3, nº 16, 1966.

³⁵⁷ SATO, Alberto *Los tiempos del espacio*, Libros de El Nacional, Caracas, 2010.

³⁵⁸ *Idem*.

³⁵⁹ SCHMARSOW, August “*La esencia de la creación arquitectónica*” (1893) en revista *O Monografías*, Colegio de Arquitectos de Galicia, nº 2, 2002. Este texto es una Conferencia de habilitación pronunciada en el salón de actos de la Universidad de Leipzig el 8 de noviembre de 1893.

fundamental como identitaria en la disciplina proyectual, cuando plantea que: “*El sentido del espacio (Raumgefühl) y la imaginación espacial (Raumphantasie) empujan hacia la creación espacial (Raumgestaltung) y buscan su satisfacción en un arte. Lo llamamos arquitectura y lo podemos denominar en alemán, brevemente, como creadora de espacio (Raumgestalterin).*”³⁶⁰

Uno de los matices interpretativos que son consecuencia de su convicción en el principio *espacialista* del análisis de la arquitectura será que mientras en todo lo referido al barroco –como categoría estilística- será eurocéntrico, en cambio para al análisis de la arquitectura doméstica de origen vernáculo reconocerá las aportaciones de las condicionantes del medio como son los materiales y las técnicas constructivas tradicionales, en su libro sobre la casa colonial venezolana podemos encontrar afirmaciones como la siguiente: “*El proceso de transculturación, que comenzó con la conquista y continúa hoy con el aporte de nuevas técnicas y materiales, no ha logrado borrar y en algunos casos ni siquiera alterar, las costumbres tradicionales que tienen raíces de siglos.*”³⁶¹ (Fig. 54)

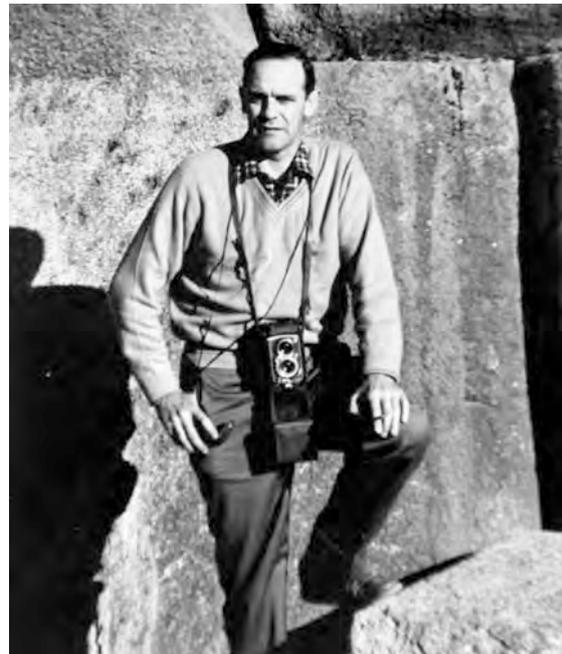


Fig. 54 Retrato fotográfico de Graziano Gasparini de Ernesto de la Torre Villar, en contraportada del libro GASPARINI Graziano *La casa colonial venezolana*, Centro Estudiantes de Arquitectura Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1962.

³⁶⁰ *Idem*, pág. 241.

³⁶¹ GASPARINI Graziano *La casa colonial venezolana*, Centro Estudiantes de Arquitectura Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1962. Pág. 14.

Gasparini ha sido hasta la actualidad el autor más prolífico en la publicación de textos sobre diversos aspectos de la arquitectura colonial venezolana. Desde sus primeros libros *Templos Coloniales de Venezuela*³⁶² y *La Arquitectura Colonial de Coro*³⁶³, activó un sistemático trabajo de recopilación de información que contrastó con un minucioso trabajo in situ, sumado a un registro fotográfico de alta calidad y mayor valor testimonial habida cuenta de las transformaciones que estas obras de arquitectura han sufrido en los últimos cincuenta años producto de la obsolescencia, el deterioro o transformaciones intencionales³⁶⁴. En su introducción plantea de entrada que: *“Este libro no fue escrito para buscar consensos. Más bien es seguro que no los encontrará puesto que no comparte las obsoletas teorías de la hispanidad, de los invariantes, de los nacionalismos, del pseudo tradicionalismo romántico ni las nostálgicas interpretaciones que miran al pasado añorando aquellos “tiempos felices”. Simplemente intenta ofrecer una nueva interpretación -redimensionada y desmitificada- de una expresión que, bajo la etiqueta de “arte colonial hispanoamericano” ha merecido y merece el culto incondicionado de una gran cantidad de adictos miopes que no han sabido -o querido- ubicar históricamente el significado de aquella expresión.”*³⁶⁵

Esta posición ya la venía elaborando desde sus primeros trabajos publicados en Venezuela más de una década antes, donde el principio metodológico más bien parece una convicción ideológica, lo que ratos más que confundirse se potencia en pos de un interés que va más allá del conocimiento histórico, en ese contexto comenta que: *“En nuestra arquitectura religiosa colonial, el barroco se manifestó sólo con la repetición e interpretación de elementos formales preferentemente superficiales y nunca como participación creativa en la comprensión de la nueva expresión. Sobre la fachada austera y desnuda se aplicaron motivos decorativos de limitada fantasía, intentando así un acercamiento al estilo que reclamaba mayor movimiento compositivo y de imaginación. Sin embargo esas modestas manifestaciones de barroquismo frontal*

³⁶² GASPARINI, Graziano *Templos coloniales de Venezuela*, Ediciones A, Caracas, 1959.

³⁶³ GASPARINI, Graziano *La Arquitectura Colonial de Coro*, Ediciones A, Caracas, 1961.

³⁶⁴ Entre otras importantes publicaciones monográficas podemos mencionar GASPARINI, Graziano *Templos coloniales del Estado Barinas*, Ediciones “A”, Caracas, 1961. GASPARINI, Graziano *Muros de Venezuela*, en colaboración con Guillermo Meneses, Ediciones Armitano, Caracas, 1967 y GASPARINI Graziano *Las Fortificaciones del Periodo Hispánico en Venezuela*, Armitano Editores, Caracas, 1985.

³⁶⁵ GASPARINI, Graziano *América, Barroco y Arquitectura*, Ernesto Armitano Editor, Caracas, 1972.

tuvieron más bien aspecto de caretas que intentaban ocultar el esquema medieval que se erguía inmediatamente atrás.”³⁶⁶

Gasparini entenderá el talento indígena subyugado ante el español conquistador como una constante en los siglos de la colonia ya que como hemos señalado, existirá una variación de volumen, materialidad e intencionalidad en los programas de los templos durante los siglos XVI al XVIII notables, esta postura acusa una posición carente de fundamentos. Además de referirse a este periodo como una América de polarizaciones, sin matices reconocibles, negando cualquier reconocimiento a la diversa herencia cultural americana y al proceso de transculturación descrito con anterioridad. Alude constantemente a la imposición y no a la persuasión, que es por cierto una idea troncal del Barroco europeo, tan bien implantado por las ordenes religiosas avecindadas en el continente. Respecto de ello comentará: *“En cambio, las interpretaciones de las artes plásticas y de la arquitectura del mismo período dan la impresión de que el “arte colonial” fue producido en un clima de apacible serenidad y bienestar que permitió la formación de una actividad artística libre, creativa, autónoma y casi desvinculada de las influencias europeas. Esta posición se vale de una tradicional e interesada metodología histórica basada en una erudición sin contenido que dificulta la comprensión viva y actual de los hechos culturales porque utiliza el arte colonial como medio de sublimación de aquel período.”³⁶⁷* (Fig. 55)



Fig. 55 Portada del libro GASPARINI Graziano *La arquitectura Colonial de Coro*, Armitano Editores, Caracas, 1961.

³⁶⁶ GASPARINI, Graziano *La Arquitectura Colonial en Venezuela*, Ediciones Armitano, Caracas, 1965. Págs. 246-247.

³⁶⁷ GASPARINI, Graziano “Significado presente de la arquitectura del pasado.” en SEGRE, Roberto (relator) *América Latina en su arquitectura*, Siglo XXI Editores, México D.F., 1975. Pág. 144.

Tal como le insistirá en una carta a Damián Bayón: *“La arquitectura colonial es la extensión del sentir arquitectónico europeo, es repetitiva, es provincial y, sin embargo, es diferente. De ahí que, descubrir y señalar o específico de esa arquitectura, es la tarea que me he propuesto en el libro que estoy haciendo. Descubrir los prototipos y dejar establecidas las series es relativamente fácil si la tarea se limita al suelo americano; después de todo se trata de las “expresiones regionales” que imitan un determinado modelo. En cambio, la suma de aportes diferentes, sus vinculaciones y la manera de interpretarlos, producen a mi entender, uno de los problemas más interesantes de la arquitectura colonial.”*³⁶⁸

Sus opciones y convicciones historiográficas son elocuentes: *“Un análisis histórico arquitectónico de la ciudad, pensada como una secuencia constructiva en el tiempo, permite considerar a la arquitectura como la actividad colectiva que va configurando la imagen de la ciudad desde el momento de su nacimiento hasta las fases sucesivas de su desarrollo en las cuales la ciudad va creciendo sobre sí misma. La arquitectura no es solo la parte morfológica de la ciudad; aunque su persistencia sea momentánea e instrumental, logra reunir en distintas épocas históricas el carácter total de los hechos urbanos. Convertir en formas la estructura de la sociedad, significa construir el espacio de su existencia, y el espacio, además de ser la razón de ser de la arquitectura, es la dimensión de la vida social.”*³⁶⁹ Los puntos de vista de Gasparini son fueron tan provocativos como polémicos, de hecho sus interlocutores directos así como los que incluso sin llegar a dialogar con él personalmente –como Antonio San Cristóbal, no ahorran epítetos para denostar sus ideas. Tal vez sea el historiador guatemalteco Jorge Luján el que más coincidencia tendrá con él, en la medida que le reconoce una deuda intelectual y a la vez ratifica una definición canónica, insistiendo en que –tal como planteó en 1972 Gasparini, pero en 1998, que: *“En resumen, la arquitectura y el arte colonial hispanoamericanos fueron parte de la arquitectura y el arte españoles. En un principio su supeditación fue casi completa, pero con el tiempo desarrollaron lenguajes propios, sin dejar de recibir, constantemente, nuevas influencias de España, lo mismo que de otras regiones europeas.”*³⁷⁰

³⁶⁸ Carta de Graziano Gasparini a Damián Bayón, firmada en Caracas el 18 de marzo de 1969, reproducida en BAYÓN, Damián *Correspondencia Recibida*, op. cit, pág. 225.

³⁶⁹ GASPARINI, Graziano *Caracas colonial*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1969, pág. 109.

³⁷⁰ LUJÁN MUÑOZ, Jorge *“Reflexiones sobre el concepto de arte colonial aplicado a Hispanoamérica.”* en *Anales Museo de América*, n° 6, 1998, pág. 195.

Polemizando con todos los autores que compartieron la escena de congresos, seminarios y convocatorias varias, un ejemplo de ello lo señala en una nota introductoria, señalando: *“En el Symposium Panamericano sobre restauración y conservación de monumentos, realizado en la ciudad de San Agustín de la Florida del 10 al 13 de junio de 1965, se incluyó en el programa una sesión dedicada a la historia de la arquitectura colonial americana. En dicha reunión, las ponencias presentadas por el Prof. Leopoldo Castedo y por el que suscribe, originaron una discusión basada en divergentes métodos de apreciación arquitectónica. (...) La Ponencia del Prof. Castedo revela amplios y detallados conocimientos sobre la “arquitectura barroca andina” sin embargo a mi entender, la importancia que asigna a los elementos decorativos, limita la comprensión y significación del lenguaje arquitectónico porque se circunscribe a un tema que es sólo uno de los tantos componentes de la arquitectura.”*³⁷¹

A partir de esa posición no hace otra cosa que suscribir las interpretaciones de autores europeos que no tenían duda de que la difusión de su cultura continental los colocaba en el centro de una irradiación donde el resto de las regiones del mundo eran periferia y margen³⁷², por ejemplo leemos del prestigioso historiador francés Víctor Tapié, afirmaciones como: *“No cabe duda de que Europa posee las obras barrocas más hermosas, aunque los europeos no se sientan demasiado orgullosos de ello. Pero las más extrañas, las más exasperadas, aquellas que parecen alcanzar el límite extremo de la invención y de la fantasía, las guarda la América española como la herencia más desinteresada recibida del viejo mundo.”*³⁷³

³⁷¹ GASPARINI, Graziano *“Las Influencias indígenas en la Arquitectura Barroca Colonial de Hispanoamérica.”* en BCIHE, n ° 4, enero 1966. Pág. 75.

³⁷² Posición que sostiene hasta tiempos recientes, cfr. GASPARINI, Graziano *El amanecer del Renacimiento en América. Una apreciación arquitectónica*, Research Institute for the Study of the Man, New York, 1995.

³⁷³ TAPIÉ, V. *Op. cit.*, pág. 354.

2.4.3 Ramón Gutiérrez: contextualismo bonetiano.

“Cada uno tiene su tiempo que lo expresa, cada uno tiene su propia modalidad creativa que lo identifica, cada uno tiene su contexto que lo explica.”³⁷⁴ Con estas palabras el arquitecto argentino Ramón Gutiérrez define sucintamente el sentido de su aportación a un debate instalado, en donde participarán gran parte de los autores ya reseñados, que tendrá en él a uno de sus más prolíficos. (Fig. 56)

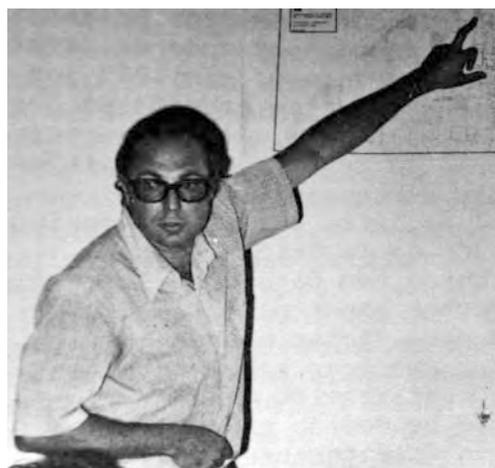


Fig. 56 Fotografía de Ramón Gutiérrez exponiendo en el Coloquio La Preservación de los Centros Históricos ante el Crecimiento de las Ciudades Contemporáneas, organizado los días 7 al 12 de marzo de 1977 en Quito por el PNUD. Publicada en la revista DANA, nº6, 1978.

Cuando venimos a considerar el contexto de las obras de arquitectura, tematizándolo a través de historia urbana, de entrada Gutiérrez declara, en el que quizás sea su libro de mayor difusión, que: “Hemos tratado de ampliar el campo de abordaje de los temas con vinculación a su contexto cultural. Los capítulos dedicados a historia urbana, al margen de su desarrollo específico, constituyen un marco de referencia esencial para la comprensión del fenómeno arquitectónico.”³⁷⁵

Y en esa visión creemos que será clave la influencia del historiador del arte español Antonio Bonet Correa³⁷⁶, misma que en su impacto en los estudios sobre el arte

³⁷⁴ GUTIÉRREZ, Ramón “Reflexiones para una metodología de análisis del barroco americano.” en AA.VV. *Simposio Internazionale sul Barroco Latinoamericano*, ILA, Roma. Pág. 385.

³⁷⁵ GUTIÉRREZ, Ramón *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*, Cátedra, Madrid, 1983. Pág. 11.

³⁷⁶ Antonio Bonet Correa (1925) fue catedrático de Historia del Arte durante más de cuarenta años en las universidades de Santiago de Compostela, Murcia, Sevilla y Complutense de Madrid, donde transcurrió prácticamente su vida académica, que oficialmente, por cumplimiento de la edad reglamentaria, acaba en Madrid en 1990. Este mismo año fue nombrado académico de la Real de Bellas Artes de San Fernando y, desde 1996, dirige su museo. Fue director del Museo de Bellas Artes de Sevilla (1965-67); presidente de la Asociación Española de Críticos de Arte y miembro del Comité Internacional; representante de la Unesco en la Comisión del Patrimonio Artístico de Santiago de Compostela y del Camino de Santiago. De su vasta producción historiográfica podemos señalar que para el alcance de nuestro tópico y el efecto

hispanoamericano va a liderar una generación de autores que promueve una inflexión metodológica que progresivamente va superando los enfoques positivistas y da paso a una aproximación contextual donde sin abandonar la valorización documental de las obras de arquitectura³⁷⁷, más bien se expanden los sentidos analíticos de los documentos en un contexto más amplio dentro de lo que podríamos asimilar a la historia del urbanismo. (Fig. 57)

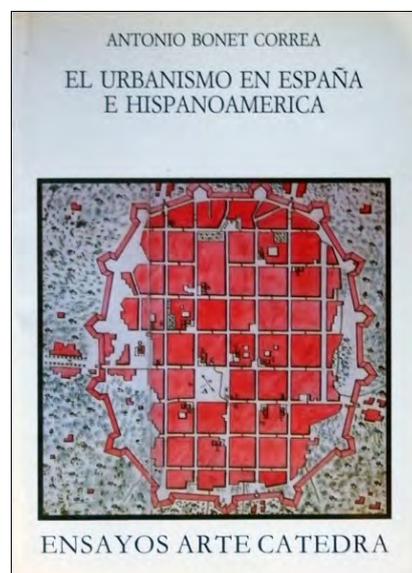


Fig. 57 Portada del libro BONET CORREA, Antonio *El Urbanismo en España e Hispanoamérica*, Cátedra, Madrid, 1991.

En ese reconocimiento está implícita una aproximación compleja al fenómeno de la ciudad, entendida como un crisol de prácticas culturales que dejan una impronta en sus formas colectivas, a través de la valoración contextual de la arquitectura que se activa en tanto vestigio monumental.

Será en su relación formativa con Bonet Correa³⁷⁸ cuando Gutiérrez avance, una disciplina que como bien señala el historiador español se debe abocar desde la historia del arte a la historia de la construcción de la ciudad, en donde “*El análisis morfológico del arte urbano a través del tiempo y en su concreción monumental y elementos*

metodológico en su recepción tiene relevancia revisar BONET CORREA, Antonio *Morfología y ciudad. Urbanismo y arquitectura durante el Antiguo Régimen en España*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978 y BONET CORREA, Antonio *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*, Ediciones AKAL, Madrid, 1990.

³⁷⁷ Será Gonzalo Borrás quien refiera al positivismo y el localismo como los dos males endémicos de la primera generación de historiadores de arte españoles, Cfr. BORRÁS GUALIS, Gonzalo *Cómo y qué investigar en historia del arte. Op. cit.*

³⁷⁸ Como se reseña en la entrevista inédita a Ramón Gutiérrez, en el anexo de la presente tesis.

*esenciales es el único método válido para comprender el hecho urbano en tanto valor estético y cultural.”*³⁷⁹

Si bien existen diferencias interpretativas importantes de cara a la referencia de conclusiones en el ámbito de la historia del arte hispanoamericano, donde Bonet tendrá no pocas aportaciones³⁸⁰, las que quedan de manifiesto en la disputa entre la ascendencia hegemónica de las iconografías de origen europeas y la reivindicación de las aportaciones locales, situación primera en la cual Bonet Correa toma una posición muy rotunda cuando afirma: “*Salvo en las obras de influencia occidental y de origen culto, la mayoría de las obras hispanoamericanas, en lo que se refiere a la ornamentación, son una transcripción, pasada a través del medio ambiente geográfico y la mano de obra, autóctona, de temas en los que subyacente se encuentra un mimetismo humanístico, divulgado a través de estampas, viñetas y colofones de libros salidos de los talleres de impresión europeos.*”³⁸¹

Este enfoque no es menor si consideramos el interés de Gutiérrez por una integralidad de fenómenos asociados a la condición histórica del desarrollo urbano³⁸², desde sus elementos formales construidos más elocuentes, como las fortificaciones³⁸³, hasta el estudio sobre las organizaciones sociales de las cuales derivan³⁸⁴.

Esto último es espacialmente sensible en Gutiérrez el interés por dilucidar la participación que tuvieron los indígenas en el levantamiento de los templos del Collao. No se tienen pruebas reales respecto a indígenas cumpliendo otro rol que no fuera el de simple mano de obra en el XVI, en el XVII se vera el cambio paulatino de maestros españoles a maestros indígenas y en menor cantidad mestizos, es también clara en este siglo la participación de maestros como Juan Hualpa Rimache de San Cristóbal,

³⁷⁹ BONET CORREA, Antonio *El Urbanismo en España e Hispanoamérica*, Cátedra, Madrid, 1991, pág. 9.

³⁸⁰ Desde el texto más temprano que hemos podido pesquisar, BONET CORREA, Antonio “*Antecedentes españoles de las capillas abiertas hispanoamericanas*” en *Revista de Indias* N°s 91 y 92, Madrid, 1963.

³⁸¹ BONET CORREA, Antonio *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, op. cit., pág. 161.

³⁸² Que para el caso de estudio de Arequipa demuestra en dos trabajos GUTIÉRREZ, Ramón Cristina ESTERAS y Alejandro MÁLAGA *El Valle del Colca (Arequipa). Cinco Siglos de Arquitectura y Urbanismo*, Libros de Hispanoamérica, Buenos Aires, 1986 y GUTIÉRREZ, Ramón *Evolución Histórica urbana de Arequipa (1540-1990)*, Epígrafe Editores, Lima, 1992.

³⁸³ GUTIÉRREZ, Ramón y Cristina ESTERAS *Territorio y Fortificación. Vauban, Fernández de Medrano, Ignacio Sala y Félix Prósperi*, Ediciones Tuero, Madrid, 1991 y GUTIÉRREZ, Ramón y Cristina ESTERAS *Arquitectura y Fortificación. De la Ilustración a la Independencia Americana*, Ediciones Tuero, Madrid, 1993.

³⁸⁴ GUTIÉRREZ, Ramón (coord.) *Pueblos de Indios. Otro Urbanismo de la región andina*, Ediciones Abya-Yala, Quito, 1993.

Marcos Guairani, Miguel Ouella, Sebastian Ata Yupanqui, etc.³⁸⁵, solo por nombrar algunos. Esto no podía dar lugar a otra cosa más que a una arquitectura mestiza, mezclada, recombinada. Agréguese a esto que los indígenas del Collao tenían antecedentes de especialización profesional bien jerarquizada previa a la llegada del conquistador, organizados en mitimaes que se especializaban en ciertas artes. Nombraremos el caso de la familia de los Ticona, quienes empíricamente transfirieron su oficio de padres a hijos por más de cien años y esta bien documentado el parentesco cierto y probable entre ellos³⁸⁶.

El hecho de que Gutiérrez finalmente transite indistintamente desde la arquitectura hacia la historia del arte, le da sentido a una pretensión que la generación de autores europeos desde la mitad del siglo XX venían planteando con fuerza, resumida en la categórica observación de Leonardo Benevolo: “ *la “historia de la arquitectura” no puede entenderse como una sección de la “historia del arte” sino, por el contrario, como un examen global del paisaje construido en virtud de las necesidades humanas, en el cual la historia del arte sirva como una verificación sectorial.*”³⁸⁷

Será precisamente ese convencimiento el que provoque finalmente que en sus investigaciones y textos de la década del 70 y que culmina en su obra de síntesis del año 1983, lo distancien rotundamente desde un punto de vista metodológico de formalistas y positivistas.

Según Ramón Gutiérrez, el Simposio sobre el barroco americano de Roma en 1980, puso en crisis una visión de nuestra arquitectura a partir de la historia de otros y no de nuestra propia realidad³⁸⁸. Este encuentro abre una nueva perspectiva, y una nueva visión que guiará los trabajos historiográficos para el estudio del barroco en América, dejando atrás la interpretación eurocéntrica vigente desde 1960 y a la metodología de investigación de carácter positivista que influenciaba a la historiografía convencional.

³⁸⁵ Idem. Pág. 91.

³⁸⁶ Aquí Gutiérrez hace un análisis sobre los integrantes masculinos de la familia Ticona, sus oficios y lugares del Collao donde residieron. GUTIÉRREZ, Ramón et al *Arquitectura del Altiplano Peruano*, Libros de Hispanoamérica, Buenos Aires, 1986, segunda edición. (Primera Edición, Resistencia, 1978). Pág. 91.

³⁸⁷ BENEVOLO, Leonardo *La ciudad y el arquitecto*, Paidós, Barcelona, 1985. Traducción de Rosa Premat de la edición original en italiano *La città e l'architetto*, Laterza, Bari, 1984. Pág. 151.

³⁸⁸ Cfr. GUTIÉRREZ, Ramón “*La historiografía de la arquitectura americana. Entre el desconcierto y la dependencia cultural (1870 / 1985)*” en *Summa*, N° 215/216, agosto 1985, pág. 40 y ss.

El año 1972 se publican en Argentina dos libros que de maneras divergentes se instalan desde la necesidad de reconocer y poner en valor el contexto en el análisis histórico de la arquitectura. El primero será firmado por la arquitecta Marina Waisman³⁸⁹, el segundo por el arquitecto Ramón Gutiérrez³⁹⁰. Son sus primeros libros de autoría individual, y en cada uno se avizoran proyectos intelectuales que desde el común interés por legitimar el trabajo de la historiografía del arte

Para Gutiérrez la noción de contexto tendrá dos sentidos vinculantes, el primero en relación a lo propio en tanto el contexto es el lugar desde donde se construyen los únicos sentidos posibles desde una práctica historiográfica que releve información de los condicionantes concretos en donde se produce el hecho arquitectónico. El segundo, en tanto la escala y localización de los fenómenos arquitectónicos devenidos hechos históricos no son aislados, deberá situarlos sistemáticamente en un orden de partes cuya simple suma no da cuenta de la complejidad del total.

El convencimiento de esta autor de ello lo expresa claramente cuando comenta que: “en general, las tendencias formalistas y espacialistas han generado una suerte de reduccionismo al objeto arquitectónico *per-se*, aislándolo de su realidad contextual. (...) La posibilidad de comprensión de esta arquitectura barroca radica más en la profundización de sus circunstancias contextuales que en la afanosa búsqueda de sus filiaciones formales o espaciales de los supuestos modelos paradigmáticos europeos.”³⁹¹

Y claramente en su gran parte las expresiones arquitectónicas que se corresponden al periodo virreinal están insertas en un contexto urbano, a partir de la voluntad fundacional manifiesta de la Corona Española por configurar civilización a partir de la urbe.

Con lo anterior no estamos desconociendo la importancia de haciendas, reducciones, misiones y pueblos de indios, más bien incluimos todas estas expresiones en tanto son realidades históricas que más allá de su denominación jurídica tienen una expresión formal y una realidad material que necesariamente hace converger el análisis

³⁸⁹ WAISMAN, Marina *La estructura histórica del entorno*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1972.

³⁹⁰ GUTIÉRREZ, Ramón *Notas para una Bibliografía Hispanoamericana de Arquitectura 1526-1875*, Op. cit

³⁹¹ GUTIÉRREZ; Ramón: *Arquitectura latinoamericana. Textos para la Reflexión y la Polémica*, Epígrafe Editores, Lima, 1997. Pág. 23.

de varias unidades agrupadas con menor o mayor densidad, según sea la escala, tipología y localización de cada caso.

Revisando las propuestas de Gutiérrez, esto no es menos recurrente, más bien muy probablemente sus mayores aportaciones a este período de la historia de la arquitectura de la región se concentren en la consideración sistemática del contexto de habitabilidad de vastas zonas del sur andino peruano, mismo territorio que muchos años antes habían recorrido sus compatriotas Noel y Guido pero sólo fijando el interés en fragmentos de un conjunto que configuran de manera abstracta en sus mentes.

Gutiérrez recorrerá personalmente estas zonas con la misma dedicación y cuidado con que recorre los archivos generales y locales que contienen la documentación que respalda realidades históricas que serán siempre realidades locales en contextos globales, asumiendo la integralidad analítica del territorio en su definición de paisaje y lugar a la vez³⁹².

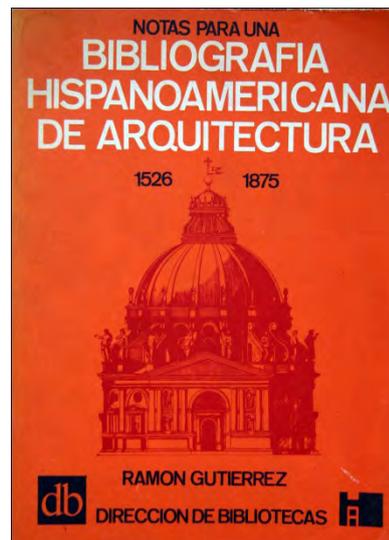
El arquitecto argentino acusa ese tránsito, pues formado al alero de los investigadores fundadores del IAA de la FAU UBA, además de la cercanía mencionada con Bonet Correa³⁹³. De ahí que uno de los elementos que se han ido configurando como su preocupación más evidente en su producción historiográfica, a partir del año 1983 en adelante es la relación entre el registro, la memoria y el archivo a través del testimonio fotográfico. Ampliando la valoración de las fuentes documentales, que ya había aplicado en lo que podríamos considerar su primer texto analítico contextual³⁹⁴, donde es el sistema conformado entre maestros, arquitectos, gremios, academia y libros. (Fig. 58)

³⁹² Fruto de lo cual publica GUTIÉRREZ, Ramón et al. *La Casa Cusqueña*, Departamento de Historia de la Arquitectura, Universidad Nacional del Nordeste, Resistencia, 1981 y GUTIÉRREZ, Ramón *Arquitectura Virreinal en el Cuzco y su Región*, Universidad Nacional San Antonio Abad, Cuzco, 1987.

³⁹³ La dedicatoria de su primer libro de autoría individual se lo dedica a Bonet, Cfr. GUTIÉRREZ, Ramón *Notas para una Bibliografía Hispanoamericana de Arquitectura 1526-1875*, Op. cit..

³⁹⁴ GUTIÉRREZ, Ramón *Arquitectura colonial Teoría y Praxis*, IAIHAU, Resistencia, 1980.

Fig. 58 Portada del libro GUTIÉRREZ, Ramón *Notas para una Bibliografía Hispanoamericana de Arquitectura 1526-1875*, Departamento de Publicaciones e Impresiones de la Universidad Nacional del Nordeste, Resistencia, 1972.



Si en los textos de Ramón Gutiérrez, “Arquitectura Latinoamericana” y “Arquitectura en el Altiplano Peruano” el autor plantea la existencia de un Barroco Americano, esto podrá deberse a que en casos existentes en la Provincia del Collao, como el Templo de Vilque, se presenta un fenómeno de transferencia y apropiación que Gutiérrez fundamenta en los valores simbólicos y la cosmovisión indígena presentes hasta nuestros días en América. Y que autores como Graziano Gasparini en sus ponencias en el “Simposio de Barroco Americano de Roma” y en el “III Congreso Internacional del Barroco Americano” rebate a partir de ideas como que no existen diferencias significativas entre el Barroco Español y el Barroco Americano (definición que el considera insustentable) como para considerar al americano un movimiento separado del europeo, pero que si existen entre los barrocos europeos diferencias considerables tales como la “personalidad creadora” y que la incidencia que tuvo el aporte de lo indígena a la arquitectura americana es tan insignificante que no merece el adjetivo de Barroco Americano.

Al hablar de contexto debemos remitirnos a lo que produce la obra, la cual genera un efecto una vez construida, En el caso de la arquitectura americana debemos pensar que es una arquitectura única, ya que lo sucedido en el nuevo continente es una experiencia irrepetible. Suelen acudir a la palabra “anacronismo” aquellos detractores de la frase “arquitectura americana” o “mestiza”, optando por referirse a lo sucedido en América como una extensión periférica de lo europeo, un suceso “provincial” como dirá en su día Palm secundado por Gasparini, pasando por alto las condicionantes que dieron lugar a obras particulares de América, las que no tendrían lugar en otro continente como obra creativa. Debemos ante todo considerar el valor de los

sincretismos religiosos, que aprecia lo natural como paisaje urbano³⁹⁵ y donde el hombre andino proyecta en lo natural su mundo religioso y mítico haciendo que todas sus actividades contengan aspectos religiosos, lo que hace que este hombre convierta a través de su vida sacral su caos existencial que lo amenaza constantemente, en el cosmos, tratando de esta manera de mantener un equilibrio y seguridad necesarios.³⁹⁶

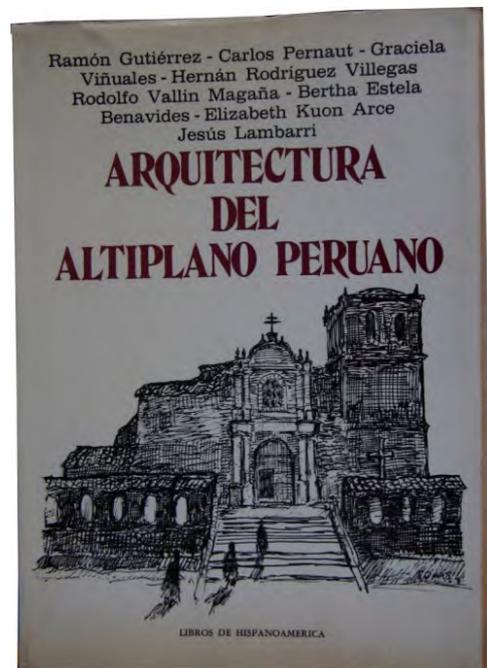


Fig. 59 Portada del libro GUTIÉRREZ, Ramón et al *Arquitectura del Altiplano Peruano*, Libros de Hispanoamérica, Buenos Aires, 1986.

En efecto creemos que el centro metodológico de su trabajo está precisamente evidenciado en la manera de construir un relato sobre la arquitectura y la ciudad a través de su representación fotográfica, donde la fotografía constituye un objeto de estudio en si mismo pero que no tiene un sentido en si mismo, esto es no sólo se le podría definir como un historiador de la fotografía, más bien como un historiador de la cultura arquitectónica y urbana expresada en un soporte mediático específico.

Tres son los mecanismos por los cuales Ramón Gutiérrez propone una explicación para la formación de la arquitectura durante el período virreinal: transculturación, superposición y mestizaje, insistiendo en como el primero de ellos será el que determine la producción arquitectónica en áreas periféricas a las grandes concentraciones metropolitanas de los primeros virreinos fundados en el siglo XVI, ya que aún llegando a ser virreinato durante la segunda mitad del siglo XVIII, la zona

³⁹⁵ GUTIÉRREZ, RAMON. *Arquitectura Latinoamericana, textos para la reflexión y la polémica*, Op. cit., pág. 26.

³⁹⁶ GUTIÉRREZ, Ramón et al *Arquitectura del Altiplano Peruano*, op. cit., pág. 32.

del Río de la Plata da cuenta de esa condición, concluyendo que: *“Este carácter periférico es crucial, no solamente para entender la necesidad de un trasplante inicial en la arquitectura, sino que también cómo ésta se manifiesta a través de una arquitectura espontánea. Estos conceptos de transculturación y espontaneidad que parecen ser antinómicos serán, sin embargo concluyentes, produciendo una resultante con valores propios.”*³⁹⁷

Ese proceso de transculturación, no sólo se produce de modo empírico, y por lo tanto posible de ser comprobado a través de las obras monumentales disponibles al momento del estudio, sino que también es alimentado por las referencias al imaginario proyectual que se conforma a partir de las referencias a la tratadística cuya transferencia americana se comprueba a partir de su presencia en embarques y bibliotecas, así como la comprobación de uso por la literalidad de aplicación en el diseño, de ahí su temprano interés a sistematizar todo ese acervo, donde señala como propósito: *“(…) la justa valoración de la transculturación en el plano arquitectónico deba mostrarse no meramente en el de la transferencia empírica del solar español al americano –a través de la acción pragmática de los maestros de obras- sino también en la permanente re-creación o imitación de símbolos, formas y sistemas de expresión cuya fuente la constituyen las obras impresas.”*³⁹⁸

La persuasión y participación³⁹⁹, dos ideas fundamentales del Barroco, se potencian al tratar el aspecto ornamental de las construcciones americanas.

La persuasión se llevara acabo dentro de los edificios, donde el tratamiento interior de los mismos se cubrirá de contenidos didácticos o paradigmáticos, integrando visualmente a los indígenas a las doctrinas del cristianismo, esta persuasión del mensaje religioso se transfiere por medio de el sentido de lo sacro que el indígena otorga a todas las cosas, lo secular y lo sacro están unidos, siendo esto una “condición” natural del hombre del Collao.

Otro tanto hará la participación, idea medular barroca que se hará presente en los espacios externos rescatando las ideas del espacio a cielo abierto de las tradiciones indígenas, es por ello que las portadas retablo tendrán su mayor auge durante los siglos XVII y XVIII, donde al haber mayor cantidad de hibridación entre la cultura española e

³⁹⁷ GUTIÉRREZ, Ramón *“La arquitectura de la época del dominio español (1516-1810). Transculturación y espontaneidad.”* en GUTIÉRREZ, Ramón, Graciela VIÑUALES y Alberto DE PAULA *Arquitectura Hispanoamericana en el Río de la Plata. Diccionario biográfico de sus protagonistas. 1527-1825*, CEDODAL, Buenos Aires, 2006, pág. 9.

³⁹⁸ GUTIÉRREZ, Ramón *Notas para una bibliografía...*, op. Cit., pág. XIX.

³⁹⁹ Idem. Pág. 28.

indígena habrá una mayor hibridación de sus creencias, mezclándose y asegurando la participación de la gran mayoría indígena, forjándose así una nueva sintaxis en obras que serán disímiles de sus predecesoras, no por medio de tratados teóricos sobre arquitectura sino por medio del traspaso empírico de los conocimientos y que serán sensibles a lo que ocurre a su alrededor, haciendo una arquitectura contextualizada a su medio. Esta sintaxis dará origen a lo Americano, algo nuevo, un nuevo ordenamiento de las cosas que venían desde lejos.

En la proyección del templo del XVII hacia el exterior se percibe un intento por abarcar el uso de todo el espacio, para el indígena, lo sacro, el culto a los muertos, las procesiones y la participación comunitaria crecerá enormemente al integrarse el espíritu del Barroco como persuasión, será un método de incorporación.

Los templos son generados en una tipología nueva, donde el programa arquitectónico sigue siendo el mismo pero se modifican los espacios para hacer *participar* a la mayor cantidad de fieles posibles y con mayor ahínco, en esto una vez más podemos apreciar por que el Barroco tuvo tan buena aceptación dentro del diseño de templos andinos y que su uso se fue reestructurando a partir del XVII.

En la que consideró su primera experiencia de investigación en gran escala, como fue la dedicada a la historia urbana y de la arquitectura de Paraguay, Gutiérrez apunta sobre el método seguido: *“Así es que hemos esbozado un análisis global y contextual de los períodos históricos a través de diversos indicadores socio-económicos que inciden en la ocupación del espacio; una aproximación a ciertas tipologías arquitectónicas y finalmente un análisis pormenorizado de la evolución de pueblos y obras.”*⁴⁰⁰

Finalmente en Gutiérrez el contexto será lo que le de sentido al fragmento, lo que sumado al convencimiento de que ese contexto es una construcción cultural diversa, le permitirá al arquitecto argentino defender una convicción que le da vigencia y pertinencia a la Arquitectura Virreinal desde una comprensión histórica que la sitúa en las exigencias e interrogantes generadas por la cultura arquitectónica contemporánea de la región.

⁴⁰⁰ GUTIÉRREZ, Ramón *Evolución urbanística y arquitectónica del Paraguay 1537-1911*, Ediciones Comuneros, Asunción, 1983. Pág. 5.

3. TEXTOS: CIRCULACIÓN E HISTORIOGRAFÍA.

3.1 Instituciones.

Desde que la teoría institucional del arte⁴⁰¹ comenzó a evidenciar la importancia de la regulación y normatividad que imponen en cada período histórico los factores de institucionalización en las prácticas artísticas, el interés por la investigación sobre las instituciones en el mundo del arte ha sido creciente, dentro de las cuales aquellas que se inscriben dentro de las instituciones vinculadas a la historiografía tienen un interés emergente en el campo de análisis.⁴⁰²

Sin embargo este ámbito general no ha trascendido de un modo sistemático en las investigaciones sobre la historia de la arquitectura en la región sudamericana⁴⁰³, lo que con mayor escasez se revela para el período virreinal. Aún situados desde esos escasos referentes que, en general, atienden al estudio de aquellas instituciones directamente vinculadas con la práctica disciplinar de la arquitectura, como son los sistemas de enseñanza y transferencia del oficio proyectual de la arquitectura representados en academias, talleres y universidades, no se alcanza a superar la mención tangencial y difusa de las instituciones que tienen como objeto de estudio a la arquitectura desde la disciplina de la historia del arte.

Aún más se hace difícil y complejo plantear que la investigación venga desde la historia del arte como saber disciplinar, sino que más bien desde los desplazamientos del saber histórico asociado a la recopilación de hechos históricos y sus interpretaciones desde aquellos autores formados disciplinar y profesionalmente como arquitectos. Cuestión que es casi una norma si pensamos en los autores que son originarios de la región sudamericana, panorama que es distinto en el caso de quienes provienen de otros lugares a trabajar en y sobre ella, en donde si identificamos una presencia representativa y mayor de historiadores del arte.

⁴⁰¹ DICKIE, George *op.cit.*

⁴⁰² No es este el espacio pertinente para reseñar la ingente cantidad de textos al respecto, sin embargo creemos que la reciente puesta en valor del trabajo historiográfico de Aby Warburg en el medio académico hispanoamericano va en la línea de poner sobre relieve la importancia de las instituciones de la historiografía del arte, Cfr. SETTIS, Salvatore *Warburg Continuatus. Descripción de una biblioteca*, Ediciones de La Central, Bracelona, 2010. Traducción de Martín López Vega de la versión original en italiano *Warburg Continuatus. Descrizione di una Biblioteca*, en *Quaderni Storici*, n° 58, 1985.

⁴⁰³ Nuevamente aquí se nos aparece Ramón Gutiérrez como uno de los autores precursores en esta necesidad de construir y difundir un relato donde, sumado a su interés específico por los autores, se configure el rescate de la institucionalidad del trabajo historiográfico en la región. Ver GUTIÉRREZ, Ramón y Olga PATERLINI (coords.) *Historia de la Arquitectura Argentina. Reflexiones de medio siglo 1957-2007. Instituto Interuniversitario de Historia de la Arquitectura*, CEDODAL, Instituto de Historia y Patrimonio FAU Universidad Nacional de Tucumán, Centro Marina Waisman FADU Universidad Nacional de Córdoba, Buenos Aires, 2007.

Por lo anterior es que debemos poner atención a la manera en que se decide construir esa institucionalidad disciplinar, donde afanes devenidos en objetos de estudio como la historia, el urbanismo o la conservación patrimonial se convierten en el centro de una estrategia institucionalizadora que pretende fortalecer y legitimar la inserción cultural de la arquitectura más allá de su funcionalidad profesional.

Creemos necesaria esta reflexión previa, pues resulta muy evidente para la discusión sobre el estado del debate de la investigación en historia de la arquitectura en Sudamérica, ya que mientras en Europa el paradigma indica que la disciplina de la Historia del Arte cumple un rol específico dentro de esa función legitimadora, en los medios sudamericanos ese rol ha estado subsidiado por la necesidad profesional de la Arquitectura que abre un campo específico para Historiadores de la Arquitectura que, como se ha dicho, provienen en su gran mayoría de una formación disciplinar como arquitectos.

Por cierto esto no tiene una relación causa-efecto respecto de los resultados y las calidades de los textos producidos por investigadores en ambas circunstancias, pero sí es un punto de partida que nos permite explicar la naturaleza de las instituciones que nos ocupan, ya que todas las que operan desde Sudamérica están asociadas a proyectos universitarios liderados por la formación de profesionales arquitectos, no así como ocurre en buena parte de la tradición disciplinar europea y particularmente la tradición española.

Un par de consideraciones al respecto podrán validar la argumentación de esta última aseveración.

En 1920 leemos en una nota al pie de foto de la revista *Arquitectura*⁴⁰⁴, publicada en Madrid por la Sociedad Central de Arquitectos, donde un autor anónimo nos plantea entusiasmado que: *“Típicos son en Potosí los riquísimos miradores muy volados, de madera tallada. Si no fuera por el que se ve en la fotografía, esa calle soleada y pendiente, con sus grandes puertas, podría ser de Écija, de Ronda, de Andújar, de cualquier villa andaluza...”*. (Fig. 60)

⁴⁰⁴ S/A *Arquitectura*, Órgano Oficial de la Sociedad Central de Arquitectos, Madrid, año III, nº 21, 1920.

Fig. 60 Fotografía de Potosí publicada en *Arquitectura*, Órgano Oficial de la Sociedad Central de Arquitectos, Madrid, año III, nº 21, 1920.



Claramente esa comparación se instala desde el sentido común analógico, que en la dependencia de los aspectos formales de la arquitectura, le permite al arquitecto identificar materialidades y elementos ornamentales, pero no sus condiciones contextuales y de lugar específico, generando rápidas conclusiones en orden a los vínculos hegemónicos en donde lo conocido es la medida de lo nuevo.

En esa misma revista el artículo escrito por Alberto Zum Felde, propone una tipología: *“Llamamos arquitectura criolla al estilo de construcción doméstica predominante en la segunda mitad del siglo XIX, y que alcanzó su auge entre los años 80-90, porque él es característico de este país, no encontrándose tal cual en ninguna otra parte. Es en general una combinación de la casa colonial y del estilo del Renacimiento Italiano.”*⁴⁰⁵

Claramente los comentarios anteriores no hacen más que poner el acento en características formales que pudieran ser incluso la explicación –y aún la opción como veremos con el desarrollo del estilo neocolonial- de una estrategia proyectual de diseño, todo dentro del interés operativo disciplinar de la arquitectura. Tempranamente entonces será la revista *Arquitectura*, órgano oficial de la Sociedad Central de Arquitectos de Madrid, la que no deje dudas al respecto cuando en sus páginas Leopoldo Torres Balbás, introduciendo a Zum Felde, señale: *“El nacionalismo y regionalismo artísticos, que tan pujantes han brotado en Europa a partir de la Guerra, repercuten ya en esas Repúblicas. Probablemente, las influencias exóticas irán desapareciendo lentamente, y cada nación tratará de reanudar la evolución lógica de los viejos edificios regionales, en los que había una parte de fondo indígena y otra de santo influjo español, transformados en unos siglos de adaptación al clima y al espíritu*

⁴⁰⁵ ZUM FELDE, Alberto *“Los tres periodos de la arquitectura uruguaya.”* en *Arquitectura*, año III, nº 21, Madrid, enero 1920, pág 4.

de la tierra. Y entonces, es probable que vuelvan los ojos esos pueblos a una de las raíces de su antigua arquitectura y que busquen su inspiración en el viejo arte español. Ya en Buenos Aires se nota algo de esta tendencia desde que Rodríguez Larreta construyó allí un palacio con motivo de nuestras antiguas arquitecturas, aunque parece que desgraciadamente el movimiento hasta ahora está más impuesto por la moda que producido conscientemente por los técnicos. El peligro, si ese momento llega será que se entienda por arte español algo que ni lo es ni lo ha sido nunca.”⁴⁰⁶

Por otro lado sabemos que en España desde principios del siglo XIX se comienza a dar reconocimiento a la arquitectura producida en América, sin embargo esto se hace más patente a los inicios del siglo XX, como lo demuestran varios textos⁴⁰⁷ y la voluntad institucional de fundar un Laboratorio de Arte en la Universidad de Sevilla en 1929, fórmula institucional que debe ser contextualizada dentro de los efectos de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de ese año⁴⁰⁸, donde la pregunta ¿por qué un laboratorio? encuentra una respuesta plausible desde el punto de vista metodológico: *“En momentos de vana palabrería o de seca erudición libresca, Murillo introdujo en la clases algo tan revolucionario como las diapositivas, que permitían ver aquello de lo que se hablaba y establecer de modo directo relaciones visuales, análisis formales (...) la introducción del proyector y de las pesadas diapositivas de cristal, fue seguramente considerado por sus colegas una frivolidad inútil, pero fue el comienzo de cuanto ahora puede parecernos común.*”⁴⁰⁹

Esta unidad académica dependiente de la Universidad de Sevilla fue fundada por Francisco Murillo Herrera⁴¹⁰ en 1907, incorporando desde su origen una fototeca⁴¹¹. Por cierto es destacable que será Murillo el profesor referente en la formación de Diego Angulo, por lo que el impacto de esta institución es directa sobre el

⁴⁰⁶ TORRES BALBÁS, Leopoldo presentación del artículo de ZUM FELDE, Alberto op. cit.. Pág. 2.

⁴⁰⁷ ANDICOBERR, Santiago *“Hacia una Arquitectura Hispanoamericana.”* en *Arquitectura*, VII, 1925, pág. 197.

⁴⁰⁸ GUTIÉRREZ, Ramón *“La Cátedra de Arte Hispanoamericano creada en Sevilla en 1929.”* Op. cit. y GUTIÉRREZ, Ramón *“La creación del Laboratorio de Arte Americano de Sevilla”* en GUTIÉRREZ, Ramón, Margarita GUTMAN y Víctor PÉREZ ESCOLANO *Op. cit.*

⁴⁰⁹ PÉREZ SANCHEZ, Alfonso *Diego Angulo Íñiguez*, Servicio de Publicaciones Universidad de Granada, Granada, 1986, pág. 13.

⁴¹⁰ Francisco Murillo Herrera (1879-1951) Catedrático de Teoría de la Literatura y de las Artes de la Universidad de Sevilla donde será maestro de varias generaciones de historiadores del arte entre los que destaca Diego Angulo Íñiguez. Cfr. DEL CASTILLO Y UTRILLA, María José *“Don Francisco Murillo Herrera”*, en *Laboratorio de Arte*, nº2, 1989. Págs. 267-277.

⁴¹¹ Misma que hoy día se puede consultar por medio de su formato digital, en el enlace: <http://fototeca.us.es/>

desarrollo de la investigación en la Arquitectura Virreinal.⁴¹² Como describirá el mismo Diego Angulo: “*La Junta de relaciones Culturales del Ministerio de Estado, en el deseo de cumplir los altos fines que le fueron encomendados, creó recientemente en la Universidad de Sevilla una cátedra de Historia del Arte Colonial Hispanoamericano. (...) En la Universidad sevillana, además, gracias a la abnegación y a la constancia de su catedrático de Historia del Arte, existía una biblioteca de la especialidad y un importante archivo de fotografías ...*”⁴¹³

Esa misma lógica de “laboratorio” es la que llama la atención de Fernando Chueca Goitia, cuando haciendo una semblanza de Diego Angulo, precisa que: “*Siempre ambicionó que los estudios artísticos alcanzaran el grado de rigor y precisión de una investigación físico-matemática y por consiguiente el nombre de laboratorio es el que mejor cuadra a un centro de estudios plasmado con estas preocupaciones.*”⁴¹⁴

Claramente entonces ahora el interés no será operativo ni menos proyectual, sino que tendrá relación con el efecto de una temática en la modernización de los métodos disciplinares de la Historia del Arte, en donde el registro de la experiencia directa había sido uno de sus mayores avances metodológicos empíricos desde la introducción de la fotografía en sus afanes de producir conocimiento histórico. (Fig. 61)



Fig. 61 “Vista del Potosí” toma fotográfica de una publicación no identificada, Antonio Sancho, fototeca del Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla, número de registro 2-1013, en línea en www.fototeca.us.es

⁴¹² MORALES MARTÍNEZ, Alfredo et al. *Libros del Fondo Antiguo del laboratorio de Arte. Exposición conmemorativa del I Centenario del Laboratorio de Arte (19007-2007)*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2007.

⁴¹³ ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego “Prólogo” de NOEL, Martín *Teoría Histórica de la Arquitectura Virreinal. Primera Parte La Arquitectura Proto-Virreinal*, Op. cit.

⁴¹⁴ CHUECA GOITIA, Fernando “Homenaje a la antigüedad académica del Excmo. Sr. D. Diego Angulo e Ñiguez”, en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, número 49, Segundo Semestre 1979, pág. 11.

De hecho a partir de esa institución andaluza veremos como sus publicaciones más relevantes en orden al tema que nos ocupa serán muy importantes en el medio americano, desde México a Buenos Aires, como podemos constatar en las obras consultadas sitas en el repositorio del Instituto de Arte Americano de la Universidad de Buenos Aires. (Figs. 62 y 63)

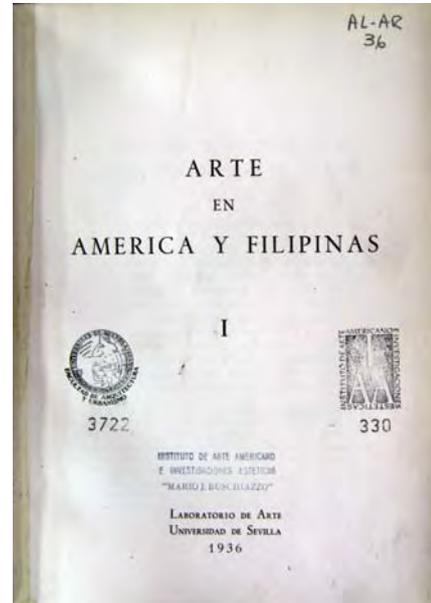


Fig. 62 Portada de la revista Arte en América y Filipinas, nº 1, Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla, 1936.



Fig. 63 ANGULO IÑIGUEZ, Diego *Planos de Monumentos Arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias*, Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1939.

Por su parte el impacto en México será explícito cuando el historiador del arte Manuel Toussaint Richter⁴¹⁵ sea el encargado de intentar replicar en América la

⁴¹⁵ Manuel Toussaint y Ritter (1890-1955). Historiador del Arte Mexicano, funda el. En 1934 funda la Cátedra de Historia del Arte de la Nueva España en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad

institución andaluza en lo se llamará Laboratorio de Arte, primero, y al año siguiente adoptará el nombre con el que le conocemos hasta la actualidad: Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Misma que al día de hoy es una de las instituciones más prestigiosas a nivel regional en el campo disciplinar de la investigación desde la historia y la teoría del arte a partir de temáticas como la arquitectura, las artes plásticas, el cine, la fotografía, la música, la danza, la literatura y el teatro, en diferentes períodos desde el prehispánico hasta el contemporáneo, pasando por el virreinal.

Por lo anterior es que estos antecedentes nos permiten acercarnos a la necesidad de definir el alcance de las instituciones que nos ocupan en el contexto del marco temático definido por la Arquitectura Virreinal Sudamericana.

En el presente capítulo daremos cuenta de los dos contextos institucionales más relevantes, así como también reseñaremos el aporte de otros que en suma conforman un sistema, el que, pese a todas las carencias y dificultades de medios, distancias y comunicación, operó de manera bastante coordinada ya sea por la coincidencia de sus protagonistas, así como la necesidad de dar respuestas a la creciente demanda de insumos para la intervención sobre el patrimonio.

En cada caso determinaremos las coordenadas básicas de su tiempo de funcionamiento, objetivos, filiación, responsables, actividades y legado a partir de fuentes primarias como son sus publicaciones seriadas, publicaciones monográficas y entrevistas a sus protagonistas.

Nacional Autónoma de México y su Laboratorio de Arte, que en 1935 se convierte en el Instituto de Investigaciones Estéticas adscrito a la misma institución, el cual dirige por veinte años hasta su muerte. Cfr. DE LA MAZA, Francisco “*Manuel de Toussaint y el Arte Colonial en México.*” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n° 25, 1957. Págs. 21-29.

3.1.1 Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Universidad de Buenos Aires.

A partir de la estrecha relación del arquitecto Martín Noel con la academia andaluza y el episodio de su participación en la formulación de un curso que sumará un argumento importante a la iniciativa de la creación del Laboratorio de Arte Americano de la Universidad de Sevilla, uno podría suponer que Argentina sería el espacio natural para crear en América una institucionalidad, que sino idéntica, de muy similares propósitos a lo que en su día ayudó a imaginar Noel.

Sin embargo pese a este antecedente la circunstancias locales dispusieron un escenario que le fue esquivo a Noel en relación con la Universidad de Buenos Aires, sumado a que sus propios afanes profesionales lo llevaron a concentrarse en la Academia de Bellas Artes, donde aparentemente –y esto a juzgar simplemente por las publicaciones desde ahí firmadas por él en su mayoría- pareciera que no formó equipos ni grupos de investigación, y menos pudo proyectar en estudiantes o discípulos al no tener una estructura de modelo de enseñanza alguna. En suma la transferencia quedaba incompleta, una labor vendrá a ser solventada años más tarde desde la iniciativa de Mario José Buschiazzo.

En efecto, será la fundación del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas en 1946 al alero de la Universidad de Buenos Aires y bajo el empeño tenaz de Buschiazzo⁴¹⁶ como su primer director y fundador, donde encontremos por primera vez en Sudamérica una estructura institucional que albergue el interés por estudiar e investigar sistemáticamente la arquitectura virreinal de la región.

Como ya hemos reseñado en el capítulo anterior el arquitecto argentino no era un desconocido en estos temas, había desarrollado investigación, participado activamente en encuentros, había viajado a conocer los monumentos *in situ* y –más relevante aún- había publicado.

⁴¹⁶ El Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, fue creado el 24 de julio de 1946 por la Universidad de Buenos Aires adjunto a la Escuela de Arquitectura de la entonces Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales; y reconocido en su continuidad por resoluciones del Consejo Directivo de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo del 1º de diciembre de 1987, y del Consejo Superior de la Universidad de Buenos Aires del 11 de julio de 1990. La más completa relación de la institución se encuentra en el número doble de los AIAA 31-32 publicados con el propósito de conmemorar los cincuenta años de la primera edición de los mismos y los 25 de la muerte de su fundador, cerrando el volumen VIII.

Pero será desde esta plataforma institucional en donde potencie todo aquello, especialmente las publicaciones, a través de la formación de nuevos investigadores que logran armar una masa crítica coherente que va a darle una sostenibilidad en el tiempo como proyecto intelectual. Los iniciadores del trabajo en esta institución serán el padre Guillermo Furlong, el arquitecto Héctor Morixe, el arquitecto Ricardo Braun Menéndez y el historiador del arte Héctor Schenone, quienes junto a Buschiazzo se abocarán no sólo a las publicaciones de monografías y de su revista -que reseñaremos en el capítulo próximo- sino que antes de todo el acopio de un biblioteca especializada y luego un archivo, que al día de hoy le permite tener en su repositorio documentación sobre importantes arquitectos argentinos del siglo XX, como Carlos Vilar, Jorge Bunge o León Dourgé.

Esta institución va a promover una política de publicaciones monográficas en donde podemos comprobar el rol articulador de Buschiazzo en tanto convocante de sus colegas de otros países de América, como el mexicano Manuel Toussaint⁴¹⁷, el uruguayo Juan Giuria o el peruano Emilio Hart Terré.⁴¹⁸

Además de darle tribuna a los estudios sobre Argentina, en donde se incluyen ampliamente a las provincias y un amplio rango temporal de preocupaciones que van desde el período Virreinal hasta el Republicano.⁴¹⁹

Sus publicaciones monográficas se van a concentrar inicialmente en el período virreinal, pero rápidamente recogen la diversidad temporal y disciplinar de sus integrantes, dando paso a monografías de arquitectura moderna e industrial del período republicano y del siglo XX, teniendo en cada una de ellas un nivel de calidad que permite reconocer trabajo con fuentes inéditas, reproducción de imágenes y catalogación de obras y casos, por lo que su aportación al conocimiento histórico será un objetivo transversal en todas ellas. (*Figs. 64 y 65*)

⁴¹⁷ TOUSSAINT Y RITTER, Manuel “*Apología del arte Barroco en América*” en AIAA, n°9, 1956, pág. 13 y ss.

⁴¹⁸ HARTH-TERRE, Emilio *La obra de Becerra en Lima y Cuzco*, Instituto de Arte Americano, Buenos Aires, 1962.

⁴¹⁹ Entre otros, podemos destacar para el período Virreinal los textos de ZAPATA GOLLÁN, Agustín “*La construcción de la vivienda en Santa Fe la Vieja*” en AIAA, n°9, 1956, pág. 71 y ss.; SOSA GALLARDO, Santiago “*Frontones realizados con ático en la arquitectura hispanoamericana*” en AIAA, n°22, 1969, pág. 47 y ss.; y MARTINI, José Xavier “*Notas para una crítica de la arquitectura colonial argentina*” en AIAA, n°24, 1971, pág. 9 y ss.



Fig. 64 BUSCHIAZZO, Mario José *Bibliografía de Arte Colonial Argentino*, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1947.

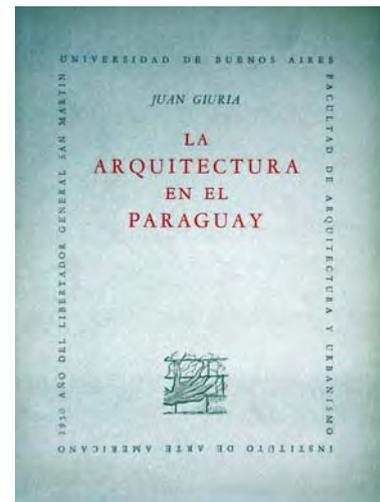


Fig. 65 Portada del libro GIURIA, Juan *La Arquitectura en el Paraguay*, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Buenos Aires, 1950.

Respecto de otras actividades como seminarios, congresos y cursos, lo primero a apuntar es que esta unidad académica antecede la creación de la propia Facultad de Arquitectura que la alberga hasta el día de hoy, por lo que su relación con las actividades formativas en el campo de la arquitectura y de investigación en otras disciplinas convergentes, como por ejemplo la Estética, serán fuertemente desarrolladas desde ese contexto de origen, lo que al día de hoy suma una larguísima lista de actividades regulares.⁴²⁰

Las etapas de su desarrollo coinciden con el énfasis de sus directores y la capacidad de gestión demostrada, en nuestro caso nos será de interés en la medida que los directores le den un énfasis al estudio de la arquitectura virreinal, habiendo sido o no investigadores activos en ese ámbito.

⁴²⁰ Una completa relación de la actividades se puede revisar en www.iaa.fadu.uba.ar , consultado en línea el 15 de enero de 2013.

Así desde su fundación la lista de los directores del Instituto de Arte Americano han sido todos arquitectos, comenzando por su fundador Mario J. Buschiazzo quien le dará un sello indeleble durante el largo período que dura su gestión iniciada en 1946 y sólo interrumpida por su muerte en 1970, lo sucede el arquitecto Jorge Gazaneo quien como discípulo directo asume la dirección ese año para terminar su gestión recién en 1984⁴²¹, un largo período igualmente pero en donde la actividad pública y más visible de la institución –como era su publicación periódica- se verá interrumpida, pese al interés manifiesto de Gazaneo por temas emergentes en aquellos años como la arquitectura industrial y el patrimonio. A él lo sucederá en la dirección el Dr. Roberto Fernández, quien en un breve período hasta el año 1987 sentará la bases de una modernización y actualización en donde destacan el desarrollo de áreas temáticas como la arqueología urbana⁴²², luego de lo cual toma la dirección Jorge Francisco Liernur hasta el año 1992, donde se retoma la continuidad de la publicación periódica y se reconstruye la red de interlocución regional a través de el vínculo directo con especialistas y académicos de otros países de la región.⁴²³ El año 1992 asume como director el Dr. Alberto de Paula durante un largo período que será interrumpido por su muerte en 2008, lapso en el cual se recupera totalmente la regularidad de publicaciones y una fuerte presencia a nivel nacional en base al prestigio y nivel de convocatoria de De Paula en tanto discípulo directo de Buschiazzo.⁴²⁴

Actualmente el director es el Dr. Mario Sabugo⁴²⁵, quien ya ha recuperado el ritmo de periodicidad de publicaciones, sumando una fuerte presencia en los medios de

⁴²¹ Jorge Gazaneo (1928) es arquitecto, Profesor consulto de la Universidad de Buenos Aires, Director en el Curso de Posgrado: *Preservación, Conservación y Reciclaje* de la FADU/UBA, Miembro de la Academia Provincial de Ciencias y Artes San Isidro e Investigador. Experto de la UNESCO y de la OEA en su especialidad es también Miembro de honor del ICOMOS - Consejo Internacional de Monumentos y Sitios - Paris. En el plano profesional ha desarrollado distintos trabajos en el exterior y en la Argentina donde se destacan las restauraciones de la Basílica de Luján y la Bolsa de valores de Bahía Blanca.

⁴²² Roberto Fernández (1946) es arquitecto y Doctor de la Universidad de Buenos Aires, donde es Profesor Titular Ordinario de Historia de la Arquitectura y el Urbanismo, además es Profesor Titular Ordinario en la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la Universidad Nacional de Mar del Plata, donde ha sido electo Decano en tres ocasiones. Dirigió las revistas de arquitectura *Dos Puntos*, *Zigma* y *Arquitectura Sur* y codirige actualmente la revista *Astrágalo*, que se edita en Madrid.

⁴²³ Jorge Francisco Liernur (1946) Arquitecto por la Universidad de Buenos Aires, 1973. Posgrado en Historia de la Arquitectura, Instituto Universitario de Venecia con Manfredo Tafuri, e Historia del Arte, Universidad de Bonn. Autor de diversos libros sobre Historia y Arquitectura de Argentina y Latinoamérica. Actualmente es director del Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea de la Universidad di Tella y de la Cátedra de Estudios Latinoamericanos de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.

⁴²⁴ Ver entrevista en anexo.

⁴²⁵ Mario Sabugo es arquitecto y Doctor de la Universidad de Buenos Aires, donde es Profesor Titular de Historia de la Arquitectura y el Urbanismo. Profesor del Curso de Gestión Socio- Urbana (Flacso).

Internet a través de un completo sitio, lo que nos permite hacer un seguimiento completo de sus actividades, publicaciones, biblioteca y archivo.

Consejero del Consejo del Plan Urbano Ambiental (Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires). Columnista de la revista Summa + (Buenos Aires).

3.1.2 Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, Universidad Central de Venezuela.

En Venezuela no existía una tradición en estudios de historia del arte y la arquitectura, de hecho las revisiones bibliográfica nos dan cuenta de que era un tópico bastante feble –por no decir inexistente- fuera de las generalidades y miradas desde fuera, como se asume desde el efecto del viaje de Enrique Marco Dorta por ese país.

En ese escenario la llegada del arquitecto italiano Graziano Gasparini en 1948 va a modificar radicalmente el panorama produciendo un efecto de aceleración en el trabajo sobre el tópico, donde independientemente de su postura considerada polémica por muchos, igualmente será reconocido transversalmente como un articulador del debate sobre las más diversas posturas al respecto.

Tal vez sea la suma de estas circunstancias lo que nos permita alegóricamente el considerar al mismo Gasparini como una institución, en la medida de que su accionar personal no se separa del institucional, cuestión que en todos los balances historiográficos es ampliamente reconocido.⁴²⁶

En efecto el Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela comienza su funcionamiento en 1963⁴²⁷, dirigido por el arquitecto de origen italiano Graziano Gasparini hasta 1979.

Bajo su gestión⁴²⁸ la institución se convertirá rápidamente en un referente, Gasparini tendrá la voluntad y el rigor para conducir un proyecto que desde su inicio tenía un horizonte bien explícito: ser el referente desde este lado del Atlántico, que permita introducir una relación permanente con el estado del debate internacional sobre la historia de la arquitectura y la conservación del patrimonio. Gasparini crea una plataforma local que se explica –y valida- en la medida que articula su inscripción internacional. El Boletín y las actividades que organiza y convoca está todas orientadas en esa línea programática, lo que explica inmediatamente porque muchos autores de referencia y sus textos e ideas circularán por América vía Caracas.

⁴²⁶ BARRETO, Morella “*Patrimonio Cultural y Memoria. Un nuevo (viejo) campo de la historia.*” en RODRÍGUEZ, José Ángel (comp.) *Visiones del oficio. Historiadores venezolanos en el siglo XXI*, Academia Nacional de la Historia, Caracas, 2000.

⁴²⁷ El 31 de julio de 1962 el Consejo de la Facultad de Arquitectura comunicó al Consejo Universitario de la Universidad Central de Venezuela la creación del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas (CIHE), cuyo reglamento fue aprobado el 13 de diciembre de 1962.

⁴²⁸ GASPARINI, Graziano “*Diecisiete años.*” en BCIHE, n° 24, julio 1979, pág. 9.

La institución se adscribió desde un primer momento a la Facultad de Arquitectura de la Universidad Central de Venezuela, de la cual formaba parte Gasparini desde que radicó en Caracas.⁴²⁹ Van a participar en su momento fundacional como académicos adscritos a este Centro los arquitectos Carlos Raúl Villanueva, Óscar Carpio⁴³⁰, Julio Ripamonti, Daniel Fernández Shaw⁴³¹, Alfonso Vanegas Rizo⁴³², Gustavo Díaz Spinetti⁴³³ y los profesores Juan Pedro Posani⁴³⁴ y Alberto Weibezahn.

Con mucha fuerza desde el inicio se convierte rápidamente en un referente que desde Sudamérica se suma a los esfuerzos concretos ya mencionados en Buenos Aires y a los más lentos en Bogotá.

De hecho uno de sus momentos de consolidación se lo dará un evento realizado en 1967 –que será reseñado en detalle posteriormente- el que estuvo precedido de la construcción de una red que parte sistemáticamente desde la publicación de una encuesta en el primer número del boletín tres años antes.⁴³⁵

En ese contexto viajan a Caracas prestigiosos especialistas, investigadores y autores, con los cuales Gasparini no solo establece cordiales relaciones protocolares, sino que principalmente comparte puntos de vista, como será con el prestigioso historiador del arte George Kubler, quien manifiesta tempranamente un interés por el arte virreinal novohispano⁴³⁶, para luego desarrollar investigaciones sobre el período virreinal en Sudamérica. (*Fig. 66*)

⁴²⁹ Ver entrevista en Anexo de esta tesis.

⁴³⁰ Profesor de Diseño, Director de la Escuela de Arquitectura, Decano de la FAU UCV, Rector Universidad Metropolitana (Caracas).

⁴³¹ Nacido en España en 1933, estudió en la UCV, cursó postgrados en Dinamarca y Francia, habla tres idiomas Ingeniero Estructural - Calculista -

⁴³² Arquitecto venezolano, quien luego replica en el interior de ese país el modelo de trabajo fundando en la Universidad de Los Andes de Mérida el Centro de Estudios Históricos de la Facultad de Arquitectura y Diseño.

⁴³³ Arquitecto venezolano, es profesor de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Los Andes

⁴³⁴ Nacido en Roma, Italia, en 1939. Ha estado viviendo en Venezuela desde los diecisiete años. Desde 1949 y por más de veinte años colabora como asistente del arquitecto Carlos Raúl Villanueva, en el proyecto de la Ciudad Universitaria de Caracas. Profesor de Historia de la Arquitectura en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela; misma en la que fundó la Cátedra de Historia de la Arquitectura Moderna. Ha sido Director del Consejo Nacional de la Cultura, del Instituto de Artes Plásticas Armando Reveron y Presidente-Fundador del Instituto de Patrimonio Cultural. Por su destacada labor como arquitecto recibe, en 1992, el Premio Nacional de Arquitectura y confiriéndosele luego el Doctorado Honoris Causa UCV (2000). Editor y coeditor de revistas de arquitectura; ha publicado artículos para publicaciones periódicas sobre el mismo tema, y varios libros importantes, entre los que destacan: "Carlos Raúl Villanueva", escrito junto al japonés Makoto Suzuki, así como "Caracas a través de su arquitectura" en el que aparece como coautor junto a Graziano Gasparini. Nacido en 1931

⁴³⁵ AA.VV. "Encuesta sobre la significación de la Arquitectura Barroca Hispanoamericana." en BCIHE, n° 1, enero 1964, pág. 9 y ss.

⁴³⁶ De ese interés debemos destacar un libro de mucha importancia en los medios anglosajones para el conocimiento de la arquitectura virreinal mexicana como fue KUBLER, George *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1983. Traducción de Roberto de la Torre,



Fig. 66 Retratos fotográficos (de izq. a der.) Germán Téllez Castañeda, Fernando Chueca, George Kubler, Carlos Raúl Villanueva y Graziano Gasparini en el Seminario Internacional “Situación de la historiografía de la arquitectura latinoamericana.”, en GASPARINI, Paolo “Momentos del Seminario” BCIHE, nº 9, Abril 1968.

La institucionalidad entonces no sólo será un espacio de generación de nuevos conocimientos, sino que también permitirá defender posturas y aún posicionar un eje interpretativo que a ratos será abiertamente confrontacional.

Toda esa esfuerzo queda instalado y aún cuando Gasparini se aleja de la dirección formalmente, su vínculo continuará siendo estrecho por varios años más. Esto es notorio en la medida de que el Director que lo sucede dará muestras de tener una línea de trabajo absolutamente eurocéntrica tanto en su estructura ideológica como metodológica. Será el arquitecto de origen polaco Leszek Zawisza⁴³⁷ quien lo suceda en la gestión, estando él particularmente como investigador más focalizado al período Republicano de Venezuela, dando cuenta del auge emergente de los estudios sobre el arte y la arquitectura del siglo XIX en varios países de América.

En 1986 asume como Director interino el arquitecto Henrique Vera H., quien era el Director de la Escuela de Arquitectura, para ser sucedido en 1994 por el Dr. Alberto Sato Kotani⁴³⁸, quien estará a la cabeza de la institución hasta 1997. Durante este periodo se publicaron los tres últimos números del Boletín, se rearmó una trama de

Graciela de Garay y Miguel Ángel de Quevedo de la edición original en inglés *Mexican Architecture of the Sixteenth Century*, Yale University Press, New Haven, 1948, así como la circulación de artículos en KUBLER, George, Sidney MARKMAN y David WRIGHT *Tres visiones norteamericanas: sobre el arte novohispano*, Textos Dispersos Ediciones México D.F., 1995.

⁴³⁷ Leszek M. Zawisza (1920) Arquitecto de origen polaco, radicado en Venezuela desde 1952. Entre sus obras destacan ZAWISZA, Leszek *Colonia Tovar: tierra venezolana*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1980; ZAWISZA, Leszek *Arquitectura y Obras Públicas en Venezuela, siglo XIX*, Ediciones de la Presidencia de la República, Caracas, 1989; y ZAWISZA, Leszek *La crítica de la arquitectura en Venezuela durante el siglo XIX*, Consejo Nacional de la Cultura, Caracas, 1998.

⁴³⁸ Alberto Sato Kotani Diseñador Industrial y Arquitecto por la Universidad Nacional de La Plata, Doctor en Arquitectura, Universidad Central de Venezuela. Fue profesor de Historia de la arquitectura y Secretario Académico de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de La Plata. Ex director del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela y coordinador del Sector de Historia y Crítica.

relaciones regionales, habida cuenta de que Sato proviene de Argentina país en el que se forma y con el cual establece complicidades con la generación de Roberto Fernández y Francisco Liernur, los que como ya hemos comentado le habían dado un impulso modernizador al Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas en sus paradigmas historiográficos, expandiendo temáticas, innovaciones metodológicas y propuestas de intervención en obras.

En 1998 cesa la actividad de esta unidad académica por más de una década hasta que a fines de 2009 comienza a movilizarse un idea en torno a su recuperación desde el Sector de Historia y Crítica de la Arquitectura, organismo heredero de la Cátedra de Historia de la Arquitectura. Desde esa fecha hasta la actualidad la dirección del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas recae nominalmente en la arquitecta María Fernanda Jaua, quien ya había sido coordinadora en el período de la Dirección de Alberto Sato. Entre las primeras tareas anunciadas para llevar a cabo estará la producción de los siguientes números del Boletín del CIHE, correspondientes a los números 32 y 33, y la reimpresión de los números agotados, lo que hasta ahora seguimos esperando.⁴³⁹ (Fig. 67)

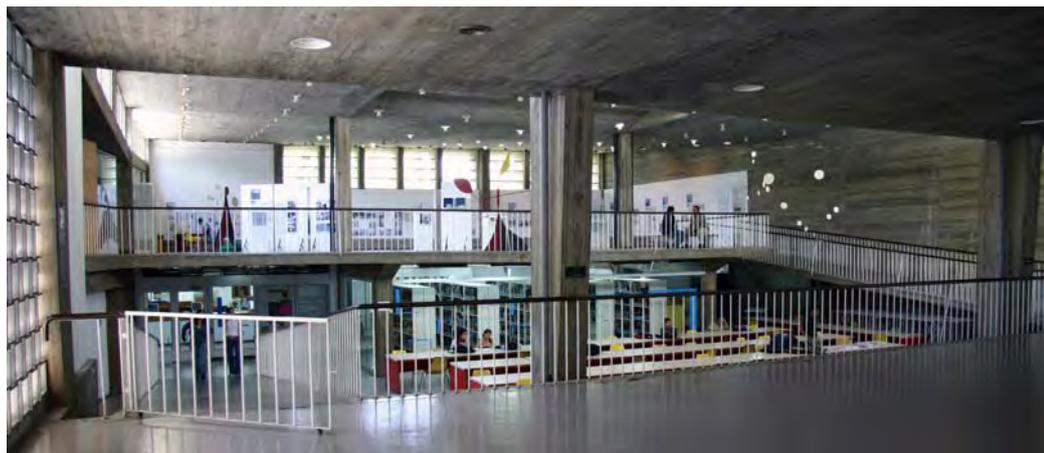


Fig. 67 Escuela de Arquitectura de la Universidad Central de Venezuela, Caracas.

⁴³⁹ Información que podemos referenciar en el blog <http://cihe.blogspot.com/> , consultado en línea 21 de enero de 2012.

3.1.3 Otras instituciones.

En varios de los países de la región sudamericana se levantaron iniciativas en orden a construir una institucionalidad para el estudio y la investigación del tópico, sin embargo ninguna de ellas tuvo la continuidad necesaria, por lo que pese a su aparición esporádica igualmente dejaron una importante labor en torno a la investigación, docencia y difusión del tópico en publicaciones monográficas y periódicas, en general asociadas a universidades, pero también a organizaciones gremiales e iniciativas independientes.

Tal vez el fenómeno más interesante sea como esas instituciones locales surgen como respuesta al incentivo dado por las reseñadas en Buenos Aires y Caracas, ya sea en un afán mimético formal o por la cercanía de una relación concreta y personal.

A partir de esto último en Colombia se puede hablar del “efecto Buschiazzo”, toda vez que los efectos del viaje que realiza Mario J. Buschiazzo en marzo de 1963 a Bogotá, invitado por Carlos Arbeláez Camacho⁴⁴⁰, a la sazón Decano de la Facultad de Arquitectura de la Pontificia Universidad Javeriana, será el origen causal de los intentos por institucionalizar prácticas y legitimar disciplinas en relación la arquitectura virreinal desde Colombia. Casi de manera inmediata es creado el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Pontificia Universidad Javeriana, el que actualmente sigue vigente con el nombre de Instituto Carlos Arbeláez Camacho para el Patrimonio Arquitectónico y Urbano.⁴⁴¹

En el resto de las instituciones colombianas el efecto será más retardado, en el relato de uno de sus protagonistas, recogemos el siguiente texto: *“Con la presencia de los arquitectos Gabriel Uribe Céspedes (+) Germán Téllez Castañeda, Hans Rother, Helga Mora de Corradine y Alberto Corradine Angulo y los profesores Francisco Gil y Carlos Arbeláez (+), el profesor Mario J. Buschiazzo expuso su iniciativa de conformar en cada universidad un Instituto de Investigaciones Estéticas, análogo al creado por él o similar al existente en la Universidad Nacional Autónoma de México. La iniciativa fue acogida de inmediato de manera calurosa y para dar curso a ella*

⁴⁴⁰ Carlos Arbeláez Camacho (1916-1968), Arquitecto colombiano, profesor universitario con cátedras en la Universidad Nacional de Colombia, la Universidad de los Andes y la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. En esta última fue Decano de la Facultad de Arquitectura, y entre 1965 y 1969 Director del Instituto de Investigaciones Estéticas. Con una actividad gremial importante fue Presidente de la Asociación Colombiana de Arquitectos, y Secretario General de la Academia Colombiana de Historia. Sobre el autor ver TÉLLEZ, Germán “Notas para no olvidar a Carlos Arbeláez Camacho” en *Apuntes*, n° 21, enero-julio 2002. Pág. 12 y ss.

⁴⁴¹ <http://www.javeriana.edu.co/Facultades/Arquidisenio/principal.html>.

subscribieron, por parte de los mencionados, sendas cartas dirigidas a los respectivos rectores y decanos de las Universidades de Los Andes, La Gran Colombia, La Javeriana y La Nacional (...) antes de finalizar el año 1963 quedaba establecido el IIE de la Universidad Javeriana (...) un año o año y medio después, se logró la creación de un instituto igual en el seno de la Universidad de Los Andes. La Universidad de Gran Colombia demoró varios años para crearlo y sólo de manera efímera. El caso de la Universidad Nacional fue diferente (...).”⁴⁴²

De hecho en la Universidad Nacional de Colombia el proceso será bastante dilatado, ya que a partir de la primera formulación del proyecto de creación del Instituto de Investigaciones Estéticas hecha en 1963, desde el entusiasmo de sus fundadores como Alberto Corradine, Francisco Gil Tovar, Lylia Gallo y Tomás Rodríguez -entre otros-, habrá que esperar quince años para que el proyecto encuentre el apoyo debido en las autoridades superiores, para que recién en 1978 tuviera existencia institucional en el seno de la Facultad de Arte. El Instituto no sólo toma la influencia de Buschiazzo sino que también lo amplía hacia el modelo interdisciplinario del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Autónoma de México, al asumir el carácter integral de la investigación artística y favorecer la conformación de líneas de investigación y comunidades de investigadores⁴⁴³, convirtiéndose en un espacio muy amplio de investigación en las artes, en general, al que se integra un grupo de docentes e investigadores de Historia del Arte, que había trabajado hasta entonces como parte del Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias Humanas.⁴⁴⁴

En países como Ecuador pese a tener autores que tuvieron una temprana preocupación por estos tópicos a nivel regional y que estaban vinculados con Buschiazzo, no se logran consolidar unas estructuras institucionales que le otorguen continuidad a la investigación y su difusión. El amplio trabajo del diplomático José Gabriel Navarro⁴⁴⁵ y del sacerdote José María Vargas⁴⁴⁶ se encuentran en ese contexto.

⁴⁴² CORRADINE ANGULO, Alberto “*Orígenes del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Facultad de Artes de la Universidad de Colombia.*” en EHTA, n° 5, año V, 1998-1999.

⁴⁴³ El Instituto de Investigaciones Estéticas fue creado mediante el Acuerdo 95 del 4 de Agosto de 1978 del Consejo Superior Universitario. Su propósito fue organizar y estimular la investigación permanente en los campos de la estética, la crítica y la historia de las artes plásticas, la musicología, la arquitectura, el cine y la televisión y la historia del diseño industrial y gráfico. Luego de su creación oficial, el Instituto comenzó sus labores en el primer semestre de 1979.

⁴⁴⁴ http://www.facartes.unal.edu.co/portal/?context=ctxinstituto&object=ctxinstituto_mncronologia&ctxparam=inest, consultado en línea el 25 de mayo de 2010.

⁴⁴⁵ José Gabriel Navarro (1883-1965) diplomático e historiador ecuatoriano, uno de los más tempranos y prolíficos autores en el tópico, entre su enorme lista de trabajos destacan las tempranas obras NAVARRO, José Gabriel “*Contribuciones a la Historia del Arte en el Ecuador.*” de la Academia

En el caso del primero probablemente por sus largas estadias en distintos países no pudo contribuir a esa estabilidad institucional, de hecho solo recientemente su archivo se encuentra custodiado como un fondo especial en la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit. En esa fase precursora será el arquitecto argentino Martín Noel quien describa la situación ecuatoriana: “*Los flamantes estudios de don Gabriel Navarro, el distinguido académico quiteño, al exhumar las noticias contenidas en los archivos eclesiásticos y oficiales de la capital ecuatoriana, confirman ampliamente las descripciones de Alcedo y Herrera, y las del padre Cappa, de donde Quito se nos presenta tal como apuntáramos como el centro básico de la expansión artística en la parte Norte de nuestro continente, o sea, según nuestro gráfico, la que correspondería dentro de lo hispanoamericano al núcleo mayoide virreinal.*”⁴⁴⁷

En el caso del segundo, quien fuera en su día alentado por Navarro para dedicarse a la historia del arte, su proyecto intelectual fue más vasto y ambicioso, de alguna manera influenciado por los postulados de Jacob Burckhardt, interesándose por la cultura como sinónimo de la historia de los pueblos. Los esfuerzos por recuperar su archivo y editar reediciones de sus obras se encuentra en el repositorio de la Fundación Fray José María Vargas, donde se pueden consultar sus obras.⁴⁴⁸

Nacional de Historia, Vol. I, editado por la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos, Tipografía y Encuadernación Salesianas, Quito, 1925; NAVARRO, José Gabriel "*Arquitectura hispano-colonial americana: curiosa ordenación arquitectónica en el claustro del Convento de San Agustín de la ciudad de Quito.*" en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 12, 1928, pág. 179-182; NAVARRO, José Gabriel "*La Iglesia de la Compañía de Jesús en Quito*", Imprenta de Archivos, Madrid, 1929 y NAVARRO, José Gabriel "*La arquitectura civil doméstica en Quito, en la época virreinal.*" en *América*, Quito, n° 9:58, 1934, pág. 507-511. Ya como un autor consolidado y de referencia para el caso ecuatoriano destacan sus obras de difusión NAVARRO, José Gabriel *Artes Plásticas ecuatorianas*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1945, NAVARRO, José Gabriel *El arte en la Provincia de Quito*, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, México D.F., 1960 y NAVARRO, José Gabriel *Guía artística de Quito* Editorial de Prensa Católica, Quito, 1961.

⁴⁴⁶ José María Vargas Arévalo (1902-1988), Sacerdote dominicano, Doctor Honoris Causa de la Universidad Católica de Quito, sus trabajos publicados más importantes son VARGAS, José María *El arte quiteño en los siglos XVI, XVII y XVIII*, Imprenta Romero, Quito, 1949; VARGAS, José María *Los maestros del arte ecuatoriano*, Publicaciones del Instituto Municipal de Cultura, Quito, 1955; VARGAS, José María *El arte ecuatoriano*, Cajica, Puebla, 1960; VARGAS, José María *Historia del arte ecuatoriano*, Editorial Santo Domingo, Quito, 1964 y VARGAS, José María, O.P. *Arte religioso ecuatoriano*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, Quito, 1965. VARGAS, José María (dir.) *Arte colonial del Ecuador: siglos XVI-XVII*, Salvat Editores Ecuatoriana, Quito, 1985.

⁴⁴⁷ Idem, pág. 127.

⁴⁴⁸ Destacan entre ellas una serie de obras de difusión sobre monumentos religiosos quiteños, ver VARGAS, José María *Convento de la Compañía de Jesús*, Editorial "Santo Domingo", Quito, 1967; VARGAS, José María *Convento de la Merced*, Editorial "Santo Domingo", Quito, 1967; VARGAS, José María *Convento de San Agustín*, Editorial "Santo Domingo", Quito, 1967; VARGAS, José María *Convento de San Francisco de Quito*, Editorial "Santo Domingo", Quito, 1967; VARGAS, José María *Convento de Santo Domingo de Guzmán*, Editorial "Santo Domingo", Quito, 1967. Además de su preocupación el patrimonio manifiesto en VARGAS, José María *Museo Jacinto Jijón y Caamaño y el Patrimonio Artístico*, Centro de Publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito,

En otros espacios académicos de formación regular de la disciplina arquitectónica como Uruguay se documentan curricularmente una cantidad de cursos sobre el tópico, donde las cátedras de Historia de la Arquitectura estaban instaladas en los curriculums regulares desde muy temprano, lo que no significaba empero, que esas actividades docentes produzcan conocimiento original en base a investigación de campo o en archivos, la que pudiera integrar un corpus temático asociado el estudio del período Virreinal.

Para el país de la banda Oriental del Río de La Plata, la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República sólo contemplaba desde 1920, es decir a cinco de años de su creación, como contenido marginal en su curso de Historia de la Arquitectura la “Arquitectura Americana (azteca e incásica)”⁴⁴⁹ (Fig. 68)



Fig. 68 Portadilla del libro GIURIA, Juan *La Arquitectura en el Uruguay, Tomo I Epoca Colonial*, Instituto de Historia de la Arquitectura Universidad de la República, Montevideo, 1955.

Será a partir de la creación del Instituto de Historia de la Arquitectura de la Universidad de la República⁴⁵⁰ cuando en Uruguay se sistematicen los estudios sobre la

1978 y la reedición póstuma de VARGAS, José María *Patrimonio Artístico Ecuatoriano*, Fundación Fr. José María Vargas y Trama Ediciones, Quito, 2005. (1967)

⁴⁴⁹ Universidad de la República Facultad de Arquitectura, Publicación hecha en ocasión del 1er Congreso Pan-Americano de Arquitectos, Montevideo, Tipografía Moderna, 1920. Pág. 35. Ver además LUCCHINI, Aurelio “*Curso de Historia. Montevideo*” en DANA n° 9, 1979, pág. 43 y ss.

⁴⁵⁰ “Tiene su origen en el Instituto de Arqueología Americana, fundado en 1938. Con la reorganización de los institutos, hacia 1948, adoptó su actual denominación. A partir del Plan de Estudios de 1952, el I.H.A. orientó su labor a la investigación de la realidad nacional y tomó a su cargo la coordinación de los cursos de Historia de la Arquitectura. Con la creación de la Cátedra de Historia de la Arquitectura Nacional en 1955, se abocó particularmente a la producción de sus contenidos.”, en

arquitectura virreinal, siendo el trabajo de Juan Giuria⁴⁵¹ en su cercanía al Instituto porteño dirigido por Buschiazzo, canónico al respecto.⁴⁵²

Ese primer trabajo de sistematización e investigación de la historia de la arquitectura local será el referente para el estudio del patrimonio arquitectónico, dándole una línea de base de información a trabajos posteriores como el del historiador Alfredo Castellanos⁴⁵³ (Fig. 69)

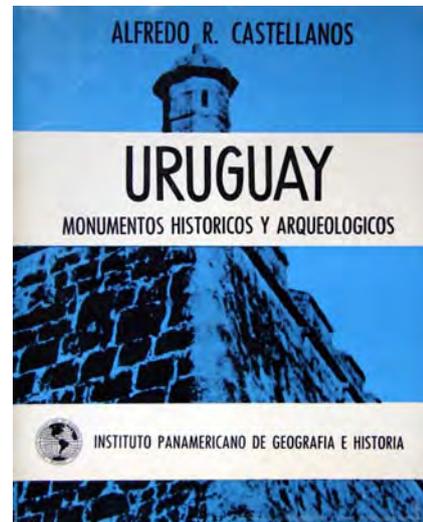


Fig. 69 Portada del libro CASTELLANOS, Alfredo *Uruguay. Monumentos Históricos y Arqueológicos*, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, México D.F., 1974.

En Argentina no todo el trabajo estará concentrado en el área bonaerense, de hecho al referencial trabajo de Buschiazzo habrá que sumar, desde la década de los cincuenta, iniciativas en el resto de la provincias en torno a núcleos de investigadores y docentes en historia de la arquitectura. En ese contexto el esfuerzo seminal más

http://www.farq.edu.uy/estructura/servicios_docentes/institutos/iha/paihapre.html, consultado en línea 26 de mayo de 2010.

⁴⁵¹ Juan Giuria (1880-1957) Estudió en la antigua Facultad de Matemáticas de Montevideo, graduándose como arquitecto. fue profesor de Historia de la Arquitectura durante treinta y siete años, formando el Instituto de Historia de la Arquitectura. Las investigaciones de Giuria fueron pioneras para el conocimiento de la arquitectura del Uruguay y también del Paraguay. Su tarea, que marcó un punto de inflexión en los métodos de investigación, fue continuada en el Instituto de Historia de la Arquitectura por una pléyade de investigadores entre los que descollaron Elzeario Boix, Aurelio Lucchini, Mariano Arana, Livia Bocchiardo, Lorenzo Garabelli y Ricardo Alvarez Lenzi entre muchos otros. Su obra más importante es GIURIA, Juan *La arquitectura en el Uruguay*, Imprenta Universal, Montevideo, 1955-1958 (4 tomos).

⁴⁵² Un temprano texto de esta arquitecto uruguayo da cuenta de este interés, ver GIURIA, Juan “*Arquitectura Colonial*”, *Revista Nacional*, n° 10, Montevideo, octubre-diciembre 1938, pág. 38 a 39. Sin embargo será años más tarde que se consagre como autor canónico al publicarse el libro GIURIA, Juan *La Arquitectura en el Uruguay, Tomo I Epoca Colonial*, Instituto de Historia de la Arquitectura Universidad de la República, Montevideo, 1955.

⁴⁵³ Alfredo Castellanos (1908 -1992) fue un historiador uruguayo. Fue asimismo Profesor de Historia en Enseñanza Secundaria desde 1938, dictó cursos en el Instituto Alfredo Vázquez Acevedo (IAVA) y se desempeñó como Director del Instituto de Profesores Artigas (IPA). Autor CASTELLANOS, Alfredo *Uruguay. Monumentos Históricos y Arqueológicos*, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, México D.F., 1974.

recordado será cuando en 1957 se reúnan Tucumán⁴⁵⁴ los docentes encargados de los cursos de Historia de la Arquitectura en las más importantes instituciones universitarias Argentinas –con invitados de Chile y Uruguay-, a partir de la cual se realizarán innumerables reuniones y encuentros con objetivos similares⁴⁵⁵. (Figs. 70 y 71)

Fig. 70 Fotografía del archivo CEDODAL donde aparecen reunidos docentes de historia de la arquitectura en Tucumán en 1957 (de izq. a der. sentados): N. Firszt, R. González Capdevilla, M. Wiasman, A.M. Gil, E. Tedeschi, cuatro personas sin identificar, J. Gazzaneo y M. Buschiazzo, en GUTIÉRREZ, Ramón y Olga PATERLINI (coords.) *Historia de la Arquitectura Argentina. Reflexiones de medio siglo 1957-2007*. Instituto Interuniversitario de Historia de la Arquitectura, CEDODAL, Instituto de Historia y Patrimonio FAU Universidad Nacional de Tucumán, Centro Marina Waisman FADU Universidad Nacional de Córdoba, Buenos Aires, 2007, pág. 18.

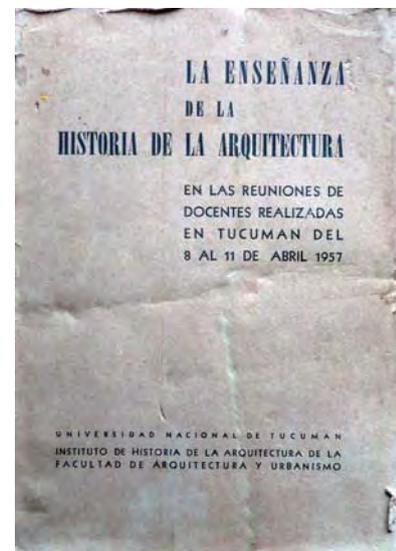


Fig. 71 Portada del libro AA.VV. *La enseñanza de la historia de la arquitectura en las reuniones de docentes realizadas en Tucumán del 8 al 11 de abril de 1957*, Instituto de Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, 1957.

Durante la segunda mitad del siglo XX en Argentina se desarrollarán varias iniciativas en otras ciudades del interior del país, siendo la ciudad de Córdoba en donde se concentre una importante masa crítica de investigadores a partir del influjo de la arquitecta Marina Waisman⁴⁵⁶, al punto que en 1993 se crea el Centro de Formación de

⁴⁵⁴ AA.VV. *La enseñanza de la historia de la arquitectura en las reuniones de docentes realizadas en Tucumán del 8 al 11 de abril de 1957*, Instituto de Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, 1957.

⁴⁵⁵ Entre los que destaca AA.VV. *Encuentro de Docentes de Historia de la Arquitectura de Universidades Nacionales*, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 1982.

⁴⁵⁶ Marina Waisman (1920-1997) Arquitecta por la Universidad Nacional de Córdoba, en los años cincuenta tuvo una cercanía con la actividad docente y teórica del arquitecto italiano Enrico Tedeschi,

Investigadores en Historia y Crítica de la Arquitectura, de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la Universidad Nacional de Córdoba, y que luego de su muerte pasa a llevar su nombre, como se consigna en el primer número de la Revista del mentado Centro.⁴⁵⁷ (Figs. 72 y 73)

Figs. 72 y 73 Portadas de la Revista MW, n° 1, 1998 y n° 11, 2011.



Será la misma autora cordobesa, la que congregate a varios investigadores para dar una mirada actualizada al tópico en el volumen colectivo titulado *Arquitectura colonial argentina*.⁴⁵⁸ Entre los convocados podemos leer a Ramón Gutiérrez, Alberto de Paula, Alberto Nicolini y Federico Ortíz, sumado a más de treinta otros autores sin duda un esfuerzo colectivo notable, que no sólo da cuenta del poder de convocatoria de Waisman, sino que también de poder darle curso operativo y demostrar la aplicabilidad de su modelo metodológico basado en la comprensión del entorno construido como

quien después de colaborar con Bruno Zevi en Roma, se había instalado en Argentina en 1948 como profesor en Buenos Aires, Córdoba y Tucumán. Directora del Instituto de Historia y Preservación en la Universidad Católica de Córdoba y Presidente del Instituto Argentino de Investigaciones en Historia de la Arquitectura y del Urbanismo. Cfr. Revista DANA WAISMAN, Marina. 1998. *Autobiografía*. Disertación en Salta, 1993. En Revista DANA N° 39/40 del Instituto Argentino de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo, Buenos Aires, p. 8 y ss. y WAISMAN, Marina. 1998. *Autocrítica II*, 1994. En Revista DANA N° 39/40 del Instituto Argentino de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo, Buenos Aires, p. 126 y ss.

⁴⁵⁷ GOYTÍA DE MOISSET, Noemí “*Editorial*”, en *MW*, Revista del Centro Marina Waisman de Formación de Investigadores en Historia y Crítica de la Arquitectura, de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la Universidad Nacional de Córdoba, n° 1, 1° de mayo de 1998.

⁴⁵⁸ WAISMAN, Marina et al *Arquitectura colonial argentina. Documentos para una historia de la arquitectura argentina*, Editorial Summa, Buenos Aires, 1987.

fuente para la historia de la arquitectura, que ya había plateado teóricamente más de una década atrás.⁴⁵⁹

Para el caso chileno la institucionalidad en el estudio sobre la historia de la arquitectura, con incidencia en el tópico de la arquitectura del período virreinal, se va a concentrar en la Universidad de Chile, a través de los cursos de arquitectura chilena⁴⁶⁰ y luego se consolida con la formación del Departamento de Teoría e Historia de la Arquitectura, que bajo la denominación de Instituto de Historia y Patrimonio sigue vigente hasta el momento actual.⁴⁶¹ En este centro universitario existirá una política de publicaciones que tendrá un primer momento en la década del cincuenta con el interés de publicar los seminarios de investigación de los estudiantes, lo que impulsará su director José Ricardo Morales.⁴⁶² (Fig. 74).

⁴⁵⁹ WAISMAN, Marina *La estructura histórica del entorno*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1972. Trabajo que a su vez es deudor del impacto en Argentina de la llegada del arquitecto italiano Enrico Tedeschi, quien en su trabajo profesional y académico difundió ideas y autores que serán referentes para la formación de Waisman, cfr. TEDESCHI, Enrico *Una Introducción a la Historia de la Arquitectura*, Instituto de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de Tucumán, 1951 y TEDESCHI, Enrico *La Plaza de Armas del Cuzco*, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, 1956. Sobre su obra ver comentario en WAISMAN, Marina “*Enrico Tedeschi. Una invitación a la historia*”, en *Summa*, n°s 215/216, 1985, pág. 72 y ss.

⁴⁶⁰ En el cual destaca el trabajo docente e investigador del arquitecto Alfredo Benavides Rodríguez, que ya hemos reseñado más arriba.

⁴⁶¹ Dentro de la amplia y variada producción historiográfica de esta unidad académica podemos destacar para el tópico de la presente tesis los libros IGLESIAS, Augusto y Enrique PORTE, *La catedral de Santiago de Chile; estudio monográfico*, Publicaciones del Instituto de Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1955; WAISBERG, Myriam *Joaquín Toesca Arquitecto y Maestro*, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1975; RIQUELME, Fernando (et. Al.) *Casa de Lo Matta*, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile, Santiago, 1978; BENAVIDES, Juan et al. *Casas Patronales. Conjuntos arquitectónicos rurales*, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1981 y MONTECINOS, Hernán, et al. *Las iglesias misionales de Chile: documentos*. Departamento de Historia y Teoría de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile, Santiago, 1995.

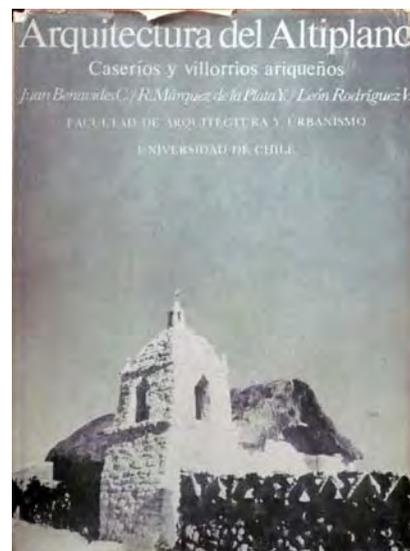
⁴⁶² José Ricardo Morales (1915), escritor, dramaturgo y teórico de la arquitectura español, radicado en Chile a consecuencia de la Guerra Civil. Su perfil multifacético le permitió insertarse en varios frentes de la actividad universitaria chilena, siendo fundador del Teatro Experimental de la Universidad de Chile y de la Editorial Cruz del Sur. Su obra sobre arquitectura más relevante es MORALES, José Ricardo *Arquitectónica. (Sobre la idea y el sentido de la arquitectura)*, Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1966.

Fig. 74 Portada del libro IGLESIAS, Augusto y Enrique PORTE, Publicaciones del Instituto de Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1955.



En un segundo período destacan las publicaciones monográficas derivadas de proyectos de investigación específicos, en donde los levantamientos de vestigios, monumentos y sitios será el objetivo principal, a contrastar con la bibliografía existente.⁴⁶³ (Fig. 75)

Fig. 75 Portada del libro BENAVIDES, Juan; Rodrigo MARQUEZ DE LA PLATA y León RODRIGUEZ, *Arquitectura del Altiplano. Caseríos y villorrios ariqueños*, Editorial Universitaria, Santiago, 1977.



Al tener una organización nacional, la sede de Valparaíso de la Universidad de Chile replicará este interés lo que finalmente se personalizará en la figura de la arquitecta Myriam Waisberg⁴⁶⁴ y su grupo de estudiantes y jóvenes investigadores

⁴⁶³ Destacan los siguientes textos BENAVIDES, Juan; Rodrigo MARQUEZ DE LA PLATA y León RODRIGUEZ, *Arquitectura del Altiplano. Caseríos y villorrios ariqueños*, Editorial Universitaria, Santiago, 1977 y BENAVIDES, Juan et al *Casas Patronales. Conjuntos arquitectónicos rurales*, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1981.

⁴⁶⁴ Myriam Wiasberg (1919-1999), Arquitecta chilena, profesora de historia de la arquitectura en la Universidad de Chile, donde trabaja con Aquiles Zentili, y de la Universidad de Valparaíso

formados bajo su guía desde la década del sesenta.⁴⁶⁵ A ello se suma la discusión historiográfica se había desarrollado con alguna especificidad temática en torno al temprano interés sobre el período sobre el último cuarto del siglo XIX⁴⁶⁶ y con el trabajo de investigación vinculado con la pintura y objetos suntuarios.⁴⁶⁷

Se concentran los esfuerzos en monografías que van alimentando la información para la toma de decisiones sobre proyectos de recuperación patrimonial, siendo el más emblemático durante la segunda mitad del siglo XX el de la Iglesia de San Francisco, testimonio monumental más antiguo del período en Santiago de Chile, y sobre el cual ha habido una especial atención no sólo por el valor patrimonial de su iglesia y claustros, sino que además por el valor de sus colecciones, siendo la serie de la vida de San Francisco la que más destaca por su calidad y mérito formal.⁴⁶⁸

En Chile la discusión sobre el barroco americano no estará ausente, aún cuando se focaliza en la discusión en torno a la transferencia de los sacerdote coadjutores bávaros, que llegados desde el sur de Alemania tuvieron un efecto rastreable en algunas manifestaciones, lo que ya se había planteado en autores como Romolo Trebbi⁴⁶⁹ y Claudio Ferrari⁴⁷⁰ que participaron en el Simposio de Roma. Además del estudio sobre la posible filiación barroca en las expresiones arquitectónicas en los parajes extremos del país.⁴⁷¹

⁴⁶⁵ Entre sus publicaciones destacan WAISBERG, Myriam y Sonia MARTÍNEZ *Los Terrenos del Antiguo Castillo de San José*, Universidad de Chile, Valparaíso, 1969; WAISBERG, Myriam *El patrimonio Arquitectónico Religioso de Valparaíso*, Publicaciones DAU, Facultad de Arte y Tecnología, Universidad de Chile sede Valparaíso, agosto, n° 4, 1980 y WAISBERG, Myriam *La arquitectura religiosa de Valparaíso. Siglo XVI-Siglo XIX*, Editorial Universidad de Valparaíso, Valparaíso, 1992.

⁴⁶⁶ Se le debe al historiador y político Benjamín Vicuña Mackenna la materialización de ese interés en sus investigaciones historiográficas y sus emprendimientos en orden a la formación del coleccionismo y musealización de objetos suntuarios y artísticos del “colonaje”.

⁴⁶⁷ Esto se refrenda cuando la Sociedad Chilena de Historia y Geografía organiza la expos de 1929 y luego la Academia Chilena de la Historia integra en su nómina fundacional a los investigadores Luis Álvarez Urquieta y Fernando Márquez de La Plata, que son los primeros autores chilenos, junto con el presbítero Raúl Luis Urzúa, en sistematizar el conocimiento sobre la producción artística chilena del período colonial.

⁴⁶⁸ GUARDA, Gabriel “*Un mundo maravillado. San Francisco de Asís y la pintura colonial en Chile.*” En AA.VV. *Barroco Hispanoamericano en Chile. Vida de San Francisco de Asís pintada en el siglo XVII para el Convento Franciscano de Santiago*, Museo de América, Madrid, 2002.

⁴⁶⁹ TREBBI, Romolo “*Arquitectura chilena durante el siglo XVIII: estilo “mestizo” del norte, “barroco” urbano y vernáculo rural.*” en BRAVO, Bernardino et. al *El Barroco en Hispanoamérica. Manifestaciones y Significación*, Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina, Santiago de Chile, 1981.

⁴⁷⁰ FERRARI, Claudio “*La influencia de los jesuitas bávaros en arte chileno del s. XVIII.*” En BRAVO, Bernardino et. al *op. cit.*.

⁴⁷¹ Ver MONTANDON, Roberto “*La Iglesia de Santa María de Achao*”, en *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, año XXXI, n° 70, 1964, pág. 134 y ss y MONTANDÓN; Roberto: “*El barroco en la sierra de Tarapacá*” en *Anales de la Universidad de Chile*, año CXXV, n°s 141-144, Santiago, 1967.

Probablemente el hecho de que el libro de síntesis de Felipe Cossio del Pomar⁴⁷² publicado por la casa editora mexicana Fondo de Cultura Económica en 1958 permita demostrar el impacto e importancia del arte del Virreinato del Perú en México y el resto del continente, sin embargo ello no asegura que en el país andino se consolide alguna estructura institucional de estudios, investigaciones o publicaciones periódicas. De este modo, y pese al obvio protagonismo de los territorios peruanos en la consolidación de un sistema de referencias arquitectónicas en Lima y en cada una de sus regiones, en Perú el esfuerzo por consolidar una institucionalidad específica solamente nos permite identificar publicaciones sobre este tópico en la Revista del Archivo Nacional⁴⁷³, luego de lo cual será señero el esfuerzo del Instituto Americano de Arte del Cusco, fundado en 1933⁴⁷⁴, y luego en Lima el Instituto de Investigaciones de arte Peruano y Americano, dirigido por el profesor Dr. Ricardo Mariátegui Oliva⁴⁷⁵, ambos con publicaciones periódicas. (Figs. 76 y 77)



Fig. 76 Portada del libro MARIÁTEGUI OLIVA, Ricardo *Una Iglesia-Relicario El Carmen de Trujillo*, *Documentos de Arte Peruano I*, Publicaciones del Instituto de Investigaciones de Arte Peruano y Americano, Lima, 1945.

⁴⁷² COSSIO DEL POMAR, Felipe *Arte del Perú Colonial*, Fondo de Cultura Económica, México DF, 1958.

⁴⁷³ ver ANGULO, Domingo “*El primitivo estilo de la Iglesia de Santo Domingo de Lima y las transformaciones que ha sufrido.*”, en Revista del Archivo Nacional del Perú, Tomo II, Lima, 1921 y ANGULO, Domingo “*El terremoto de 1687.*”, en Revista del Archivo Nacional del Perú, Tomo XII, Lima, 1939.

⁴⁷⁴ SAMANEZ, Roberto “*La Iglesia de la Compañía de Jesús: una joya del Barroco Americano.*” en Revista del Instituto Americano de Arte del Cusco, n°14, 1995.

⁴⁷⁵ De la prolífica obra de este autor peruano podemos destacar MARIÁTEGUI OLIVA, Ricardo *Una joya arquitectónica peruana de los siglos XVII y XVIII: El templo de Santiago o de Nuestra Señora del Rosario de Pomata*, Alma Mater Distribuidores, Lima, 1942, MARIÁTEGUI OLIVA, Ricardo *La Ciudad de Arequipa del Siglo XVII. El Monasterio de Santa Catalina*, Biblioteca Arte de Arequipa, Empresa Gráfica Stylo, Lima, 1952 y MARIÁTEGUI OLIVA, Ricardo *Techumbres y Artesonados Peruanos*, Lima, 1975.

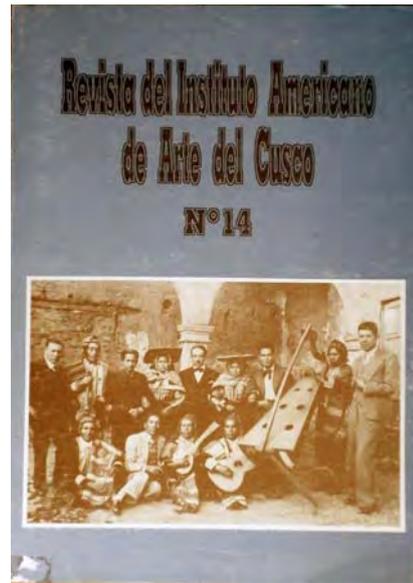


Fig. 77 Portada Revista del Instituto de Arte Americano del Cusco, n° 14, 1993-1994.

En el caso de este último podemos comprobar el impacto de su circulación revisando la colección de publicaciones que estaba en bibliotecas de otros autores referenciales ya mencionados, como por ejemplo la del arquitecto chileno Alfredo Benavides⁴⁷⁶, y los repositorios bonaerenses también revisados.

Todo lo anterior es un panorama sucinto que nos permite fácilmente concluir que la masa crítica de los autores, investigadores y especialistas de la arquitectura del período virreinal en Sudamérica se concentran en una vigorosa red de instituciones argentinas, las cuales más allá del personalismo de sus protagonistas ha sabido mantener una constancia y sistematicidad. En paralelo encontramos el esfuerzo venezolano muy personalista, pero no por ello menos eficiente, y a un punto complementario desde el punto de vista de la diversidad de los enfoques metodológicos confrontados, tal como hemos analizado ampliamente en el capítulo anterior.

⁴⁷⁶ Con dedicatoria a Benavides y firma del autor hemos encontrado MARIÁTEGUI OLIVA, Ricardo *Una Iglesia-Relicario El Carmén de Trujillo*, Documentos de Arte Peruano I, Publicaciones del Instituto de Investigaciones de Arte Peruano y Americano, Lima, 1945; MARIÁTEGUI OLIVA, Ricardo *San Francisco y la Dolorosa de Cajamarca*, Documentos de Arte Peruano II Publicaciones del Instituto de Investigaciones de Arte Peruano y Americano, Lima, 1947; MARIÁTEGUI OLIVA, Ricardo *Templo de la Inmaculada de Lampa*, Documentos de Arte Peruano IV Publicaciones del Instituto de Investigaciones de Arte Peruano y Americano, Lima, 1949; MARIÁTEGUI OLIVA, Ricardo *Chiguata y su Iglesia del Espíritu Santo*, Documentos de Arte Peruano XI, Publicaciones del Instituto de Investigaciones de Arte Peruano y Americano, Lima, 1950 y MARIÁTEGUI OLIVA, Ricardo *Zepita Templo de San Pedro y San Pablo*, Documentos de Arte Peruano XII, Publicaciones del Instituto de Investigaciones de Arte Peruano y Americano, Lima, 1950.

3.2 Publicaciones periódicas.

Una de las plataformas de circulación de estudios, investigaciones e ideas más importante para una comunidad científica son las publicaciones periódicas, su estudio nos permite acceder por una fuente primaria a los resultados de las investigación, los debates que generaron y el modo en que finalmente lograron inscribir sus propuestas.

Hace un tiempo que ya hay consenso en la región sudamericana de la necesidad de situar las colecciones hemerográficas como una fuente directa de primero orden para el estudio de la cultura arquitectónica en general y de la historiografía en particular.

(Fig. 78)

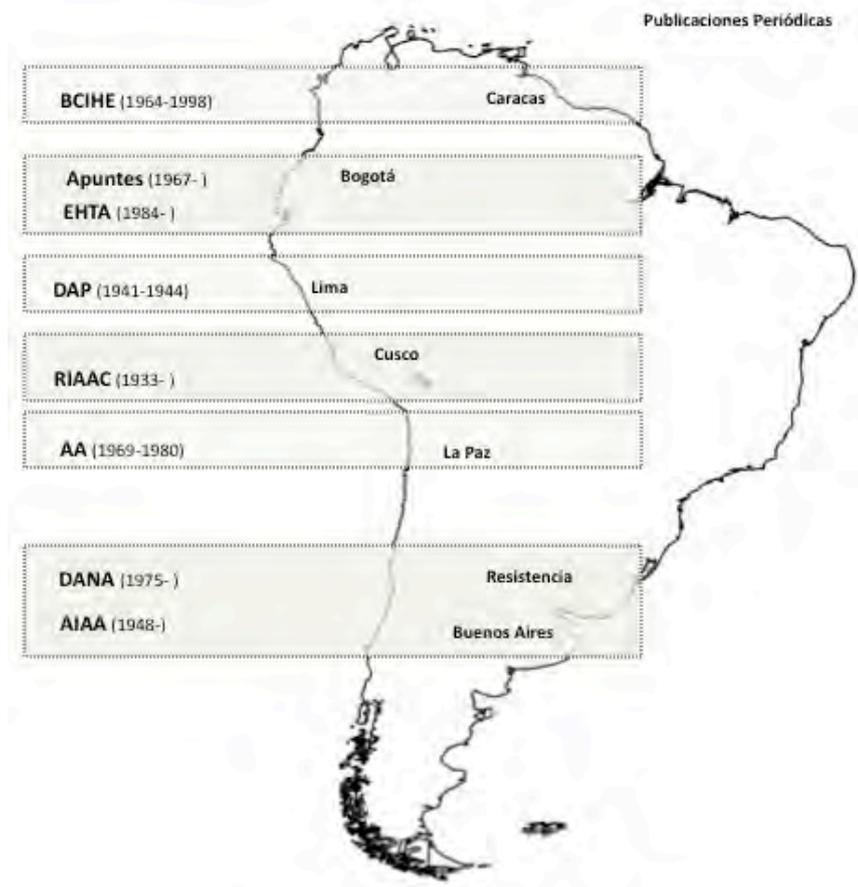


Fig. 78 Diagrama publicaciones periódicas (elaboración propia).

Si bien nuestro interés se concentrará en las publicaciones generadas en el espacio académico sudamericano, no es menos cierto que el tema de la Arquitectura Virreinal Sudamericana tuvo una atención importante en revistas españolas y

mexicanas, e incluso anglosajonas⁴⁷⁷, por lo que a modo de introducción deberíamos fijar algunas referencias respecto de ellas.

Los Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Autónoma de México presentaron desde muy temprano un interés por acoger las publicaciones sobre la Arquitectura Virreinal de América del Sur, de hecho en sus páginas se publica muy tempranamente un artículo del arquitecto peruano Emilio Harth-Terré, introducido con una entusiasta nota de Manuel de Toussaint que concluye: “... una de las esperanzas más firmes para la realización de una historia completa del Arte Peruano que aún nos está haciendo falta.”⁴⁷⁸

Por su parte los –ya desaparecidos- Cuadernos de Arquitectura Virreinal, Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México tuvieron como principal objetivo el enriquecimiento del proceso enseñanza-aprendizaje; enfatizando el desarrollo del espíritu crítico y de investigación, particularmente en el área histórica, lo que permite tomar como punto de partida los orígenes de nuestra arquitectura para traducirlos en planteamientos nuevos dentro de esta actividad. Estudia básicamente la arquitectura virreinal (siglo XVI al XVIII) en México; no obstante se publican trabajos e investigaciones de Iberoamérica de la misma época, con especial importancia en la expresión gráfica como recurso fundamental del arquitecto.

Los balances sobre la presencia de las publicaciones periódicas sobre la práctica disciplinar de la arquitectura en la región de estudio, así como de sus aspectos temáticos específicos no han estado exentos de recuentos⁴⁷⁹, debates y caracterizaciones que identifican claramente aquellas que nos pueden resultar pertinentes como fuentes directas para el estudio de la Arquitectura durante el período Virreinal en América del Sur.

⁴⁷⁷ Ver por ejemplo el número especial dedicado a la *Latin American Architecture* del prestigioso *Journal of the Society of Architectural Historians*, donde destacan los artículos de BUSCHIAZZO, Mario J. “*Exotic Influences in American Colonial Art*” en *JSAH*, V 1945-1946, Págs. 21-23 y MARCO DORTA, Enrique “*Andean baroque decoration*”, *JSAH*, vol. V, 1946-1947. Págs. 45-46.

⁴⁷⁸ Presentación de Manuel de Toussaint en HART-TERRE, Emilio “*Tesoros de la Catedral de Lima*” *AIIE-UNAM*, vol. III, n° 11, 1944, págs. 5-9

⁴⁷⁹ Sobre la última década se abre un arco comenzado con la publicación de GUTIÉRREZ, Ramón *et al.*, *Revistas de Arquitectura de América Latina*, Universidad Politécnica de Puerto Rico, San Juan, 2001; y se cierra –hasta el momento- con el número monográfico de la revista chilena *De Arquitectura*, Cfr. MENDEZ, Patricia “*Las publicaciones de arquitectura en Latinoamérica: perfiles para comprender su trayectoria.*” en *De Arquitectura*, n° 23, primer semestre 2011.

3.2.1 Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas.

El año 1948 se comienza a publicar los Anales del Instituto de Investigaciones estéticas y Arte Americano de la Universidad de Buenos Aires, bajo la dirección de Mario Buschiazzo hasta el número de 1969. Sus X volúmenes publicados conteniendo 41 números entre 1948 y 2012 la convierte en la publicación periódica más longeva en este campo en la región sudamericana. (Fig. 79)

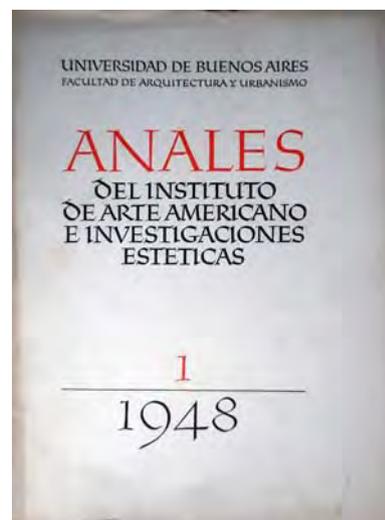


Fig. 79 Portada de Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, n° 1, 1948.

Esta revista, así como veremos será habitual en las otras análogas, es por un lado una plataforma de relaciones entre investigadores, pero en primer lugar un medio para difundir el trabajo propio, por tanto no deberá extrañar la gran cantidad de artículos publicados por su promotor principal desde su fundación como fue el arquitecto Buschiazzo.⁴⁸⁰

La revista tiene una estructura en tres partes, compuesta por artículos monográficos, relaciones documentales y notas bibliográficas. En algunos números esta estructura era precedida por una nota necrológica en relación con esa infausta coyuntura, un detalle que daba cuenta de la fraternal relación establecida entre una comunidad de investigadores.

Así como había espacio para las complicidades y trabajos conjuntos, también habrá espacio para los disensos, como desde su inicio la polémica en sordina entre

⁴⁸⁰ Ver BUSCHIAZZO, Mario J. “*Un interesante expediente arquitectónico del siglo XVIII*” en AIAA, n°1, 1948, pág. 49 y ss.; BUSCHIAZZO, Mario J. “*Dos monasterios de clausura en Córdoba*” en AIAA, n°3, 1950, pág. 26 y ss.; y BUSCHIAZZO, Mario J. “*La construcción del Colegio e Iglesia de San Ignacio, de Buenos Aires*” en AIAA, n°13, 1960, pág. 41 y ss.

Buschiazzo y Noel⁴⁸¹, tendrá en esta publicación para el primero la trinchera ideal para emitir juicios de todo tipo, como :“*El lugar que como pionero tiene en el estudio del arte virreinal –lo he dicho y sostenido públicamente-, le obliga a dedicar a sus prólogos de los Cuadernos una atención que parece haber descuidado en esta oportunidad.*”⁴⁸², los cuales dan origen a un réplica apócrifa de Noel que a su vez es contestada por Buschiazzo en el numero 3.⁴⁸³

De ahí que podemos sospechar que el verdadero campo de acción crítica, y no pocas veces polémica, no estaba tanto en la sección principal del articulado, en donde se dieron espacios para publicaran casi todos los protagonistas de los distintos enfoques metodológicos en curso, sino que más bien aparece cuando se lee con atención la sección de Notas bibliográficas, en donde sobre todo Buschiazzo daba pruebas de una prolija selección de textos sobre los cuales no escamoteaba su opinión directa y rigurosa en base a una lectura atenta que ponderaba el valor de la publicación sometida a su escrutinio.

En ese contexto destaca la polémica con Noel, pero también podemos recoger una serie de opiniones muy críticas en contra de historiadores como Argan, sobre el cual se refiere en los siguientes términos: “*El error que comete Carlo Giulio Argan a propósito de una presunta capilla de San Cristóbal en la iglesia bogotana de la Compañía, es, por lo grueso, de los que hacen época. En esta equivocada apreciación de lo americano, los italianos se distinguen por su miopía nacionalista.*”⁴⁸⁴

Curiosamente ese mismo argumento nacionalista, lo hace valer en sentido contrario cuando asume un punto de vista como el siguiente: “*... para apreciar y sentir el arte del período virreinal es necesario haber nacido en España o en Hispanoamérica. De lo contrario, es una arte que no lo entenderán jamás quienes recurren a paralelos y a juicios comparativos, cuando en realidad se precisa ante todo*

⁴⁸¹ GUTIÉRREZ, Ramón "Origen Historiográfico de la Polémica Noel-Buschiazzo (1948-1950)" en DANA, n° 31-32, Resistencia, 1992, págs. 11-14.

⁴⁸² BUSCHIAZZO, Mario “Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes Documentos de arte colonial Sudamericano, Cuaderno IV, El arte religioso y suntuario de Chuquisaca, Buenos Aires, 1948 y Documentos de Arte Colonial Sudamericano, Cuaderno V, Rutas históricas de la arquitectura virreinal altoperuana, Buenos Aires, 1948.” en AIAA, n° 2, 1949, pág. 132.

⁴⁸³ BUSCHIAZZO, Mario “A propósito de una nota bibliográfica.” En AIAA, n°3, 1950, pág.112 y ss.

⁴⁸⁴ BUSCHIAZZO, Mario J. “CARLOS ARBELÁEZ CAMACHO y SANTIAGO SEBASTIÁN LÓPEZ: Las Artes en Colombia, la arquitectura colonial. Ediciones Lerner, Bogotá, 1967. 1 vol. In-4, 560 pp. De texto + 37 pp. Ill., con numerosas ilustraciones intercaladas en el texto.” en AIAA, n° 21, 1968, Pág. 124. Dentro de ese comentario el texto al que alude la crítica de Buschiazzo es ARGAN, Giulio Carlo *La Europa de las capitales*, Editorial Carroggio, Barcelona, 1964. Edición original *L' Europe des Capitales. 1600-1700*, Skira, Ginebra, 1964.

de una sensibilidad contenida, no estereotipada por cánones supuestamente ortodoxos.”⁴⁸⁵

Volviendo a la sección de los artículos, sumariamente podemos reseñar respecto de sus contenidos que en el lapso de la edición de los primeros cuatro números correspondientes al volumen I, aparecidos entre 1948 y 1951, hay una apertura creciente hacia autores externos a la institución, ya que mientras el primer número cuenta solo con autores argentinos, en el segundo número aparecen de manera protagónica las aportaciones extranjeras, destacando el artículo de reflexión –tipo ensayo- de Palm⁴⁸⁶, una monografía de Angulo, Harth-Terré⁴⁸⁷, Marco⁴⁸⁸, Giuria⁴⁸⁹, y ya en el número 3 participa Harold Wethey, Mariátegui⁴⁹⁰ y Benavides, integrando en el número 4 a Robert Smith y Carlos Moller⁴⁹¹. Esta apertura seguirá creciendo en los volúmenes siguientes, el segundo volumen correspondiente a los n°s 5,6,7 y 8 aparece en el número 5 Martín Soria, En el tercer volumen correspondiente a los n°s 9,10,11 y 12 aparece George Kubler, Paul Dony⁴⁹², y ya desde el número 15 (1962) aparecen Gasparini⁴⁹³, Sebastián, los Mesa-Gisbert. y más tardíamente podemos revisar las colaboraciones de Arbeláez⁴⁹⁴ y Josefina Pla⁴⁹⁵.

⁴⁸⁵ BUSCHIAZZO, Mario J. “LEOPOLDO CASTEDO, A History of Latin American Art and Architecture, editor F.A. Praeger, New York, 1969. 1 vol. In-8, 320 pp. Con 223 ill. En el texto, en blanco y negro y en color + 3 cuadros cronológicos + 4 mapas.” en AIAA, n° 23, 1979, Pág. 136.

⁴⁸⁶ PALM, Erwin Walter “Estilo y época en el arte colonial” en AIAA, n°2, 1949, pág. 7 y ss.; quien entregará otra colaboración a la revista cuatro años después en PALM, Erwin Walter. “Las capillas abiertas americanas y sus antecedentes en el occidente cristiano” en AIAA N°6. Buenos Aires 1953.

⁴⁸⁷ HARTH-TERRÉ, Emilio “Las tres fundaciones de la Catedral de Cuzco” en AIAA, n°2, 1949, pág. 29 y ss.; HARTH-TERRÉ, Emilio “Alonso Beltrán, arquitecto, y la Iglesia de Santiago Apóstol, en Lima” en AIAA, n°13, 1960, pág. 63 y ss. y HARTH-TERRÉ, Emilio “La obra de Francisco Becerra en las catedrales de Lima y Cuzco.” En AIAA, n° 14, 1961, pág. 18-57.

⁴⁸⁸ MARCO DORTA, Enrique “El palacio de los virreyes de Bogotá. Un proyecto fracasado”, en AIAA, n°2, 1949, pág. 71 y ss.

⁴⁸⁹ GIURIA, Juan “Organización estructural de las iglesias coloniales de La Paz, Sucre y Potosí” en AIAA, n°2, 1949, pág. 79 y ss.

⁴⁹⁰ MARIÁTEGUI OLIVA, Ricardo “La Catedral de Puno” en AIAA, n°3, 1950, pág. 38 y ss.

⁴⁹¹ MÖLLER, Carlos Manuel “Artesanía Mudéjar en Venezuela.” En AIAA, n° 4, 1951.

⁴⁹² DONY, Paul “Orlas laterales en las portadas andinas.” En AIAA n° 9, 1956, pág. 100-105.

⁴⁹³ GASPARINI, Graziano “Las fachadas de las casas coloniales venezolanas” en AIAA, n°15, 1962, pág. 9 y ss.

⁴⁹⁴ ARBELAEZ CAMACHO, Carlos “La Casa del Fundador, en Tunja, y su restauración” en AIAA, n°24, 1971, pág. 59 y ss.

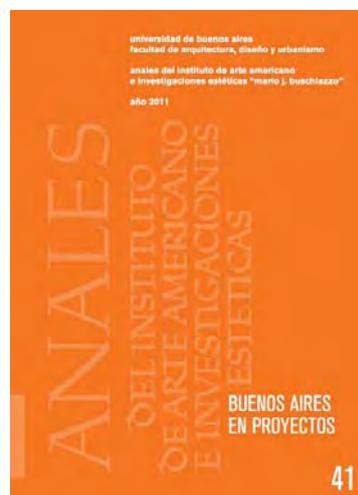
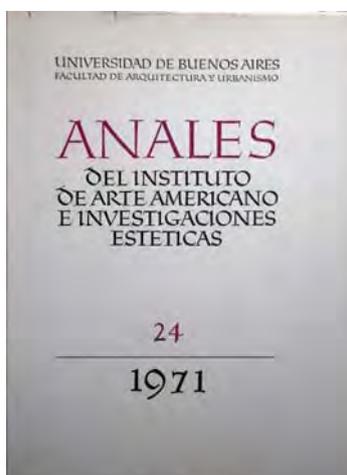
⁴⁹⁵ PLA, Josefina “Apuntes históricos-descriptivos sobre algunos templos paraguayos” en AIAA, n°21,

A ello habría que agregar la lista de autores cercanos a Buschiazzo que publican regularmente, como Guillermo Furlong⁴⁹⁶, Héctor Schenone,⁴⁹⁷ Manuel Domínguez⁴⁹⁸, Alberto de Paula⁴⁹⁹ y Ramón Gutiérrez.⁵⁰⁰

La referencia a su amplio *corpus* es obligada y obligatoria, como hace ver Marta Penhos⁵⁰¹ en un estudio de su primera serie donde se forja una red que supone el soporte de la publicación periódica no solo su moneda de cambio, sino que su punto de llegada en un proceso de transferencia teórica sobre el debate historiográfico de ese período.

En su dilatada historia tuvo la dirección de Jorge O. Gazaneo, Jorge Francisco Liernur, Alberto de Paula y Mario Sabugo, siendo la mayor discontinuidad la distancia entre la aparición del número 24 (que terminaba el volumen VI en 1971) y la publicación del número 25 (que iniciaba el volumen VII en 1987). (Figs. 80 y 81)

Figs. 80 y 81 Portadas de Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, n° 24, 1971 y n° 41, 2011.



⁴⁹⁶ FURLONG, Guillermo “*José Custodio Sá y Faría, Ingeniero, Arquitecto y Cartógrafo Colonial, 1710-1792.*” En AIAA, n°1, 1948, pág. 9 y ss y FURLONG, Guillermo “*Juan Manuel López, arquitecto e ingeniero*” en AIAA, n°3, 1950, pág. 72 y ss.

⁴⁹⁷ SCHENONE, Héctor “*Acerca del Hospital de Sucre, Bolivia*” en AIAA, n°15, 1962, pág. 125 y ss. y SCHENONE, Héctor, José de MESA y Teresa GISBERT “*El plateresco en el Perú: la iglesia de San Pedro de Andahuaylas*” en AIAA, n°15, 1962, pág. 27 y ss.

⁴⁹⁸ DOMINGUEZ, Manuel Augusto “*La vivienda colonial porteña*” en AIAA, n°1, 1948, pág. 65 y ss.

⁴⁹⁹ DE PAULA, Alberto “*Urbanizaciones y urbanística en Córdoba y Cuyo, 1780-1810.*” en en AIAA, n°s 35/36, 2000-2001, pág. 5 y ss.

⁵⁰⁰ GUTIÉRREZ, Ramón “*Las casa de los gobernadores en el Paraguay*” en AIAA, n°24, 1971, pág. 42 y ss.

⁵⁰¹ PENHOS, Marta “*De categorías y otras vías de explicación: una lectura historiográfica de los Anales de Buenos Aires (1948-1971)*” en AA.VV. Memoria del III Encuentro Internacional, Viceministerio de Cultura y Unión Latina, La Paz, 2006.

¿Qué había pasado en esos 16 años?, la respuesta se puede inferir por las complejas circunstancias históricas de Argentina, donde no debemos olvidar que la Universidad de Buenos Aires en tanto ente público y estatal fue afectada directamente por los vaivenes políticos que incluyeron dos dictaduras militares y una guerra en ese lapso.

Sin embargo ello no podría ser excusa de una actividad de investigación en el ámbito de nuestro interés, pues como veremos más adelante será en esos mismo años en que se consolide la revista DANA, la cual surge en un mismo contexto país.

De ahí que las causas internas sean más determinantes que las externas, por lo que con mucha cautela como señala el recién asumido nuevo director del IAA Francisco Liernur, presentando el número 25 de los Anales: *“No queremos formular promesas de contenidos futuros, ni de líneas de análisis u objetos de estudio. Y hasta sólo con mucha cautela nos atrevemos a anunciar nuestro próximo número...”*⁵⁰²

Su última discontinuidad la sufrió a efectos de la muerte de Alberto de Paula en 2008, quien había sido responsable de entregar las ediciones n° 39 – 40, correspondiente a los años 2005 y 2006, luego de lo cual aparecerá el n° 41 con fecha de 2011, pero que en realidad sale a circulación el año 2012, dedicado monográficamente a Buenos Aires.

⁵⁰² LIERNUR, Pancho *“Presentación.”*, en AIAA, n° 25, 1987, pág. 7.

3.2.2 Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas.

Fundado por Graziano Gasparini, como órgano de difusión de las actividades del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas⁵⁰³, (Fig. 82)

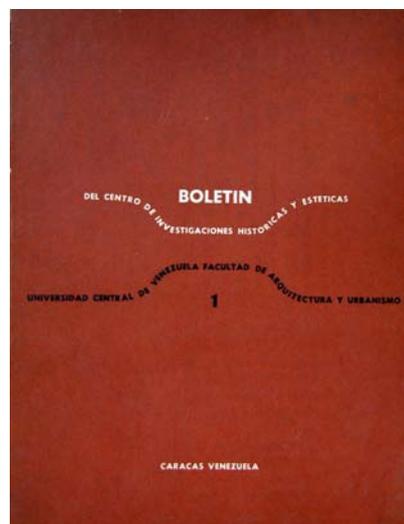


Fig. 82 Portada Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, n° 1, 1964.

Al igual que la revista AIAA, esta revista contará con una importante convocatoria, la que se dejará sentir sobre todo cuando llene un vacío en la década del 70 en medio de la discontinuidad de los anales porteños.

De modo similar a la revista de Buschiazzo, será una plataforma para difundir las actividades del Instituto, sin embargo será más notoria la trinchera editorial, y la gran cantidad de artículos firmados por sus dos primeros directores.

Por un lado Gasparini en su prolífica carrera derivará artículos de comentarios analíticos⁵⁰⁴, historia urbana⁵⁰⁵, algunos resultados de investigaciones en terreno y proyectos de restauración⁵⁰⁶, a lo que habría que agregar su colaboración permanente como fotógrafo de la publicación, ilustrando artículos propios y ajenos. En el caso de

⁵⁰³ GASPARINI, Graziano "Diecisiete años." Op.cit.

⁵⁰⁴ GASPARINI, Graziano "Significación de la arquitectura barroca en Hispanoamérica." en BCIHE, n° 3, junio 1965, pág. 45 y ss.; GASPARINI, Graziano "Análisis crítico de las definiciones de "Arquitectura popular" y "Arquitectura mestiza"." en BCIHE, n° 3, junio 1965, pág. 51 y ss. y GASPARINI, Graziano "La arquitectura colonial como producto de la interacción de grupos." en BCIHE, n° 12, noviembre 1971, pág. 18 y ss.

⁵⁰⁵ GASPARINI, Graziano "Formación de ciudades coloniales en Venezuela. Siglo XVI." BCIHE, n° 10, noviembre 1968, pág. 9 y ss. y GASPARINI, Graziano "La ciudad colonial como centro de irradiación de las escuelas arquitectónicas y pictóricas." en BCIHE, n° 14, septiembre 1972, pág. 9 y ss.

⁵⁰⁶ GASPARINI, Graziano "Los techos con armaduras de pares y nudillos en las construcciones coloniales venezolanas." BCIHE, n° 1, enero 1964, pág. 97 y ss.; GASPARINI, Graziano "Conservación y restauración de monumentos en Venezuela." BCIHE, n° 2, enero 1965, pág. 57 y ss. y GASPARINI, Graziano "La iglesia de Cumanacoa: historia y restauración de un templo colonial venezolano." en BCIHE, n° 6, septiembre 1966, pág. 105 y ss.

Luks su tesis doctoral completa será convertida en un número monográfico especial⁵⁰⁷, además de publicar regularmente en los años sucesivos⁵⁰⁸.

El Boletín del CIHE comienza desde el primer número con una vocación por instalarse disciplinadamente en el debate contemporáneo sobre el estudio histórico de la arquitectura. El número inaugural tendrá indicadores en ese sentido, sobre todo desde la perspectiva empírica que intenta levantar insumos para un diagnóstico de la práctica a través de una “*Encuesta sobre la significación de la arquitectura barroca hispanoamericana*”. La encuesta de marras será la única participación documentada de Mario Buschiazzo en la publicación periódica venezolana, lo que no deja de plantear explícitamente un distancia entre las visiones de él y el equipo dirigido por Gasparini.

El otro aspecto a mencionar es la alta calidad gráfica de sus fotografías, las que frecuentemente eran tomas realizadas por Graziano Gasparini o incluso su hermano el fotógrafo Paolo Gasparini. Fotos a página completa de intenso contraste en blanco y negro que permitían transmitir la mirada del autor o la interpretación del fotógrafo con una sensibilidad que se agradece en la aridez gráfica habitual de este tipo de publicaciones.⁵⁰⁹

Desde el segundo número la publicación se instala temáticamente de modo particular en el tema del patrimonio, reproduciendo la carta de Venecia de 1964⁵¹⁰, siendo la primera vez que aparece publicada en español en alguna revista de la región.

En sus páginas publicarán los autores de referencia como Héctor Velarde⁵¹¹, Carlos Arbeláez⁵¹², Leopoldo Castedo⁵¹³, Gabriel Guarda⁵¹⁴, Ramón Gutiérrez⁵¹⁵,

⁵⁰⁷ LUKS, Ilmar “*Tipología de la escultura decorativa hispánica en la arquitectura andina del siglo XVIII.*” En BCIHE, n° 17, noviembre 1973, número monográfico especial.

⁵⁰⁸ LUKS, Ilmar “*La sirena como motivo decorativo de la arquitectura Hispanoamericana.*” en BCIHE, n° 18, abril 1974, pág. 117 y ss; LUKS, Ilmar “*Algunas consideraciones sobre la “Sirena India”.*” en BCIHE, n° 24, julio 1979, pág. 109 y ss; LUKS, Ilmar “*El ángel en las fachadas religiosas hispanoamericanas del siglo XVIII*” en BCIHE, n° 25, noviembre 1983, pág. 45 y ss. y LUKS, Ilmar “*Influencia del Arco Triunfal Flamenco en la formación de la fachada-retablo americana.*” en BCIHE, n° 28, julio 1994, pág. 24 y ss.

⁵⁰⁹ El valor del trabajo fotográfico de Gasparini es un ámbito que ha sido varias veces valorado, recientemente se puede ver MÉNDEZ, Patricia (coord.) *Graziano Gasparini. Memoria y Permanencia*, CEDODAL, Buenos Aires, 2009. Creemos que no es casual que el origen de la valoración de la fotografía en relación con este tópico lo encontramos en el artículo del Boletín dirigido por Gasparini, ver TÉLLEZ, Germán “*Fotografía e historiografía arquitectónica en Hispanoamérica*” en BCIHE, n° 9, abril 1968, pág. 58 y ss.

⁵¹⁰ si bien Gasparini asistió a esa reunión no firmola famosa Carta

⁵¹¹ VELARDE, Héctor “*Trascendencia del Gesu de Roma.*” en BCIHE, n° 9, noviembre 1971, pág. 98 y ss.

⁵¹² ARBELAEZ, Carlos “*Nueva visión de la arquitectura colonial.*” En BCIHE, n° 2, enero 1965, pág. 27 y ss. y ARBELAEZ CAMACHO, Carlos “*El templo de la compañía de Bogotá. Nuevos aportes a sus análisis histórico-arquitectónico.*” en BCIHE, n° 6, septiembre 1966, pág. 86 y ss.

Emilio Harth-Terré⁵¹⁶, los Mesa-Gisbert⁵¹⁷ y autores europeos como Erwin Walter Palm⁵¹⁸, George Kubler⁵¹⁹, Leonardo Benévolo⁵²⁰, Antonio Bonet Correa⁵²¹, Fernando Chueca Goitia⁵²².

Las discontinuidades fueron también notables desde que Gasparini se alejó de la responsabilidad directa de su edición, siendo el lapso de ocho años entre el número 27 y el 28 la laguna más notoria. (Figs. 83 y 84)



Fig. 83. Portadilla Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, n° 1, 1964.

⁵¹³ CASTEDO, Leopoldo “*Algunas constantes de la arquitectura barroca andina*” en BCIHE, n° 4, enero 1966, pág. 62 y ss.

⁵¹⁴ GUARDA, Gabriel “*El triunfo del Neoclasicismo en el Reino de Chile*” en BCIHE, n° 8, octubre 1967, pág. 9 y ss.

⁵¹⁵ GUTIÉRREZ, Ramón “*Notas sobre la organización profesional de la arquitectura en España, América y el Río de la Plata (siglos XVI y XIX)*” en BCIHE, n° 21, noviembre 1975, pág. 137 y ss.

⁵¹⁶ HARTH-TERRÉ, Emilio “*Arequipa*”, en BCIHE, n° 1, enero 1964, pág. 51 y ss.

⁵¹⁷ MESA, José de y Teresa GISBERT “*Un diseño de Bramante realizado en Quito.*”, en BCIHE, n° 7, abril 1967, pág. 68 y ss.

⁵¹⁸ PALM, Erwin Walter “*El arte del Nuevo Mundo después de la conquista española*”, en BCIHE, n° 4, enero 1966, pág. 37 y ss.

⁵¹⁹ KUBLER, George “*El problema de los aportes europeos no ibéricos en la arquitectura colonial latinoamericana*”, en BCIHE, n° 9, abril 1968, pág. 104 y ss.

⁵²⁰ BENEVOLO, Leonardo “*Las nuevas ciudades fundadas en el siglo XVI en América Latina. Una experiencia decisiva para la historia de la cultura arquitectónica del “cinquecento”*”, en BCIHE, n° 9, abril 1968, pág. 117 y ss.

⁵²¹ BONET CORREA, Antonio “*Integración de la cultura indígena en el arte Hispanoamericano*” en BCIHE, n° 12, noviembre 1971, pág. 9 y ss.

⁵²² CHUECA GOITIA, Fernando “*Invariantes en la arquitectura Hispanoamericana.*”, en BCIHE, n° 7, abril 1967, pág. 74 y ss.

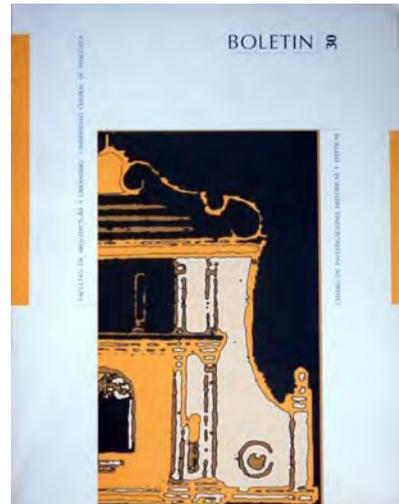


Fig. 84 Portada Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, n° 30, 1996.

Tuvo como directores luego de la gestión de Gasparini a Ilmar Luks y Alberto Sato. Desde la gestión de éste último arquitecto argentino radicado en Venezuela no se ha materializado la edición de un nuevo ejemplar quedando la serie en el número 31. Discontinuado el trabajo del Centro desde 1998, y en el contexto de su anunciada próxima entrada en funcionamiento no existen noticias respecto de su política de publicaciones ni menos en relación del relanzamiento de su Boletín. Por lo que habremos de considerar la serie de corpus cerrada en el número 31.

3.2.3 Otras publicaciones.

Respecto de las publicaciones periódicas habría que partir considerando que todas en igualdad de méritos y calidad, algunas con mayor duración y otras vigentes hasta el día hoy, tienen la misma debilidad, cual es la falta de un canal de distribución continuo que las haga ser conocidas entre la comunidad de investigadores regionales. Así por ejemplo para el medio académico chileno será difícil tener acceso a publicaciones periódicas bolivianas y paraguayas, así como ocurrirá lo mismo respecto de las publicaciones chilenas para el conocimiento que de ellas puedan tener los posibles lectores venezolanos.

Esta dificultad estructural explica los grandes esfuerzos que significaron en su día estas empresas editoriales que suponían establecer con dificultad la convocatoria al llamado de sus publicaciones y más aún la diseminación de sus resultados.

La otra variable a considerar es que en general la práctica de la historia de la arquitectura como una disciplina autónoma está lejos de tener un estatuto institucional en la gran parte de los países de la región, por lo que en general se encuentra ubicada como una subdisciplina, o incluso menos como un subtema cuya especificidad la ubica en una zona precaria entre la historia urbana y la historia del arte. Por lo anterior muchos de los textos que nos resulten significativos en el corpus de información sobre el tópico de la arquitectura virreinal habrá que ir a buscarlos en revistas disciplinares de arquitectura⁵²³ o las revistas académicas de historia.⁵²⁴

⁵²³ Como es, por ejemplo, para el caso peruano el hecho de que la tribuna habitual para estos tópicos en autores tan relevantes como Emilio Harth-Terré sean revistas disciplinares de arquitectura, ver HARTH-TERRE, Emilio "La Sirena en la arquitectura virreinal" en *Arquitectura*, n° 52, Habana, 1940; HARTH-TERRE, Emilio "Abolengo artístico de los alarifes virreinales" en *El Arquitecto Peruano*, n° 52, Lima, noviembre 1941 y HARTH-TERRE, Emilio "La Catedral de Lima" en *El Arquitecto Peruano*, n° 46, Lima, mayo 1941.

⁵²⁴ Por ejemplo para el caso chileno es sintomático de esta situación el hecho de la mayoría de los estudios e investigaciones de quien es el historiador de la arquitectura virreinal más relevante y prolífico del país, se publiquen en el Boletín de la Academia Chilena de la Historia, ver GUARDA, Gabriel "En torno a la pintura "colonial" en Chile" en *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, año XXXIV, n° 76, Primer Semestre 1967; GUARDA, Gabriel "Las fotificaciones del Reino de Chile y sus arquitectos." en *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, año XL, n° 87, 1973. Pág. 233 y ss; GUARDA, Gabriel "El sistema defensivo del Pacífico Sur en la Época Virreinal" en *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, año LI, n° 95, 1984. Pág. 145 y ss. y GUARDA, Gabriel "La familia de Joaquín Toesca" en *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, año LII, n° 96, 1985. Pág. 263 y ss. Lo mismo ocurre si revisamos la bibliografía del ecuatoriano José Gabriel Navarro o del peruano Antonio San Cristóbal –por mencionar algunos–, ver NAVARRO, José Gabriel "La Catedral de Quito." en *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, 31:79 (ene./jun. 1952), 31-101; NAVARRO, José Gabriel "Las formas arquitectónicas en la arquitectura hispanoamericana." *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, 40:94 (jul./dic. 1959), 148-171; 41:95 (ene./jun. 1960), 30-80; 41:96 (jul./dic. 1960), 175-218 y NAVARRO, José Gabriel "Las vicisitudes del templo de la Compañía en la segunda

Aún con intentos de generar colecciones o series regulares de carácter monográfico, todos ellos no califican para la descripción de una publicación seriada con las características de una revista regular.⁵²⁵

Por lo anterior de la cantidad de publicaciones periódicas de nuestro interés, seleccionamos tres de ellas para dar un contexto de diversidad a las dos revistas más relevantes que ya hemos reseñado. Si bien estas no tienen la antigüedad ni la continuidad de las anteriores, son complementarias e incluso protagónicas en cierta especificidad temática y territorial de los debates, esto por distintas razones que pasaremos a reseñar en cada caso. El criterio de orienta la selección primero que nada se debe a la continuidad, vocación regional y persistencia de dos de ellas, como son *Apuntes en Bogotá* y *DANA en Buenos Aires*.

Respecto de la tercera en comento, la revista *Arte y Arqueología* publicada en La Paz, significó un avance en un ámbito local y nacional donde ese tipo de referentes eran inexistentes, sin embargo su duración fue escasa y muy irregular. Sin duda que intentaba llegar a recibir las aportaciones de autores extranjeros, sin embargo su mayor mérito fue haber podido dar en circulación a los autores bolivianos que, salvo Mesa y Gisbert, no eran muy conocidos en el medio externo. De hecho ellos serán los editores que le dan el impulso a esta publicación, la que probablemente refiere en su nombre y estructura el nombre de la desaparecida revista española que el Centro de Estudios Históricos de Madrid publicó entre 1925 y 1937 con el título de *Archivo español de arte y arqueología*. (Figs. 86 y 87)

época de su construcción y arreglo." Boletín de la Academia Nacional de Historia, 47:104 (jul./dic.195 1964), 143-159. En Perú ocurrió en su día con HARTH-TERRE, Emilio y A. MÁRQUEZ ABANTO "Las Bellas Artes en el Virreinato del Perú" en *Revista del Archivo Nacional del Perú*, XXI, Entrega I, Lima, 1962 y HARTH-TERRE, Emilio y A. MÁRQUEZ ABANTO "Historia de la casa urbana virreinal en Lima" en *Revista del Archivo Nacional del Perú*, XXII, Lima, 1963; demás se puede revisar también publicaciones más recientes como SAN CRISTÓBAL, Antonio "Evolución de la historia de la arquitectura virreinal peruana.", *Revista Histórica*, t. XL, 1999-2001, p. 25-35 y SAN CRISTÓBAL, Antonio "Las escuelas de los retablos virreinales" en *Revista Histórica*, Tomo XLI, 2002-2004. Págs. 155 y ss.

⁵²⁵ Como fue en el caso peruano las publicaciones promovidas desde el Instituto de Mariátegui o las promovidas por Noel desde la Academia, ya referidas más arriba, o las publicaciones en Chile del Consejo de Monumentos Nacionales, de esta última institución ver MONTANDÓN, Roberto *Iglesias y capillas Coloniales en el Desierto de Atacama, Cuadernos del Consejo de Monumentos Nacionales*, n°2, Santiago de Chile, 1951.; SECCHI; Manuel Eduardo: "La casa chilena hasta el siglo XIX", en *Cuadernos del Consejo de Monumentos Nacionales*, n°3, Santiago de Chile, 1952 y PEREIRA SALAS, Eugenio "La iglesia y convento mayor de San Francisco", en *Cuadernos del Consejo de Monumentos Nacionales*, n°4, Santiago de Chile, 1953.

Figs. 85 y 86 Portadas
revista *Arte y Arqueología*,
n° 1, 1969 y n° 8-9,
1982-1983.



Claramente esta revista se proponía reunir en un mismo soporte los avances que desde la investigación en el arte prehistórico de la región se hacían en Bolivia desde la disciplina arqueológica y los mismos en relación al arte histórico. Editada por el Instituto de Estudios Bolivianos de la Universidad Mayor de San Andrés, su primer número aparece en 1969 y su número nueve –y último- en 1983. Durante ese lapso se publican varios números dobles, por lo que distó mucho tener periodicidad anual, el número siete aparece en 1981, con el auspicio de la Academia Nacional de Ciencias de Bolivia.

Si bien en Colombia existen al menos dos revistas derivadas de la coyuntura de lo que hemos denominado el “efecto Buschiazzo”, la revista *Apuntes* y la revista *Ensayos*.⁵²⁶ No siendo ninguna de las dos monográfica o exclusiva en programas en sus entregas tópicos asociados exclusivamente al período virreinal, será la primera Revista *Apuntes* ha demostrado, no resultará extraño que el director de la revista y director del instituto publique en ella, lo que si es llamativo respecto de su primer número el carácter casi monográfico de la misma, con un largo ensayo de Arbeláez⁵²⁷. La muerte de Arbeláez⁵²⁸ por cierto le supondrá una revisión a su obra, pero la publicación no se

⁵²⁶ SALCEDO, Jaime “*Arquitectura, urbanismo y astrología en Guadalajara de Buga*” en *Ensayos*, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, año V, n° 5, 1998, págs. 177-210; SALCEDO, Jaime “*Condiciones para el remate de la obra de carpintería de la Iglesia Mayor de Tunja 1567-1572*” en *Ensayos*, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, año VI, n° 6, 2000-2001, págs. 7 y ss.

⁵²⁷ ARBELÁEZ, Carlos “*Ensayo histórico sobre la arquitectura colombiana.*” en *Apuntes*, año 1, n° 1, noviembre 1967.

⁵²⁸ BORRERO, Alfonso “*Semblanza de Carlos Arbelaez Camacho.*”, en *Apuntes*, n° 16, 1980.

detiene, una segunda etapa dirigida por Jaime Salcedo, luego Germán Téllez⁵²⁹ hasta llegar a la actual gestión de la arquitecta Lina Beltrán. (Figs. 88 y 89)

Figs. 87 y 88
Portadas revista
Apuntes, n° 1, 1967 y
n° 20, 1983.



Desde que se radica en Resistencia y comienza un trabajo de investigación en la Universidad Nacional del Nordeste, Ramón Gutiérrez va a configurar como plataforma de circulación para trabajos propios y ajenos, nacionales y regionales, una revista con vocación integradora a partir de una red de investigadores activos durante la primera mitad de la década de los setenta.

Así crea la revista DANA, acrónimo que significa Documentos de Arquitectura Nacional y Americana, la que viene a ocupar en Argentina el vacío que deja la discontinuidad de la publicación de los Anales del Instituto de Arte Americano, en efecto su primer número de 1973 coincide con la reciente aparición del número 24 de los Anales publicados en Buenos Aires en 1972, y hasta el retorno a su ritmo de publicación en 1987⁵³⁰, será en la revista publicada en Resistencia donde se encuentren ampliamente los artículos y textos que mayor seguimiento y regularidad le darán al tópico, no sólo en Argentina, sino que en toda la región sudamericana.

⁵²⁹ TÉLLEZ, Germán “La revista Apuntes. Una necesaria aclaración” en *Apuntes*, n° 21, enero-julio 2002. Pág. 5 y ss. Actualmente se encuentra en su sitio en Internet toda la documentación digitalizada, se puede consultar en línea en <http://revistas.javeriana.edu.co/sitio/apuntes/index.php>

⁵³⁰ De hecho en una entrevista realizada en Chile durante la VI 1987 Ramón Gutiérrez hace un balance de la gestión de una década al alero del Instituto Argentino de Investigaciones en Historia del Arquitectura y Urbanismo, señalando en una entrevista que “ (...) el Instituto tiene localizados 400 miembros desde jujuy a Tierra del Fuego, ha publicado 20 números de la revista Documentos de Arquitectura Nacional y Americana, editó 55 Boletines Informativos y más de una docena de libros.” En ELIASH, Humberto “Entrevista al arquitecto Ramón Gutiérrez.” en *ARS*, n° 10, mayo 1988. Pág. 72.

La revista DANA va a contar entre sus colaboradores habituales a varios de los autores que ya hemos ido reseñando en nuestro corpus. Por lo demás el programa de trabajo implementado por su director Ramón Gutiérrez, no solo le dará una gran solvencia y prestigio, sino que activará una plataforma de circulación en donde se potencie la idea de red de autores e investigadores en temas afines que van encontrando un espacio de encuentro concreto para darle difusión a sus trabajos locales. No será extraño entonces que encontremos repetidamente colaboraciones del colombiano Alberto Corradine⁵³¹, George Kubler⁵³², Jaime Salcedo⁵³³ y Alberto de Paula⁵³⁴, entre otros. (Figs. 90 y 91)

Figs. 89 y 90 Portadas revista Documentos de Arquitectura Nacional y Americana, n° 4, 1976 y n°s 39/40, 1998.



No exenta de los problemas habituales de financiamiento y falta de apoyo institucional, la revista DANA se publica regularmente desde 1973 en su primera etapa al alero de la Universidad Nacional de Nordeste, con una laguna importante, volviendo a retomar su numeración en 2003, pasando a ser editada por el Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana -CEDODAL- y el Instituto Argentino de Investigaciones en Historia de la Arquitectura y del Urbanismo -IAIHAU-. La responsabilidad editorial esta a cargo de la Dra. Patricia Méndez y la Dra. Liliana Lolich y cuenta con un Comité Académico integrado por las Dra. Graciela Viñuales y el Dr. Alberto Nicolini. La revista publica artículos científicos y de divulgación

⁵³¹ Ver CORRADINE ANGULO, Alberto “*Colombia. Arquitectura Religiosa*” en DANA n° 4, 1976, pág. 77 y ss; y CORRADINE ANGULO, Alberto “*Arquitectura en Santander*” en DANA n° 6, 1978, pág. 55 y ss.

⁵³² KUBLER, George “*Ciudades Coloniales*” en DANA n° 14, Abril 1983, pág. 119 y ss.

⁵³³ SALCEDO, Jaime “*Templos doctrineros; Colombia*” en DANA n° 14, Abril 1983, pág. 67 y ss.

⁵³⁴ DE PAULA, Alberto “*Arquitectura en el Litoral Patagónico*” en DANA n° 4, 1976, pág. 41 y ss.

relacionados con la historia y la preservación de la arquitectura y del urbanismo latinoamericanos, dando lugar no solo a expertos en la materia sino también a las generaciones de investigadores emergentes.

4. CONTEXTOS: ENCUENTROS Y DESENCUENTROS.

4.1 Los Encuentros.

Recordaba el arquitecto argentino Ricardo J. Alexander sobre el simposio “La Proyección del Arte Español en América y Filipinas”⁵³⁵, que la convergencia de investigadores de varios países “(...) fue entretrejiendo una trama de hilos americanos, españoles y filipinos, conformando un tapiz tupido que representaba a esta singular cofradía de cultores de un patrimonio espiritual inagotable.”⁵³⁶ (Fig. 91)



Fig. 91 Fotografía de Diego Angulo, Enrique Marco y Ramón Gutiérrez en La Rábida, publicada en DANA, nº 6, 1978.

Sin duda que el contexto en que circula un texto es muy relevante a la hora de poder evaluar el impacto de sus aportaciones, pero para *tejer la trama* los investigadores no sólo deben promover condiciones para que el efecto de sus trabajos se esfuerce en representar el contenido de lo comunicado sino que también la forma de ello es igualmente parte de su trabajo.

Es por esto que las representaciones del pasado, desde la perspectiva del trabajo historiográfico de la historia del arte, no operan solo en base a escritos que alimenten un artículo de una revista o un libro monográfico, debiendo compartir espacios con otro tipo de representaciones en donde el guión curatorial de una exposición en un museo o

⁵³⁵ Organizado por Enrique Marco desde la Universidad de Sevilla y realizado en La Rábida entre el 22 y el 25 de agosto de 1977, es el primer encuentro internacional sobre arte hispanoamericano realizado en Europa.

⁵³⁶ ALEXANDER, Ricardo Jesse “*Simposio en La Rábida*” en DANA nº 6, 1978, pág. 77.

la memoria de intervención sobre un obra preexistente, resultan ser fuentes de información tan válidas para el estudio de los otros textos y discursos historiográficos que se interpelan en el tejido de un trabajo disciplinar colectivo.

Sin embargo antes de pormenorizar circunstancias y detalles de estos “encuentros”, nos referiremos someramente al rol de las investigación en sus formatos de exhibiciones, donde la construcción del guión curatorial en tanto el investigador asume responsabilidades como curador –o comisario- de una exposición, lo obliga a hacer reductibles sus planteos y tomar posición pública de los mismos.

Desde la primera exposición de arte colonial denominada “Aportación al Estudio de la Cultura Española en las Indias” organizada por la Sociedad Española de Amigos del Arte en 1930 y movilizada por el empeño del historiador del arte y diplomático ecuatoriano José Gabriel Navarro⁵³⁷, hay una gran cantidad de muestras cuyo propósito curatorial será movilizar el interés sobre el estudio de estas materias, como señala Gervasio de Artiñano: “*Tiene que organizarse el estudio sistemático por gente docta y competente y por artistas de primer orden, de toda la labor que en arquitectura, en artes industriales, en ciencias naturales y en estudios geográficos, etnológicos y arqueológicos ha realizado España en sus inmensas antiguas posesiones.*”⁵³⁸ (Fig. 92 y 93)



Fig. 92 Fotografía Exposición sobre las Indias en Sevilla, en ARTIÑANO, Gervasio de “Aportación al Estudio de la Cultura Española en las Indias.” en AE, tomo X, 1930-1931, pág. 81.

⁵³⁷ Cfr. SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE *Aportación al Estudio de la Cultura Española en Las Indias*, Catálogo General Ilustrado de la Exposición, Espasa-Calpe, Madrid, mayo-junio 1930; cabe hacer notar que este catálogo contiene textos de Gervasio Artiñano y José Gargrial Navarro. Además se puede revisar un análisis historiográfico en MONTES GONZÁLEZ, Francisco “*La pintura virreinal americana en los inicios de la historiografía artística española.*” en *Anales del Museo de América*, XVII, 2009, págs. 18-27.

⁵³⁸ ARTIÑANO, Gervasio de “Aportación al Estudio de la Cultura Española en las Indias.” en AE, tomo X, 1930-1931, pág. 81.

Sólo con ese precedente es que se posibilitará posteriormente la “invención” del arte latinoamericano en el sentido dado Stanton Catlin a partir de su proyecto curatorial *Art of Latin American since Independence*⁵³⁹, un hito que permitirá culminar un ciclo de intereses cruzados desde Estados Unidos de Norteamérica hacia la región, que había comenzado en momentos en que la Segunda Guerra Mundial demandaba tener alineados a los países de la región con el esfuerzo de los Aliados, y en donde el valor simbólico de la cultura tenía en las manifestaciones artísticas su moneda de cambio más elocuente.

Después de aquí vinieron innumerables exposiciones que fueron generando una gran caudal de conocimiento histórico en la medida que se hacían más rigurosas e iban abarcando aspectos específicos del tópico Virreinal. Así para el caso de la historia urbana será muy relevante el proyecto *La ciudad hispanoamericana. El sueño de un orden*⁵⁴⁰, para el caso del arte virreinal neogranadino destacó la exposición en la Americas Society de New York, mismo lugar donde se hace una exposición de arte boliviano, amén de muchas otras.⁵⁴¹

Si duda habría que desarrollar un excursus mayor para abordar el formato de las exposiciones, pero lo mencionamos con algún detalle pues proyectos curatoriales más recientes incorporan explícitamente la discusión historiográfica dando como resultado posiciones muy definidas como las que podemos leer en *Los siglos de Oro en los Virreinos de América 1550-1700* exposición celebrada en el Museo de América de Madrid entre el 23 de noviembre de 1999 y el 12 de febrero de 2000. En esta exposición el historiador norteamericano Jonathan Brown⁵⁴² propone la tesis de la aculturación y las transferencias culturales entre tres ejes de producción cuales son España, América y Flandes para el período referido. (Fig. 93)

⁵³⁹ CATLIN, Stanton Loomis y Terence GRIEDER *Art of Latin America since Independence*, Yale University and the University of Texas Press, 1966.

⁵⁴⁰ AA.VV. *La ciudad hispanoamericana. El sueño de un orden*, Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo, Madrid, 1989.

⁵⁴¹ KENNEDY, Alexandra y M. FAJARDO DE RUEDA *Barroco de la Nueva Granada*, Americas Society, New York, 1992 y QUEREJAZU, Pedro y Elizabeth FERRE (eds.) *Potosí: Colonial Treasures and the Bolivian City of Silver*, Americas Society. New York, 1997.

⁵⁴² BROWN, Jonathan “La antigua monarquía española como área cultural.” En AA.VV. *Los siglos de Oro en los Virreinos de América 1550-1700*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Museo de América, Madrid, 1999.

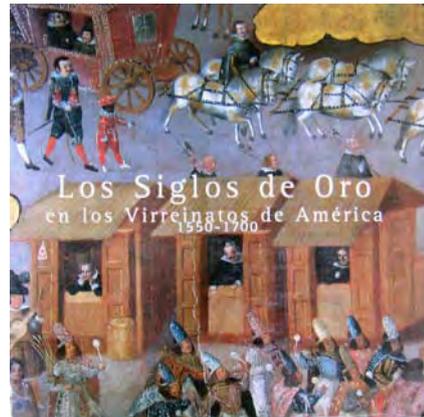


Fig. 93 Portada catálogo AA.VV. *Los siglos de Oro en los Virreinos de América 1550-1700*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 1999.

O las más recientes exposiciones promovidas por la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior SEACEX del Estado Español, como fueron *Perú Indígena y Virreinal* organizada por en conjunto con el Instituto Nacional de Cultura de Perú, que tuvo una itinerancia que comprendió el Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona mayo-agosto 2004), Biblioteca Nacional (Madrid octubre 2004 a enero 2005) y el National Geographic Museum at Explorers Hall (Washington febrero a junio de 2005), concebida por el Catedrático de la Universidad de Granada Dr. Rafael López Guzmán en calidad de comisario.⁵⁴³ (Fig. 94) Y la muestra Ecuador. Tradición y Modernidad, expuesta en la Biblioteca Nacional de Madrid, cuyos comisarios fueron Víctor Mínguez y Rodrigo Gutiérrez Viñuales.⁵⁴⁴

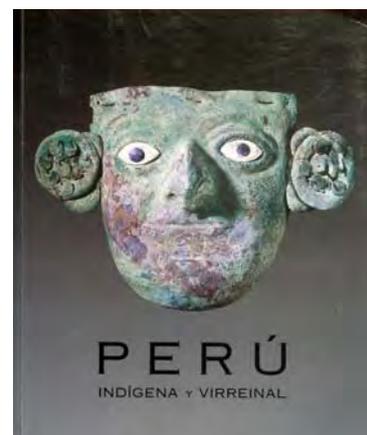


Fig. 94 Portada catálogo LÓPEZ GUZMÁN, Rafael y OSSIO ACUÑA, Juan (comisarios) *Perú Indígena y Virreinal*, SEACEX, Madrid, 2004.

⁵⁴³ LÓPEZ GUZMÁN, Rafael y Juan OSSIO ACUÑA, (comisarios) *Perú Indígena y Virreinal*, SEACEX, Madrid, 2004.

⁵⁴⁴ MÍNGUEZ, Víctor y Rodrigo GUTIÉRREZ VIÑUALES, (comisarios) *Ecuador Tradición y Modernidad*, SEACEX, Madrid, 2007.

Esa voluntad de encuentro entre las memorias y la historia materializada en las piezas de las colecciones que circulan en un formato museográfico, tendrá un correlato que se puede advertir en la gran cantidad de reuniones en donde los especialistas confrontarán ideas y convicciones directamente.

En ese ámbito las convergencias de muchos de los autores ya comentados en reuniones disciplinares de carácter científico, del tipo congresos y simposios, entre otros formatos, nos permiten sumar representaciones del pasado que tienen el valor agregado que son fruto de un diálogo y discusión que las problematiza y confronta, dando como resultado la posibilidad de construir conocimiento histórico en “tiempo real”.

A todas estas prácticas las denominamos en este capítulo genéricamente como “encuentros”, siendo las últimas en base a relaciones directas entre los autores a partir del despliegue de sus ideas en formato oral, y de las cuales de no mediar registro nos resulta difícil ponderar en un examen más atento y detallado. Cuestión que hemos tenido en consideración a la hora de implementar un serie de entrevistas incorporadas en el anexo, de las cuales podrían derivar ciertas certezas al respecto.

En base a ese material inédito y a las publicaciones generadas a partir de ellos, nos concentraremos específicamente en aquellos “encuentros” que no deriven de los intereses disciplinares de la arquitectura o de la historia, ya que no siendo menos importantes ahí hay un campo de recepción poco definido y muy complejo de analizar por la cantidad de variables comprometidas, por lo que metodológicamente relativizarían mucho nuestra hipótesis de trabajo.⁵⁴⁵

De entre todos las convocatorias quizás la más importante sea la referida a los distintos simposios específicos que se desarrollan en el contexto del Congreso de los Americanistas, entre los que destaca el señero encuentro realizado en 1938 en Buenos Aires⁵⁴⁶, sin embargo no eran de carácter disciplinar específico –en tanto Historia del Arte- sino que más bien temático. Es por ello que en al recuento de estos encuentros

⁵⁴⁵ Consideremos por ejemplo en un mismo lugar como es Buenos Aires en una década se dan dos importantes encuentros, pero uno es convocado desde el interés gremial del oficio de la arquitectura, o sea con un carácter fuertemente profesional, y el otro convocado desde la disciplina de la historia bajo un interés americanista. Ver AA.VV. *III Congreso Panamericano de Arquitectos. Actas y Trabajos*, Buenos Aires, 1927 y AA.VV. *III Congreso Internacional de Historia de América*, Academia Nacional de la Historia (Junta de Historia y Numismática Americana), Buenos Aires, 1938.

⁵⁴⁶ Evento académico de la mayor trascendencia si consideramos que en él ya se propone la creación de un Instituto de Arte Americano, el cual casi una década más tarde se concretaría en la institución vinculada a la Universidad de Buenos Aires bajo la gestión de Buschiazzo, tal como se detalla en SCHÁVELZON, Daniel *Mejor Olvidar. La conservación del patrimonio cultural argentino*, De los Cuatro Vientos Editorial, Buenos Aires, 2008, pág. 267.

creemos que hay un punto de inflexión precursor en lo estrictamente disciplinar, como fue “Escuelas Metropolitanas en la Arqueología Latinoamericana y el Arte Colonial”⁵⁴⁷, una Sección Especial que en el contexto del XX Congreso Internacional de Historia del Arte, que se celebró entre los días 7 al 12 de septiembre de 1961 en la ciudad de Nueva York a partir de la convocatoria de George Kubler.⁵⁴⁸ Esta reunión científica fue de gran valor institucional pues representa un grado importante de madurez disciplinar, al punto que el mismo Kubler es el encargado de redactar los estatutos del International Committee of the History of Art, la agrupación mundial de mayor notoriedad en lo que a canon gremial se refiere.⁵⁴⁹

No es menor entonces consignar el hecho de que la primera vez que se le reconoce formalmente un espacio autónomo a la producción historiográfica sobre el arte y la arquitectura de la región, será en este evento.

Este evento fue seguido por una amplia polémica documentada en encuentros y publicaciones que en sus distintos contextos intentaron generar ciertos consensos para un lenguaje normalizado sobre cuestiones tan generales como barroco mestizo o arte colonial.

En el momento en que escribimos estas líneas los eventos de esta naturaleza convocados no han tenido una continuidad debida, se han fragmentado subregionalmente, dentro de los cuales tiene un mérito el organizado desde Bolivia, que tendrá por primera vez una versión en Chile durante el año 2013.⁵⁵⁰

⁵⁴⁷ Conocemos el detalle de lo que allí ocurrió por el reporte que hace de el historiador del arte mexicano Justino Fernández, en que participaron durante la primera sesión realizada el domingo 10 de septiembre en el Institute of Fine Arts de la New York University: George Kubler (Yale), Donald Robertson (Tulane), Mario J. Buschiazzo (Buenos Aires), Joseph Baird (California) y Margaret Collier (Yale) y durante la segunda sesión realizada el lunes 11 de septiembre en la Columbia University participaron Diego Angulo (Madrid), Alfredo Boulton (Caracas), Martha de Castro (La Habana), Gibson A. Danes (Yale), Josep Gudiol i Ricart (Barcelona) y Justino Fernández (México D.F.), envía ponencia pero no se presenta Leopoldo Castedo (Santiago de Chile). Ver FERNÁNDEZ, Justino “XX Congreso de Historia del Arte. Informe del Delegado de México Dr. Justino Fernández.” En AIE, n° 31, 1962, pág. 99.

⁵⁴⁸ AA.VV. *Studies in Western Art. International Congress of the History of Art. Acts*, Vol. 3 Latin American art, and the Baroque Period in Europe. Princeton University Press, 1963.

⁵⁴⁹ El Comité Internacional de Historia del Arte fue fundado en 1930 en un congreso disciplinar en Bruselas con el propósito de organizar encuentros trianuales que permitan mantener relaciones continuas entre comités nacionales con el propósito de conservar obras de arte. Sus primeros estatutos datan de 1963, sancionados en el congreso realizado ese año en Madrid, que la definen como una asociación académica internacional que se vincula con Unesco a través del Consejo Internacional de la Filosofía y las Ciencias Humanas CIPSH (1949). Actualmente tiene comités nacionales en 34 países y acaba de celebrar su 33 Congreso Internacional en la ciudad alemana de Nuremberg, durante julio de 2012.

⁵⁵⁰ Cfr. AA.VV. *Barroco Andino. Memoria del I Encuentro Internacional* op. cit., y AA.VV. *Barroco y fuentes de diversidad cultural, Memoria del II Encuentro Internacional*, Viceministerio de Cultura y Unión Latina, La Paz, 2004. La próxima edición se realizará en la ciudad chilena de Arica los días 15 al 18 de mayo de 2013, está convocada como el VII Encuentro Internacional sobre Barroco, y co organizado por la boliviana Fundación Visión Cultural y la chilena Fundación Altiplano.

4.3.1 “Situación de la Historiografía de la Arquitectura Latinoamericana”, Caracas, 1967.

La intensidad del sol caribeño se adivina tras las fotografías en donde unos distendidos Sibyl Moholy-Nagy y George Kubler conversan animadamente en la terraza de la casa Alfredo Boulton en la Isla Margarita. Esta exótica postal se debía a que unos días antes habían llegado a Caracas respondiendo a la convocatoria de Graziano Gasparini⁵⁵¹, para participar junto a otros trece especialistas⁵⁵² en el Seminario Internacional “*Situación de la Historiografía de la Arquitectura Latinoamericana*”, organizado por el Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas de la Universidad Central de Venezuela, entre los días 9 al 14 de octubre de 1967⁵⁵³.

(Figs. 95 y 96)



Fig. 95 Fotografía de Sybil Moholy-Nagy, George Kubler y Alfredo Boulton en el Seminario Internacional “Situación de la historiografía de la arquitectura latinoamericana.”, en GASPARINI, Paolo “*Momentos del Seminario*” *BCIHE*, n° 9, Abril 1968.

⁵⁵¹ Convocatoria anunciada en el BCIHE, n° 7, abril de 1967, pág. 121.

⁵⁵² Entre las personas que finalmente llega a la selecta cita de Gasparini, podemos destacar a : Germán Téllez (Colombia), José García Bryce (Perú), Fernando Chueca Gotilla (España), George Kubler (EEUU), Paolo Portoghesi (Italia), Leonardo Benevolo (Italia), Sibyl Moholy-Nagy (EEUU) y Carlos Raúl Villanueva (Venezuela).

⁵⁵³ AA.VV. *Actas del Seminario Internacional “Situación de la Historiografía de la Arquitectura Latinoamericana”*, organizado por el Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas (CIHE) de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1967. Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, No. 9, Caracas: CIHE, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela, abril 1968.

Fig. 96 Fotografía de José García Bryce, Ricardo de Robina, Fernando Chueca, Graziano Gasparini y George Kubler en el Seminario Internacional “Situación de la historiografía de la arquitectura latinoamericana.”, en GASPARINI, Paolo “*Momentos del Seminario*” BCIHE, n° 9, Abril 1968.



El anfitrión de este evento fue Graziano Gasparini, por lo que rápidamente podemos suponer que las conclusiones de este encuentro irán en el camino de reconocer que el problema no sería la falta de trabajo historiográfico regional. Trabajo al que por lo demás los mismos convocados un dudarán en atribuirse buena parte de su progreso. Sino que más bien el problema se desplaza al lugar ocupado por la producción artística de la región latinoamericana en la historiografía general del arte occidental, lo que si es suficientemente escaso como reciente. De hecho Erwin Walter Palm, quien finalmente no puede asistir pero envía su texto, concluye en él que: “ (...) *más que nada el historiador de los monumentos arquitectónicos de Hispanoamérica tendrá que dedicarse a estudios de arte comparado. Tendrá que interpretar el arte de América dentro del conjunto del arte mundial*”⁵⁵⁴

El interés de Kubler en esta reunión por tanto fue el de instalar su noción de “geografía artística”⁵⁵⁵, como explicación causal de los descalces entre las determinantes formalistas de el área de influencia de dominio político de origen español –en abierta crítica al canon positivista reconocido por él mismo en Angulo, Marco y Buschiazzo- donde una producción arquitectónica de carácter provincial⁵⁵⁶ es producto de la transferencia desde una metrópoli de modo directo, cruzado con una transferencia de carácter vertical a través del proceso de transculturación subalterna de lo vernáculo.

⁵⁵⁴ PALM, Erwin Walter “*Perspectivas de una historia de la arquitectura colonial en Hispanoamérica*” en BCIHE, n° 9, abril 1968, pág. 36.

⁵⁵⁵ DACOSTA, Thomas “*La geografía artística en América: el legado de Kubler y sus límites.*”, AIE, primavera 1999, vol. XXI, n° 74-75, UNAM, México, pág. 11 y ss.

⁵⁵⁶ KUBLER, George “*Indianismo y mestizaje como tradiciones americanas medievales y clásicas*” en BCIHE, n° 4, enero 1966, pág. 51.

Sin embargo tal vez sea el arquitecto italiano Paolo Portoghesi quien avance sobre un punto de vista donde habría un avance, desde la mirada sobre el aporte de la situación del proyecto en América a la definición de la lectura sobre el proyecto europeo, remarcando el aporte del dialecto a la matriz del lenguaje, cuando asevera que “(...) *en la fase barroca toma gran importancia la pronunciación: la inflexión. El dialecto ya no es una degradación de la lengua, sino una de sus formas de incremento y transformación.*”⁵⁵⁷

Desde ese estado “dialectal”, se superará la dicotomía compuesta por el concepto virreinal –del nacionalismo hispanista- y el concepto colonial, en tanto heteronomía formal dependiente, abriendo la posibilidad a la autonomía. En ese afán, no será extraño que sea el mismo Portoghesi quien trece años más tarde convoque en Roma a sus colegas para un definición final al respecto.

Más allá de las lecturas conceptuales y las posiciones historiográficas marcadas por este encuentro, quedará bastante elucidado para los años venideros que Gasparini será por algún tiempo el único investigador que desde la región movilice el interés de una masa crítica externa a la región, desde autores italianos y estadounidenses, como de autores españoles, quienes en esa ocasión estuvieron representados por el arquitecto Fernando Chueca⁵⁵⁸, quien por lo demás acababa de publicar un año antes su texto sobre las invariantes de la arquitectura hispanoamericana.

Las conclusiones del encuentro parten con dos puntos que serán claves para entender su propósito y efecto esperado: “1° *La necesidad de actualizar la labor historiográfica como interpretación del pasado en la continuidad del proceso histórico, destacando por encima de una actitud puramente contemplativa, la realidad de una vivencia no interrumpida.* 2° *Dar a la historiografía un carácter activo que la inserte operativamente en el contexto de la cultura actual latinoamericana.*”⁵⁵⁹

Lo anterior no hace sino reafirmar el interés de activar la práctica historiográfica en beneficio de un contexto mayor que su puro marco canónico disciplinar, incluso más allá de la difusión cultural de sus resultados, reclamando su uso operativo que era parte transversal del discurso europeo, particularmente el italiano, en donde desde la

⁵⁵⁷ PORTOGHESI, Paolo “*La contribución americana al desarrollo de la arquitectura barroca*”, en BCIHE, n° 9, abril 1968, pág. 140.

⁵⁵⁸ CHUECA GOITIA, Fernando “*Invariantes en la arquitectura hispanoamericana.*”, en *Revista de Occidente*, n° 38, 1966, págs. 241-273.

⁵⁵⁹ AA.VV. *Actas del Seminario Internacional “Situación de la Historiografía de la Arquitectura Latinoamericana”*, op. cit., pág. 11.

arquitectura se le demandaba a la historia explicaciones causales para el desarrollo del proyecto tanto en las preexistencias como en la obra nueva.

Actualización y novedad estuvieron asegurados en ese encuentro, lo mismo que la convicción en torno a ideas comunes, además de la legitimación del trabajo de Gasparini, en suma una plataforma que le permitió llegar en 1972⁵⁶⁰ a las prensas con su libro más polémico y confrontacional en contra de varios de los que no estuvieron bajo el sol de Caracas en 1967, con los que se encontraría más de veinte años después en Roma.

⁵⁶⁰ GASPARINI, Graziano *América Barroco y Arquitectura*, op. cit.

4.3.2 “Simposio Internazionale sul Barroco Latinoamericano”, Roma, 1980.

El historiador del arte español Diego Angulo Iñiguez al ver avanzar a Graziano Gasparini por la entrada de la sala en donde se desarrollaba el Simposio de Barroco Latinoamericano, exclamó voz en cuello: “¡ahí viene el caballero lanza en ristre!”⁵⁶¹

Lejos de ser un simple anécdota, esta expresión refleja el estado de tensión que habían alcanzado las polémicas desde fines de la década del sesenta, siendo la que se desarrollaba en Roma durante 1980⁵⁶², una de las últimas “batallas de la independencia americana.” (Fig. 97)



Fig. 97 Portadilla de AA.VV. *Simposio Internazionale Sul Barroco Latinoamericano*, Istituto Italo Latino, Roma, Italia, 1982.

Por cierto nos referimos a una batalla de independencia conceptual, donde las libertades en juego correspondían a la posibilidad de salir de la heteronomía interpretativa de la arquitectura producida entre los siglos XVI y XIX. Sabemos que las definiciones no son fáciles, por lo que serán verdaderas batallas semánticas las que den cuenta de ellas. Y en este tópico las partes en conflicto ya estaban convocadas.

El Congreso Internacional del Barroco Latino-Americano, celebrado en Roma en abril de 1980, organizado por el Instituto Italo-Latino-Americano, constituyó un hito para la revisión crítica de los estudios del Barroco en Iberoamérica. El Simposio fue acompañado por una exposición cuyo curador fue Paolo Portoghesi⁵⁶³, autor que venía

⁵⁶¹ Diego Angulo había sido uno de los referentes de este encuentro, presidiendo las sesiones y encabezando el Comité Científico, sobre el relato de este episodio ver entrevista a Graziano Gasparini, en Anexo del presente texto.

⁵⁶² AA.VV. *Simposio Internazionale sul Barroco Latinoamericano*, op. cit.

⁵⁶³ De hecho este evento se inscribe en una iniciativa mucho más ambiciosa del Instituto Latino Americano que supuso un festival de Barroco Latinoamericano, el cual tuvo como actividades: conciertos, una exhibición de una película documental, una exhibición de objetos y documentos, así como el referido coloquio. Ver AA. VV. *Mostra Barroco Latinoamericano*, ILA Istituto Latino Americano, Roma, 1980.

desde la década del sesenta estudiando y publicando sobre la arquitectura barroca⁵⁶⁴, la que incluía parte del importante registro fotográfico desarrollado por el hermano fotógrafo de Gasparini, dando visibilidad tanto a los grandes conjuntos monumentales consagrados canónicamente como aquellos menos conocidos en Europa. (Figs. 98 y 99)



Fig. 98 Fachada Casa de las Ventanas de Hierro, Coro.



Fig. 99 Fachada Iglesia de Santo Domingo, Quito.

Commissaro mostra Paolo Portoghesi. Con una larga lista en su Comité Científico, destacamos a los que pertenecen a países sudamericanos: Damián Bayón, Hernán Crespo, X. Escudero, Claudio Ferrari y J. García Bryce.

⁵⁶⁴ PORTOGHESI, Paolo *Roma Barocca. Storia di una civiltà architettonica*, Carlo Bestetti Edizioni d'Arte, Roma, 1966.

Con una amplia convocatoria⁵⁶⁵, por vez primera entraban en un mismo momento a ser confrontadas las visiones que desde hacía al menos veinte años a la fecha había tensado dicotómicamente las argumentaciones sobre el origen y desarrollo de las categorías analíticas aplicadas para la comprensión de los fenómenos artísticos aparecidos en América entre los siglos XVI y XVIII. Hasta la fecha los estudios se planteaban sobre la posible existencia de un barroco colonial autóctono en el que se analizaba la evolución acertada de los préstamos estilísticos de modelos procedentes de Europa. Ello dio lugar en ciertos casos a una verdadera controversia. Los debates emprendidos en Roma, a partir de las nuevas metodologías ensayadas, establecerán una referencia inestimable para el abordaje del fenómeno cultural americano, que muestra una extraordinaria capacidad de ser coherente y unitario en ciertos aspectos y diverso y bastante variado en sus manifestaciones regionales.

Las posiciones en tensión no se van a establecer dentro de modelos metodológicos de distinta matriz, es decir no encontraremos acá a formalistas en contra de positivistas o contextualistas, más bien será dentro de estos últimos en donde los enfoques en base a una misma matriz metodológica se confronten.

Por un lado tendremos a Ramón Gutiérrez, quien termina su intervención con una advertencia: *“Es inútil seguir haciendo categorías de clasificación entre altos y bajos, más o menos, centros y provincias, importantes y menores, etc. Lo necesario y esencial es explicar la arquitectura a partir de sus condicionante concretos, ampliar el campo del conocimiento histórico y profundizar en una visión más integral el problema.”*⁵⁶⁶

Por otro lado está el planteamiento de Graziano Gasparini, el que comenta *“(…) las expresiones regionales americanas son consecuencia de un proceso de transmisiones internas dentro de áreas limitadas, que se manifiestan con variantes formales derivadas de modelos que reciben prioridad de aceptación: lo esencial es señalar que se producen con la aceptación tardía de elementos formales que*

⁵⁶⁵ Entre la larga lista de relatores presentes en el Simposio podemos mencionar a Damian Bayón, Ramón Gutiérrez, Héctor Sechenone, Teresa Gisbert, Alberto Corradine, Jaime Salcedo, José María Vagas, Erwin Walter Palm, Paolo Portoghesi, Mario Sartor, Diego Angulo, Antonio Bonet, Santiago Sebastián, Graziano Gasparini

⁵⁶⁶ GUTIÉRREZ, Ramón *“Reflexiones para una metodología de análisis del barroco americano.”* en AA.VV. *Simposio Internazionale sul Barroco Latinoamericano*, op. cit.pág. 385.

*aparecieron primeramente, en centros urbanos de importancia y en monumentos considerados como modelos, y por tanto, iniciadores de la serie formal.”*⁵⁶⁷

La distancia de estas dos posiciones resumen como dentro la metodología contextual para la investigación histórica de la arquitectura virreinal sudamericana por un lado se apela al origen cultural de las condiciones locales y por otro a la eficiencia en la conjunción de programas espaciales como derivación de una matriz que siempre se ubicará en Europa, particularmente en las aportaciones no ibéricas. Por los que mientras para unos la arquitectura será el índice de una cultura de apropiación de las condicionantes territoriales, sociales y económicas, para los otro será una expresión de la expansión de un lenguaje espacial derivativo y provincial.

Estas conclusiones marcarán la agenda de la investigación, estudios y producción textual de la historiografía de la arquitectura de la región durante las décadas siguientes, donde el trabajo en torno a los objetivos planteados por Gutiérrez sean los que aglutinen la mayor cantidad de esfuerzos, aun cuando Gasparini no dejará de producir importantes trabajos en orden a seguir ahondando en sus convicciones, en medio de lo cual una emergente generación de autores permiten engrosar una masa crítica que se verá convocada nuevamente a un reflexión y estado del tópico del Barroco sobre los inicios del siglo XXI.

⁵⁶⁷ GASPARINI, Graziano “La arquitectura barroca latinoamericana: una persuasiva retórica provincial.” en AA.VV. *Simposio Internazionale sul Barroco Latinoamericano*, op. cit.pág. 396.

4.3.3 “III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano”, Sevilla, 2001.

Con el manifiesto propósito de convertirse en el evento continuador del Simposio Internazionale sul Barocco Latino Americano, y respetando la secuencia que asumió un evento de similares características que se realizó en Querétaro en 1991⁵⁶⁸, la distancia de más de dos décadas se dejará sentir.

Bajo las auspicios de la Universidad Pablo de Olavide y la organización de su Área de Historia del Arte perteneciente al Departamento de Humanidades se realizó en Sevilla entre los días 8 al 12 de octubre de 2001, el III Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano. (Fig. 100)



Fig. 100 Afiche del III Congreso Internacional de Barroco Americano, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 2001.

⁵⁶⁸ Sobre este evento no nos referiremos por estar fuera del área definida como parte del objeto de estudio del *corpus* considerado para nuestra investigación, mismo caso para el IV Congreso Internacional do barroco Ibero-Americano, celebrado en Ouro Preto en noviembre de 2006.

En esta convocatoria participaron los más destacados especialistas iberoamericanos sobre el tema, más de cien ponencias en total fueron presentadas, entre quienes además representaban la generación que algunos de los que fueron siguiendo el largo intervalo entre el encuentro en Roma y ese momento, además de otros que se fueron incorporando en ese lapso. Los nombres que se repiten de la versión en Roma son Antonio Bonet Correa, Ramón Gutiérrez, Mario Sartor y Carlos Flores Marini (*Fig. 101*)

Fig. 101 Retrato fotográfico grupo de participantes del III Congreso Internacional de Barroco Americano, Sevilla, 2001. Entre otros podemos identificar a Graciela María Viñuales, Alberto Nicolini, Ramón Gutiérrez, Antonio Bonet, Isabel Cruz, Daniel Taboada, Alexandra Kennedy, Rodolfo Vallín, Rodrigo Gutiérrez y Sandra Nigro. Fotografía archivo Rodrigo Gutiérrez.



Para tener una información directa de lo que allí sucedió tenemos las Actas⁵⁶⁹ que fueron publicadas y además el completo informe que en su día hizo Antonio San Cristóbal, sobre el que habría que apostillar algunas cosas.⁵⁷⁰

De sus actas podemos inferir que las tipologías seguían apelando a los edificios de vivienda y los edificios de culto, pero abarcando una especificidad mayor en cuanto a territorio metropolitanos respecto de territorios periféricos, en donde se seguían desarrollando investigaciones que enriquecían el análisis modificando el paradigma de la hegemonía de los primeros sobre la subalternidad de los segundos.

De este modo la investigación demostraba que si bien el enmarcado temático seguía dejando discusiones pendientes, los casos expandían las posibilidades analíticas

⁵⁶⁹ AA.VV. *Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, 2 tomos, III Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano, Universidad Pablo de Olavide, Ediciones Giralda, Sevilla, 2001.

⁵⁷⁰ SAN CRISTÓBAL, Antonio “*El barroco virreinal peruano en el III Congreso Internacional (Sevilla, octubre del 2001)*”, en *Revista Atrio*, nº 10-11, 2005.

y el conocimiento pormenorizado de aspectos que fueron marginales en momentos anteriores. (Fig. 102)

Los enfoques críticos no faltaron, y de hecho autores como Gasparini tuvieron la oportunidad de reafirmar sus posturas ya conocidas⁵⁷¹, pero que en los inicios de un nuevo siglo ya no resultaban ni tan impertinentes ni menos beligerantes, sino más bien eran la expresión de la coherencia y convicción de un punto de vista llevado por su autor durante el proyecto intelectual de toda una vida.

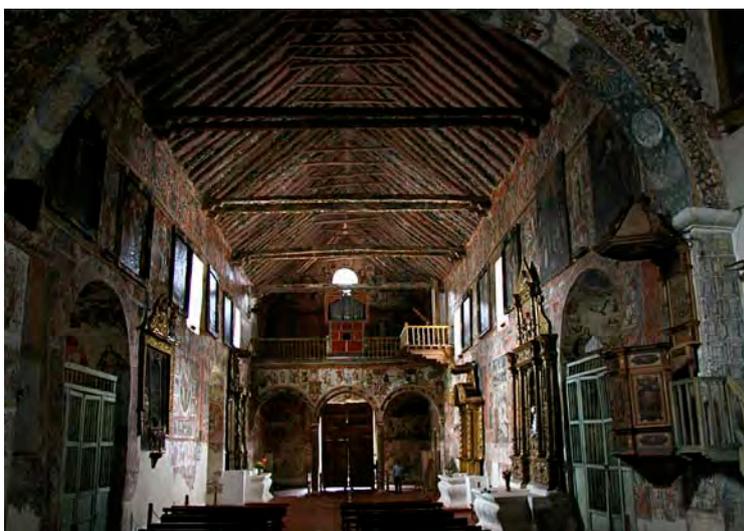


Fig. 102 Bóveda
Iglesia de Huaro.

La convocatoria sevillana se inscribe bajo el título “Territorio, Arte, Espacio y Sociedad”, por lo que es evidente de que las otrora posiciones positivistas y formalistas habían quedado en la tradición de un canon, pero que durante estas últimas décadas daban paso a visiones contextuales.⁵⁷²

De ese modo se incorporaron una serie de novedades tanto por el tipo de enfoque como por la temáticas que permitieron darle un marco de mayor desarrollo al tópico del Barroco. Ahí entraron reflexiones que desde el punto de vista de la producción de la Arquitectura Virreinal de la región son muy relevantes a hora de explicar el principio de causalidad de las mismas, como son los medios de producción artística, la formación de la mano de obra artesanal, las corporaciones de oficios y su

⁵⁷¹ GASPARINI, Graziano “*Barroco Iberoamericano, cultura, actitud humana, herencia.*” en AA.VV. *Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, op. cit..

⁵⁷² El Congreso reunió más de 300 participantes provenientes de 22 países, con una selección de 65 comunicaciones que fueron publicadas en las referidas Actas.

repercusión social en la vida cotidiana de los núcleos urbanos. Además en referencia al uso y la condición de habitabilidad de la arquitectura, ya no solo considerado como una cuestión espacialista, como los ritos y la fiestas religiosas y civiles como expresión amplia de diferentes grupos dentro de la sociedad considerados ellos como productores de espacio. Lo que asociado a la consolidación de los enfoques urbanísticos, desde el análisis del soporte físico de la ciudad, las tipologías sobre modalidades de núcleos urbanos que cualifican el uso de sus espacios civil, público y religioso, y la significación de del trazado y a la escena urbana como dispositivos simbólicos de valor social. Por esto último no será extraño que sea el historiador del arte Antonio Bonet Correa el invitado a dar la conferencia inaugural de este encuentro, quien desde muchos años antes ha sido un promotor de estos enfoques sobre las tradicionales entradas formalistas a la historia de la arquitectura.

A partir de las conclusiones de este encuentro el tópico del Barroco abandonará las antiguas disputas estilístico formales, y sus eternas discusiones en torno a taxonomías y filiaciones, para dejar instalada una mirada más compleja de cómo la cultura arquitectónica de la región durante el período Virreinal se construyó desde un sinnúmero de variables, sobre las cuales la disciplina de la Historia del Arte debía hacerse cargo si es que se quería confrontar un diálogo productivo la Arquitectura, entendida ésta, como ya hemos dicho de entrada en nuestra introducción, no sólo en su dimensión proyectual operativa, sino que como un sistema que articula un saber disciplinar.

4.2 Los Desencuentros.

Los debates estarán planteados a partir de los distintos encuentros que tuvieron los protagonistas del debate central sobre la arquitectura virreinal sudamericana, sin embargo eso no es suficiente para dar cuenta de las proyecciones que el mismo tópico ha tenido en la cultura arquitectónica regional y aún desde la lectura internacional que se hace de ello.

Mientras algunos polemizan en tiempo real a la distancia de un discurso, otros discutirán posiciones por medio de textos como Noel y Buschiazzo, o incluso habrá quienes pongan en crisis sus posiciones sin nunca conocerse como Gasparini y San Cristóbal. Aún así todos estarán encontrados en una comunidad de intereses disciplinares y temáticos.

Pese a lo anterior cuando revisamos el protagonismo de las aportaciones historiográficas de la región en un contexto global, podemos ver como ello se concentra en incrementar el conocimiento de un tema específico, pero dista de tenerse en cuenta el modo en como estas aportaciones temáticas han sido tratadas desde el punto de vista epistemológico, metodológico y práctico.

Si consideramos que sólo hace una década algunos de estos autores están entrando en un círculo más amplio, el trabajo no es fácil. En ese ámbito las observaciones del arquitecto catalán Josep María Montaner⁵⁷³ sobre un método de crítica arquitectónica que reivindica la historia, no harían sino concentrarnos en la estela de los autores que hemos calificado de contextualistas.

El estudio del impacto de la historiografía en la cultura arquitectónica puesta en su contexto, nos conduce finalmente a esbozar las condiciones de recepción y utilización de ese corpus, ya que si hay una característica respecto de este tópico es que, como ya hemos adelantado, en el momento de su constitución hay una pregunta sobre el uso –y abuso- de la historia como recurso proyectual.

Parte importante de la construcción del Estado Nacional Moderno en la historia de Occidente ha sido la consideración de los componentes simbólicos que legitiman su identidad como entidad compuesta de un territorio, una población y una idea de nación.

Será esta última la que sea representada a través de emblemas como banderas y escudos los cuales son producidos para codificar la idea de nación.

⁵⁷³ Esto básicamente en referencia al trabajo de Marina Waisman y de Enrico Tedeschi, MONTANER, Josep Maria Maria *Arquitectura y crítica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1999.

La condición “patrimonial” de las manifestaciones artísticas, las que han sido adjudicadas generalmente al arte “histórico”, en donde el problema del tiempo ha sido uno de los elementos que desde la tradición conceptual del patrimonio cultural del siglo XX ha estado en el núcleo de su esencia, al menos desde el historiador del arte austriaco Riegl.⁵⁷⁴

Si gran parte del mundo occidental del siglo XIX nace con la certeza de que *el tiempo es dinero*, no nos podría extrañar que simétricamente a los avances por *ganar más tiempo*, se caracterice a este mismo período como el siglo en donde se realizarían grandes esfuerzos por recuperar utópicamente toda la memoria cultural del mundo, desarrollándose la historia del arte, la arqueología y los museos. En suma el siglo de la heterotopía, como quería Foucault.⁵⁷⁵

La producción patrimonial no es solamente *inventar tradiciones*, como bien señaló en su día Eric Hobsbawm⁵⁷⁶, sino más aún, entender que conservar es una operación de interpretación, cuestión que los historiadores del arte ya comienzan a suscribir.⁵⁷⁷

Las aproximaciones al estado actual de la historiografía de la arquitectura⁵⁷⁸ en la región entregan resultados bastante sintomáticos respecto de relación entre prácticas historiográficas y prácticas de intervención proyectual. Existe un momento en que le necesidad de la historia devino de la reflexión sobre las identidades nacionales, cuestión tan cara a los estados nacionales modernos. De este modo Argan ha demostrado en conocidas investigaciones que el historicismo como práctica proyectual deviene del *revival*⁵⁷⁹, operación que no solamente usa los insumos de la historia sino

⁵⁷⁴ RIEGL, Alois *El culto moderno a los monumentos*, op. cit.

⁵⁷⁵ Michel Foucault nos ofrece el neologismo para describir simétricamente “el lugar de todos los lugares”. FOUCAULT, Michel “*Los Espacios Otros*” en *Astrágalo* n° 7, septiembre 1997, pág. 83 y ss.

⁵⁷⁶ HOSBWAM, Eric y Terence RANGER *La invención de la tradición*, Editorial Crítica, Barcelona, 2002. Traducción de Omar Rodríguez de la edición original en inglés *The Invention of Tradition*, University of Cambridge Press, Cambridge, 1983.

⁵⁷⁷ “Hay un importante lazo entre la actividad del restaurador y lo que le concierne a un historiador. La preservación del arte, como objetivo del museo, involucra un acto implícito de interpretación, una visión sobre como el artista intenta que su obra aparezca en el futuro” CARRIER, David *Principles of Art History Writing*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 1993, pág. 13.

⁵⁷⁸ GUTIÉRREZ, Ramón “*La historiografía de la arquitectura americana. Entre el desconcierto y la dependencia cultural (1870 / 1985)*” op. cit.; GUTIÉRREZ, Ramón “*Reflexiones para una historia propia de la arquitectura americana*” en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo*, Universidad de Buenos Aires, n° 25, 1987, pág. 11 y ss. y WAISMAN, Marina “*Algunos conceptos críticos para el estudio de la arquitectura latinoamericana.*” en *BCIHE*, n° 18, abril 1974, pág. 153 y ss.

⁵⁷⁹ ARGAN, Giulio Carlo et al. *El pasado en el presente. Op.cit.*

que los reelabora, a la manera de la construcción de un relato, en donde el componente de ficción es recurrente.⁵⁸⁰

En esa línea de argumentación es claro que en nuestra región latinoamericana la construcción de un relato que articule memoria y proyecto de arquitectura será más trascendente que una simple evocación nostálgica, donde el tópico del Neocolonial se origine simultáneamente en un debate gremial⁵⁸¹ y en una construcción historiográfica. Como ya hemos mencionado será primero el arquitecto argentino Martín Noel⁵⁸², quien desde al menos 1915, vendrá insistiendo en la recuperación de la historia, a través de una discursividad retórica que articula el aparato proyectual neocolonial.

Ya hemos concluido en el capítulo anterior que los encuentros finalmente dejan planteados una serie de desencuentros disciplinares entre la historia del arte y la arquitectura, por lo que ellos se manifiestan en el uso que se les pueda dar a los resultados parciales de un corpus historiográfico, esto reconocible en tres ámbitos: el proyecto de arquitectura de reposición –cuestión cifrada en el debate abierto por el Neocolonial-, el desarrollo de un discurso que tiende a patrimonializar los vestigios monumentales del período virreinal y el impacto de una reflexión regional en el debate internacional sobre la arquitectura contemporánea.

⁵⁸⁰ De hecho la primera historia de la arquitectura reconocida como tal será el tratado del arquitecto austriaco Fischer Von Erlach el cual será construido en base la imagen de un corpus de obras del cual el autor nunca conoció mas que relatos mediados por todo tipo de discursos: religiosos, míticos, memoriales, biográficos, etc. KRUF, Hanno-Walter *Historia de la Teoría de la Arquitectura* (2. Vols.), Alianza Editorial, Madrid, 1990. Traducción de Pablo Diener Ojeda de la edición original en alemán *Geschichte der Architekturtheorie*, Oscar Beck Verlag, München, 1985.

⁵⁸¹ De ahí que debemos remitirnos necesariamente al ámbito de ese debate gremial concertado en las primeras cuatro versiones del Congreso Panamericano de Arquitectura, realizados secuencialmente en Montevideo (1920), Santiago de Chile (1923), Buenos Aires (1927) y Río de Janeiro (1930).

⁵⁸² De su seminal trabajo escritural podemos mencionar NOEL, Martín “*Comentarios sobre el Nacimiento de la Arquitectura Hispano-Americana.*” en *REVISTA DE ARQUITECTURA*, Órgano del Centro de Estudiantes de Arquitectura, n°1, julio 1915.

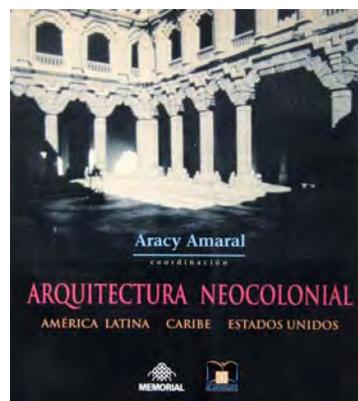
4.2.1 Del postcolonial al neocolonial: estrategias de construcción nacional.

La cultura arquitectónica europea del siglo XIX estaba preocupada del estudio del mundo antiguo y la primera modernidad para alimentar con insumos una discusión proyectual, cuando el primer historicismo fue puesto en crisis, claramente el uso de la historia se orientó a la investigación patrimonial, sin dejar de lado un protocolo de directrices que aún se superpondrán por largo a la pretendida hegemonía de lo moderno.

A una distancia prudente de ello en los territorios sudamericanos, y de un modo dialéctico, no habrá neocolonial sin poscolonial, eso lo sabían muy bien quienes desde la primera mitad de siglo XX comienzan a estudiar el fenómeno desde las taxonomías formalistas, como el argentino Vicente Nadal.⁵⁸³ Es decir historicismo sobre historicismo, solo el imaginario de las referencias culturales dominantes hará que podamos distinguir para un mismo programa las opciones formales escogidas para un templo, un tribunal o un palacio.

En esa línea de argumentación es claro que en la región la construcción de un relato que articule memoria y proyecto de arquitectura será más trascendente que una simple evocación nostálgica, donde el tópico del Neocolonial⁵⁸⁴ se origine simultáneamente en un debate gremial y en una construcción historiográfica. (Fig. 103)

Fig. 103 Portada del libro AMARAL, Aracy (coord.). *Arquitectura neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*, Memorial America Latina-Fondo de Cultura Económica, São Paulo, 1994.



⁵⁸³ NADAL MORA, Vicente *Estética de la Arquitectura Colonial y Postcolonial Argentina*, Editor El Ateneo, Buenos Aires, 1946.

⁵⁸⁴ Sobre el tópico de la arquitectura neocolonial, existe una compilación dirigida por la historiadora del arte brasileña Aracy Amaral. Cfr. AMARAL, Aracy (coord.). *Arquitectura neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo, Memorial-Fondo de Cultura Económica, 1994. Una revisión crítica desde un modelo de inspiración tafuriana se lo debemos al arquitecto argentino Francisco Liernur. Cfr. LIERNUR, Jorge Francisco “¿Arquitectura del Imperio Español o arquitectura criolla? Op. cit. y LIERNUR, Jorge Francisco “La máscara bajo la máscara. La construcción de un “estilo propio” en la arquitectura latinoamericana del temprano siglo XX.” en BCIHE, n° 30, enero 1996, pág. 48 y ss.

Respecto de lo primero debemos remitirnos necesariamente al ámbito de ese debate gremial concertado en las primeras cuatro versiones de los Congresos Panamericanos de Arquitectura⁵⁸⁵, sobre todo destacar la realizada en Buenos Aires donde habría que volver a poner atención en la participación del arquitecto rosarino Ángel Guido, la que como hemos mencionado anteriormente estuvo inspirada declaradamente por el escritor, intelectual y político Ricardo Rojas, y su alegoría americanista denominada *Eurindia*.⁵⁸⁶

Las lógicas historiográficas de Guido surgen de la idea de poder relacionar el modelo de Wöllfin en una lectura de la arquitectura preexistente y sentar así las bases del proyecto contemporáneo, y de ahí el sentido operativo de su trabajo que lejos de ser nacionalista, podría inscribirse en un cierto localismo. Esto es el *locus* como sentido del lugar en el proyecto, tal cual como se puede constatar en la Casa de Ricardo Rojas⁵⁸⁷.

(Figs. 104 y 105)

Figs. 104 y 105
Fachada y Patio de
Casa Ricardo Rojas,
Buenos Aires.



Si bien el uso del concepto neocolonial parte primero en los ex territorios novohispanos, la coyuntura del Porfiriato en México hará de este un historicismo ecléctico de corte nacionalista⁵⁸⁸, mientras en Argentina se inscribe en un contexto de restauración nacionalista de tintes románticos, lo que probablemente tenga en las obras

⁵⁸⁵ GUTIÉRREZ, Ramón, Jorge TARTARINI y Rubens STAGNO *op. cit.*

⁵⁸⁶ "... puede signarse como el ejemplo que sintetizó la doctrina "eurindica" del propietario de la residencia. Guido planteó allí una fusión de estilos, desde los lenguajes tomados de la Puerta del Sol de Tiuhuanaco hasta los inspirados en el frontis de la Casa de la Moral y la portada lateral de la compañía de Jesús, ambas de Arequipa, o la histórica casa de Tucumán, haciendo a la vez visible homenaje a aquella "Fusión hispano-idígena en la arquitectura colonial". GUTIÉRREZ, Ramón y Rodrigo GUTIÉRREZ "Fuentes Prehispánicas para la conformación de un arte nuevo en América", en *Temas de la Academia Nacional de Bellas Artes*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, año 2, n° 2, 2000. Pág. 60.

⁵⁸⁷ GUTMAN, Margarita "Casa de Ricardo Rojas o la construcción de un paradigma" en DANA n° 21, septiembre 1986, pág. 47 y ss.

⁵⁸⁸ BARGELLINI, Clara "La arquitectura neocolonial: historia, palabras e identidades." en ACEVEDO, Esther (coord.) *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, CONACULTA y CURARE, México D.F., 2002.

escritas y construidas de Martín Noel su referente más elocuente, funcionando como una sistematicidad programática que podemos observar en el propio Palacio Noel.⁵⁸⁹

(Figs. 106 y 107)

Figs. 106 y 107 Fachada y Patio Palacio Noel, Buenos Aires.



Y en ese contexto la opción hispanista⁵⁹⁰ de Martín Noel es clara cuando infunde su aura de modelo a las generaciones de arquitectos a principios de siglo en Argentina, las que en el número inaugural de su revista estudiantil anuncia su vocación fuertemente comprometida con la Arquitectura Colonial, leemos en sus primera páginas bajo el título de Propósitos: “*Nuestra arquitectura deberá plasmarse en las fuentes mismas de nuestra historia, de acuerdo con razones de orden natural y climatérico que fundamenten la obra a realizar. La Edad Colonial en el tiempo; toda América subtropical, en el espacio: he ahí los dos puntos de mira necesarios de toda evolución benéfica, que responda en lo venidero a la formación de una escuela y de un arte nacionales en materia de arquitectura. Al estudio y conocimiento de los elementos de que disponemos; al propósito de analizarlos, discutirlos y difundirlos, ha de responder esta publicación.*”⁵⁹¹ (Fig. 108)

⁵⁸⁹ Tal como se propone en CHIARELLO, Ana Lía “Aspectos románticos del pensamiento de la restauración nacionalista.” en AIAA, n° 37-38, 2002-2004, págs. 183-210.

⁵⁹⁰ BARCINA, Florencia “El repertorio español como aporte en la búsqueda de una arquitectura nacional: el neo-hispanismo.” en GUTIÉRREZ, Ramón (ed.) *Espanoles en la arquitectura rioplatense, siglos XIX y XX*, CEDODAL, Buenos Aires, 2006.

⁵⁹¹ La Redacción “Propósitos” en *REVISTA DE ARQUITECTURA*, Órgano del Centro de Estudiantes de Arquitectura, n° 1, julio 1915, pág. 2.



Fig. 108 Portada Revista de Arquitectura, n°1, Buenos Aires, 1915.

Aún cuando salgan al paso contradictorios⁵⁹², los que de algún modo logran desacreditarlo además del ascendiente *Mission Style*⁵⁹³ que lo desnaturaliza en su versión comercial de la raíz Virreinal, es muy elocuente que como a este planteamiento se sumarán Kronffus⁵⁹⁴, Rojas⁵⁹⁵ y Greslebin⁵⁹⁶, este último apostilla: “... la vista de estas nuevas viviendas, sus místicos interiores, tantos y tan gratos recuerdos de orfebrería y decoración que conservan nuestras familias y que encontrarían su marco apropiado, por su diaria visión, traerían la noble obsesión de nuestro origen, el culto a nuestro pasado. ¡Sólo han sido grandes y conservaron su unidad los pueblos fieles a sus tradiciones que supieron conciliar en sus días de progreso las prácticas modernas con aquellas que por tradición eran fuerza de ley!” (Fig. 109)

⁵⁹² “Todos estos neos fracasaron, no por falta de la base, que era la clásica, sino porque la erudición degeneró en pedantería y la inspiración degeneró en copia servil. Cuidado, pues, con un neo-colonial, y ante todo ver si el colonial reúne las virtudes clásicas o educativas, lo que llamé poder germinativo, suficientes para iniciar un Renacimiento Argentino.” HARY, Pablo “Sobre Arquitectura Colonial” En REVISTA DE ARQUITECTURA, Órgano del Centro de Estudiantes de Arquitectura, n° 2, agosto 1915, pág. 10

⁵⁹³ GRISOLÍA, Marina « Nacimiento y caída de una posición arquitectónica nacionalista : la Revista de Arquitectura entre 1915 y 1918 », en AA.VV. *Articulación del discurso escrito con la producción artística en Argentina y Latinoamérica., Siglos XIX y XX, II Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, CAIA, Buenos Aires, 1990.

⁵⁹⁴ KRONFUSS, Juan “Casas coloniales y romanas” En REVISTA DE ARQUITECTURA, Órgano del Centro de Estudiantes de Arquitectura, Buenos Aires, n° 8, octubre 1916, pág. 36.

⁵⁹⁵ ROJAS, Ricardo “Artes Decorativas Americanas” En REVISTA DE ARQUITECTURA, Organo del Centro de Estudiantes de Arquitectura, n°4, octubre, noviembre y diciembre de 1915, pág.

⁵⁹⁶ GRESLEBIN, Héctor “Arquitectura Colonial Latino-Americana. Un ejemplo de adaptación a los programas modernos.” En REVISTA DE ARQUITECTURA, Organo del Centro de Estudiantes de Arquitectura, n° 7, julio 1916, pág. 29.



Fig. 109 Dibujo de la fachada de la Catedral de Córdoba, por Juan Kronfuss en KRONFUSS, Juan *Arquitectura colonial en la Argentina*, Editorial Nuevo Siglo, Córdoba, 1998 (Segunda Reedición, primera edición de 1926).

A la posición hispanista habría que agregar las estrategias proyectuales que apelan a la retórica neo colonial de filiación indígena⁵⁹⁷ se manifiestan en los proyectos desarrollado por arquitectos que apelan a ella como criterio de autoridad para la denominación de origen identitaria, casos como los de Manuel Piqueras y Cotolí⁵⁹⁸ y Héctor Velarde⁵⁹⁹ en Perú o Héctor Greslebin⁶⁰⁰ en Argentina, incluso destaca en este contexto el trabajo de rescate iconográfico del chileno Abel Gutiérrez⁶⁰¹. (Fig. 110)

⁵⁹⁷ GUTIÉRREZ, Rodrigo “*Arquitectura historicista de raíces prehispánicas.*” en *Goya*, n° 289-290, Madrid, 2002.

⁵⁹⁸ Sobre el trabajo del arquitecto español radicado en Perú ver WUFFARDEN, Luis Eduardo (ed.) *Manuel Piqueras Cotolí (1885-1937): arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú*, Editorial Museo de Arte, Lima, 2003. Además se puede consultar un texto original de este arquitecto reeditado en PIQUERAS COTOLI, Manuel “*Algo sobre el ensayo de estilo neo-peruano en arquitectura*”. *Huaca* N° 2. 1992. (1930).

⁵⁹⁹ GUTIÉRREZ, Ramón *Héctor Velarde*, Epígrafe Editores, Lima, 2002.

⁶⁰⁰ GRESLEBIN, Héctor y Angel PASCUAL “*Un ensayo de arquitectura americana*”, *El arquitecto*, Buenos Aires, T. 1, 1920.

⁶⁰¹ GUTIÉRREZ, Abel *Dibujos indígenas de Chile para estudiantes, profesores y arquitectos que quieran poner en sus trabajos el sello de las culturas indígenas de América*, Santiago de Chile, 1928 y FEUEREISEN, Carlos “*Hacia una Arquitectura y una Decoración Autóctonas*”, en revista *Arquitectura y Arte Decorativo*, Órgano Oficial de la Asociación de Arquitectos de Chile, n°s 6 y 7, 7 de octubre 1929.



Fig. 110 Fachada Palacio
Arzobispal de Lima.

Por la misma época en Chile también se hablará de Renacimiento de lo Colonial⁶⁰², donde la influencia del viaje al país de Martín Noel⁶⁰³ no pasará inadvertido, más bien será de gran influencia para un sector oligárquico de la sociedad, que invocará el período hispano reaccionariamente como sinónimo de filiación de clase en torno a la valoración de la institución de la religión católica y sus símbolos asociados a ese período histórico.

En Chile durante el período poscolonial la actividad profesional del arquitecto - tan cortesana como siempre- había mutado desde un modelo por la figura -y genio- de Toesca, hacia un tipo de profesional más autónomo, que concibe la práctica de la arquitectura desde los deslindes de una cultura hegemónica, donde la figura de Fermín Vivaceta, precursor del mutualismo, amerita un interés a partir del rol funcional del arquitecto en tensión con su cooptada práctica⁶⁰⁴.

Ello no alcanza sin embargo a dejarnos fuera del ámbito de influencia del historicismo-ecléctico que animaba los convencimientos de las academias europeas, sobre todo la francesa que era el modelo de socialización formal de mayor ascendencia en la región y en nuestro espacio nacional.

⁶⁰² ZAÑARTU, Sady “*El Renacimiento del gusto Colonial en Santiago.*” en *Pacífico Magazine*, n° , Septiembre, 1919. Págs. 267-271. Mismo autor a quien Martín Noel le prologara una novela histórica ambientada en el período virreinal, ver ZAÑARTU, Sady *La Sombra del Corregidor*, Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1927.

⁶⁰³ NOEL, Martín “*América y la Nueva Arquitectura*” en *Revista de Arte*, Año II, n° 11, 1936, pág. 33 y ss.

⁶⁰⁴ BLANCO, Arturo *Vida y obras del arquitecto Don Fermín Vivaceta precursor de la Sociabilidad Obrera de Chile*, Talleres Gráficos, Santiago de Chile, 1924.

Del poscolonial pasamos al neocolonial, siendo éste último un giro del *revival* historicista que agrega valor formal a las tradiciones locales coloniales que se comienzan a legitimar por los sectores más conservadores de la sociedad.

Mientras en México y Argentina este debate tuvo una visibilidad importante en las figuras de Mariscal, Noel y Guido, la recepción en Chile fue escasa, tal vez porque la tensión modernizadora era finalmente mucho más concreta, en la cual el desplazamiento de la academia del historicismo ecléctico dio paso a la “academia moderna”⁶⁰⁵. En ese intersticio se inscribe el trabajo del arquitecto chileno Roberto Dávila Carson⁶⁰⁶, que tendrá como un punto de partida la edición en 1927 de un álbum de grabados de resolución formal más bien expresionista.

Esto debería llamar la atención pues probablemente la tectónica que posibilita la explicación analógico-dependiente de nuestras prácticas artísticas son remisibles a una lógica neocolonial, que como bien ha demostrado para el caso mexicano Johanna Lozoya⁶⁰⁷, funciona a la manera de un dispositivo discursivo muy potente como para ser considerado sólo una anécdota formalista en nuestras historias del arte locales.

El neocolonial como práctica proyectual también se recoge en algunas restauraciones que tienen diversas motivaciones, como la actualmente llamada Posada del Corregidor que adquiere presencia urbana a partir de 1926 cuando la adquiere Darío Zañartu que “rehabilita la plazuela, que recibe el nombre del corregidor Zañartu, como un homenaje a su antepasado Luis Manuel de Zañartu y emprende importantes modificaciones en la casa”⁶⁰⁸, encargadas al arquitecto Alberto Cruz Montt y en cuya terminación participa Roberto Dávila.

También está el caso de la “Casa de los Velasco” que en 1927 es intervenida por el arquitecto Víctor Heal “se trata de obras que agregan una serie de elementos, algunos auténticos y otros de factura contemporánea siguiendo diseños antiguos, con la

⁶⁰⁵ Las tesis doctorales de los arquitectos chilenos Max Aguirre y Pablo Fuentes repasan éste tema, del cual sólo tenemos antes de ello el texto del arquitecto Claudio Ferrari incluido en el libro compilado por Aracy Amaral, ver AGUIRRE, Max *La Arquitectura moderna en Chile (1907-1942)*. *Revistas de Arquitectura y estrategia gremial*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2012. FUENTES, Pablo, *Antecedentes de la Arquitectura moderna en Chile 1894-1929*, Ediciones Universidad del Bío Bío, Concepción, 2009. AMARAL, Aracy op. cit.

⁶⁰⁶ DÁVILA, Roberto *La Portada*, Imprenta Universo, Santiago, 1927 y DÁVILA, Roberto *Apuntes sobre la arquitectura colonial chilena*, Edición de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile, Santiago, 1978.

⁶⁰⁷ LOZOYA Johanna y Tomás PEREZ VEJO (Coords.) *Arquitectura escrita*, INAH, Conaculta, México D.F., 2009.

⁶⁰⁸ SAHADY et al., Antonio *La vivienda urbana en Chile durante la ,poca Hispana (Zona Central)*, Departamento de Historia y Teoría de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile, Santiago, 1992, pág. 21.

intención de acentuar el carácter que emana de su solución de planta, única manifestación que permanece materialmente desde sus orígenes y que se aprecia todavía en su cercenado primer patio.”⁶⁰⁹

Este neocolonial se ve legitimado finalmente por el plan masivo de intervención en la ciudad de La Serena. Con anterioridad al Plan Serena ya se había introducido la continuidad de los elementos formales de la arquitectura colonial, sobre todo en los elementos ornamentales. Con la aplicación del Plan Serena se generan unas tipologías muy características del edificio público, sobre todo en el caso de los establecimientos educacionales donde se atenúan los elementos ornamentales de la etapa anterior. El interés del Plan no deriva solamente de sus peculiaridades individuales o calidades arquitectónicas de una “revalorización del pastiche” como señalan Eliash y Moreno⁶¹⁰, sino también como testimonio de una de las operaciones urbanísticas más importantes realizadas en Chile durante este siglo, en donde es explícita una puesta en práctica de algunos criterios de lo que hoy llamamos imagen urbana, “... La Serena es tal vez la única ciudad de Chile en que se ha mantenido el estilo colonial o “serenense” propiamente tal, a través de una serie de edificios públicos e iglesias que le dan el carácter especial. En el programa oficial del gobierno en aquellos años estaba explícito que *“La futura presentación estética de la ciudad la he fundado en el mantenimiento y pureza de este estilo colonial...”*”⁶¹¹

Este tipo de referencias las podemos encontrar por toda la región, como será el caso de la Urbanización El Silencio en Caracas, obra del arquitecto Carlos Raúl Villanueva, en momentos en que la aparición del influjo de la arquitectura del

⁶⁰⁹ *Idem.*, p.23.

⁶¹⁰ “*El Plan Serena* (...) tiene un sinnúmero de aportes y de obras que han quedado fuera de la consideración de la arquitectura *culta* de nuestro país. Ha sido ignorado sistemáticamente un trabajo que ha cuatro décadas de su comienzo plantea problemas y también respuestas que no fueron evaluadas. La ortodoxia moderna hablaba despectivamente de *pastiche* para referirse a la primera operación de planificación regional que llegaba hasta una materialización arquitectónica de sus edificios y sus detalles.” ELIASH Humberto y Manuel MORENO, *Arquitectura y Modernidad en Chile 1925-1965*, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 1989. Pág. 112.

⁶¹¹ La ejecución del Plan Serena va a demandar un esfuerzo institucional gubernamental inédito en Chile desde el punto de vista de la gestión y el objetivo formal planteado, en el cual -como relata Ferrari- “Se unifica la acción de los organismos públicos tales como la Sociedad Constructora de Establecimientos Educacionales, Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas, la Corporación de Reconstrucción y Auxilio y Cajas de Previsión, los que a través de arquitectos funcionarios realizan una vasta labor unitaria, en especial en la zona periférica, ver PRESIDENCIA DE LA REPÚBLICA *Plan de Fomento y Urbanización para las Provincias de Chile*, Santiago, 1951, pág. 97. Ver además ILUSTRE MUNICIPALIDAD DE LA SERENA *Urbanismo y Plan Serena*, 1956, donde se evalúan los primeros efectos de la experiencia: “... el mero rejuvenecimiento del “estilo colonial español” ha dado a La Serena una personalidad, un colorido y una belleza plástica que ninguna otra ciudad de Chile puede exhibir.”, Pág. 11 y FERRARI, Claudio “*Arquitectura neocolonial en Chile (1915-1945)*”, en Aracy AMARAL op. cit.

Movimiento Moderno Internacional se deja sentir con vigor, pasando el Neocolonial de ser el último de los eclecticismos historicistas al primer momento para una revisión identitaria crítica frente al modelo foráneo. (Fig. 111)



Fig. 111
Urbanización El
Silencio, Caracas.

Como sintetiza Daniel Schávelzon: *“El neocolonial resultó ser un programa apasionante en su tiempo y lo es aún actualmente, en donde la historiografía aún parece dividirse entre quienes lo han entendido como una revolución del pensamiento y quienes lo ven como un simple academicismo más o menos moderno, actualizado al siglo XX pero sin cambiar demasiado.”*⁶¹²

Será precisamente esa distancia con el pasado, la que en la dificultad de su retorno por la vía proyectual venga a ser enfrentada desde la valoración patrimonial de la arquitectura preexistente del período Virreinal, donde la historiografía debería aportar argumentos para una toma de partido que suponía un consenso social y una decisión política que en definitiva inventará una tradiciones nacionales en los países de la región.

⁶¹² SCHÁVELZON, Daniel, op. cit., pág. 128.

4.2.2 La invención de la tradición: el futuro del pasado.

El 21 de mayo de 1950 un devastador terremoto asoló la ciudad del Cuzco, este hecho -recurrente en el área andina sudamericana- movilizaría por primera vez de manera inédita la cooperación internacional desde en una novel institución como lo era en ese momento la Organización de las Naciones Unidas⁶¹³, la que a través de su agencia especializada como es la Unesco, convoca una misión de evaluación sobre el daño patrimonial producido por el evento natural. Esta acción realizada entre los meses de junio y agosto de 1951, fue la primera en su tipo antecediendo en más de dos décadas iniciativas como la creación de la Convención de Patrimonio Mundial Cultural y Natural.

El director responsable de esta misión⁶¹⁴ fue el historiador del arte norteamericano George Kubler⁶¹⁵, quien tenía la compleja tarea de diagnosticar y evaluar los efectos del sismo sobre la ciudad en su conjunto, y particularmente en sus monumentos más significativos del período virreinal, para luego proponer cursos de acción que permitieran tomar decisiones sobre las intervenciones mediando el interés de las autoridades responsables a nivel local y nacional, sobre una ciudad que a partir de esa inflexión incrementará paulatinamente los estudios y sus publicaciones en relación al tópico Virreinal.⁶¹⁶ Así como la atención se concentró en Cuzco, luego en

⁶¹³ MEIGS, Cornelia *Las Naciones Unidas. Personajes y acontecimientos*, UTEHA, México D.F., 1966. Traducción de la versión original en inglés de Rafael Castillo *The Great Design. Men and Events in United Nations*, Little, Brown & Co., Boston, 1964.

⁶¹⁴ “La misión estaba integrada por los siguientes expertos: el profesor George Kubler, jefe del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Yale, jefe de la misión; Sr. Luis MacGregor Cballos, arquitecto restaurador de la ciudad de México; Sr. Óscar Ladrón de Guevara, arquitecto arqueólogo de la ciudad de Cuzco, en representación del Ministerio de Fomento y Obras Públicas.” KUBLER, George *Cuzco. Reconstrucción de la ciudad y restauración de sus monumentos*, UNESCO, París, 1953, pág. 3.

⁶¹⁵ “George Kubler, de ascendencia alemana, cursó estudios en Estados Unidos y en Europa, fue discípulo de Kroeber y de Henri Focillon, y con esa formación renovadora pudo enfrentarse a campos del arte diferentes al europeo. Con Soria escribió la obra *Arte en España, Portugal y sus dominios*. Realizó y publicó numerosísimas investigaciones, ejemplares en su rigor y su método. Y fue un gran formador de nuevos estudiosos a través de sus cátedras y seminarios en la Universidad de Yale.” MANRIQUE, Jorge Alberto “George Kubler (1912-1996)” en Periódico Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México, n°134, 1996. Pág. 13.

⁶¹⁶ ROWE, John *El plano más antiguo del Cuzco: dos parroquias de la ciudad vistas en 1643*, Instituto Nacional de Cultura, Cuzco, 1989 hasta la tesis doctoral de la arquitecta argentina Graciela María Viñuales, VIÑUALES, Graciela María *El Espacio Urbano en el Cusco Colonial: uso y organización de las estructuras simbólicas*, Epígrafe Editores y CEDODAL, Lima, 2004, pasando por un interesante trabajo sobre la arquitectura poscolonial, ver PALIZA, Victoria *Arquitectura Cusqueña en los albores de*

Lima⁶¹⁷ y otras ciudades del Virreinato del Perú, luego será el turno de las otras cabeceras de los nuevos virreinos aparecidos en el siglo XVIII, Quito⁶¹⁸ y Buenos Aires⁶¹⁹, en desmedro de otras zonas marginales o al menos periféricas a la centralidad que ellas reasentaban, nos referimos a Paraguay⁶²⁰, Bolivia⁶²¹ y Chile.⁶²²

Del informe publicado por Kubler en inglés y español se deduce que basa sus antecedentes históricos⁶²³ en el que en esos momentos era el reciente libro de su colega Harold Wethey. Lo interesante es que en las conclusiones de ese documento Kubler sanciona el abandono definitivo del neocolonial como opción de reconstrucción, por lo que este terremoto y sus efectos marcará el fin del neocolonial y el comienzo del trabajo de investigación desde la Historia del Arte en beneficio de la puesta en valor del patrimonio.

Años después se sumará a ello la temprana puesta en circulación de la Carta de Venecia, que fue interpretada y apropiada en la región⁶²⁴, donde uno de sus más polémicos efectos fue “la marca de nuestro tiempo”, en donde su consecuencia inmediata fue la modificación de los revoques y mamposterías de muros y paredes en aras de un supuesta liberación de intervenciones espurias, lo que dejó muchos monumentos de la región con sus estructuras murales expuestas, raspadas y decoloradas en su “piel barroca”, para usar la expresión del arquitecto mexicano Juan Benito

la República (1824-1934), Editorial Universitaria de la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco, Cusco, 1995.

⁶¹⁷ LOHMANN VILLENA, G. *Las defensas militares de Lima y El Callao*, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, Sevilla, 1964.

⁶¹⁸ GENTO SANZ, Benjamín *Historia de la obra constructiva de San Francisco de Quito: desde su fundación hasta nuestros días, 1535-1942*, Imprenta Municipal, Quito, 1942; TERÁN NAJAS, Rosemarie *Arte, espacio y religiosidad en el Convento de Santo Domingo*, Ediciones Libri Mundi, Quito, 1994; DONOSO SAMANIEGO, Darío *Diccionario arquitectónico de Quito: arquitectura colonial*, Museos del Banco Central del Ecuador, Quito, 1999; WEBSTER, Susan *Arquitectura y empresa en el Quito colonial: José Jaime Ortiz, alarife mayor*. Ecuador and St. Paul, Minnesota, Department of State, United States of America, Embajada de los Estados Unidos de America, University of St. Thomas, Quito, 2002.

⁶¹⁹ NADAL Mora, Vicente *La arquitectura tradicional de Buenos Aires, 1536-1870*. Editorial Nadal Mora, Buenos Aires, 1977.

TORRE REVELLO, José *La Catedral*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1947.

⁶²⁰ PLA, Josefina *El Barroco Hispano Guaraní*, Editorial del Centenario, Asunción, 1975.

⁶²¹ PAREJAS, Alcides y Virgilio SUÁREZ *Chiquitos. Historia de una utopía*, Cordecruz y Universidad Privada de Santa Cruz de la Sierra, Santa Cruz, 1992.

⁶²² PEREIRA, Eugenio *Historia del Arte en el Reino de Chile*, Edición de la Universidad de Chile, Santiago, 1965 y RAMÓN, Emma de *Obra y Fé. La Catedral de Santiago 1541-1769*, Centro de Investigaciones Barros Arana, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2002.

⁶²³ KUBLER, George *Cuzco. Reconstrucción de la ciudad y restauración de sus monumentos*, Suplemento de la Revista Museum, UNESCO, París, 1953.

⁶²⁴ BORRERO, Alfonso “Preservación y Conservación de Monumentos Arquitectónicos.”, en Apuntes, año III, n° 3, mayo 1969.

Artigas⁶²⁵, de modo que la antigua tensión instalada en la cultura de la intervención del patrimonio durante el siglo XIX europeo, que remite al conocido par Ruskin-Viollet-le-Duc⁶²⁶, no hace otra cosa que extenderse en Sudamérica sobre la arquitectura Virreina en favor del arquitecto francés.

Como vemos la relación entre Historia del Arte y Arquitectura, teniendo como foco ahora la condición patrimonial de ésta última, va a provocar una orientación operativa del trabajo de la primera. En esa misma línea no deja ser sintomático el hecho de que varios de nuestros autores considerados ya como canónicos respecto de la historia de la arquitectura virreinal sudamericana hayan colaborado en el esfuerzo desplegado por el Instituto Panamericano de Geografía e Historia en orden a difundir el estado del patrimonio monumental en los países de la región a través de una serie de monografías.

Aquí destacan las firmadas por Roberto Montandón⁶²⁷, José María Vargas⁶²⁸, Mario Buschiazzo, Graciano Gasparini⁶²⁹, Emilio Harth-Terre⁶³⁰, entre otros. (Figs. 112 y 113)

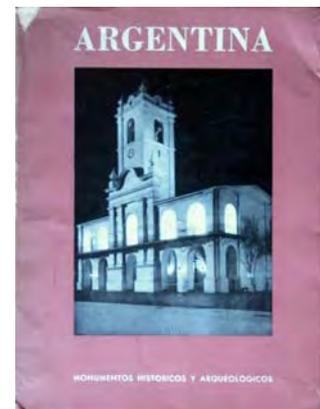


Fig. 112 Portada del libro BUSCHIZZO, Mario J. *Argentina: Monumentos Históricos y Arqueológicos*, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, México D.F., 1959.

⁶²⁵ “En el barroco, la arquitectura se funde con la escultura y con la pintura, y la arquitectura total que no sólo perdería determinado componente si desapareciese el relieve o el color, sino que quedaría mutilada, destruida en cuanto a un todo que es.” ARTIGAS, Juan Benito “*La Piel del Barroco.*” en Atrio, n° 8/9, 1996. Pag. 81.

⁶²⁶ Una informada síntesis de estas posiciones se puede revisar en SUMMERSON, John “*Viollet-le-Duc and the rational Point of View*”, en *Architectural Design*, número 3/4, 1980, p.10 y ss.; y PEVSNER, Nikolaus “*Ruskin and Villoet-le-Duc: Englishness and Frenchness in the Appreciation of Gothic Architecture*”, en *Architectural Design*, n° 3/4, 1980, p.48.

⁶²⁷ MONTANDÓN; Roberto: *Chile: Monumentos Históricos y Arqueológicos*, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, México D.F., 1952.

⁶²⁸ VARGAS, José María *Ecuador: Monumentos Históricos y Arqueológicos*, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, México D.F., 1953.

⁶²⁹ GASPARINI Graziano *Venezuela. Monumentos Históricos y Arqueológicos*, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, México D.F., 1966.

⁶³⁰ HARTH-TERRE, Emilio *Perú. Monumentos Históricos y Arqueológicos*, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, México D.F., 1975.



Fig. 113 Fachada Cabildo,
Buenos Aires.

Lo mismo ocurre si revisamos la relación directa o indirecta que estos autores han tenido con aquellos monumentos o conjuntos que en su consideración patrimonial van a validarse al ser incluidos en la Lista de Patrimonio Mundial de Unesco.

Mientras existen autores que de manera directa vinculan sus estudios monográficos sobre la intervención en un edificio específico, lo que puede llegar a ser muy notorio como en el caso del arquitecto peruano Humberto Rodríguez⁶³¹ o el mismo Gasparini⁶³² ya varias veces referido, el cual comenta: “(...) *queda así muy ampliada la labor del historiador de la arquitectura (en sentido amplio, ya sea historiador en sentido estricto, arquitecto, arqueólogo, etc.) que no puede ya limitarse a historizar y legitimar actuaciones concretas mediante informes puntuales, sino que debe asumir, como una de sus tareas más urgentes que le es dado abordar en el terreno patrimonial, la de trazar la historia teórica y disciplinar de los conceptos clave, de las idea-fuerza que componen lo que podríamos llamar saber patrimonial.*”⁶³³

De hecho la preocupación sobre el patrimonio arquitectónico y urbano en los países de la región es parte de la construcción de sus identidades nacionales, por lo cual no ha de extrañarnos que aparezca tempranamente en el siglo XIX.⁶³⁴ Sin embargo pese

⁶³¹ RODRÍGUEZ, Humberto “*Architectural principles of the age of humanism applied: The Church of San Francisco. Lima*” en JSAH, n° 28, 4, dec. 1969, pág. 235-253; RODRÍGUEZ, Humberto “*El conjunto monumental de San Francisco de Lima en los siglos XVII y XVIII.*” en BCIHE, n° 14, septiembre 1972, pág. 31 y ss; y RODRÍGUEZ, Humberto “*Manuel de Amat y Junyent y la Navona de Lima: un ejemplo de diseño urbano barroco del siglo XVIII en el Virreinato del Perú.*” En *Anales del Instituto de Investigaciones Eséticas*, UNAM, n°s 74-75, 1999.

⁶³² GASPARINI, Graziano *Coro Patrimonio Mundial*, Armitano Editores, Caracas, 1994.

⁶³³ CALATRAVA, Juan *Estudios sobre Historiografía de la Arquitectura*, Editorial Universidad de Granada, Granada, 2005, pág. 392.

⁶³⁴ Quizás uno de los textos más antiguos en referencia a ello sea DE MARÍA, Isidoro *Montevideo y sus monumentos*, dedicado al Excelentísimo Señor Presidente de la República Oriental del Uruguay Don Gabriel A. Pereira, por Aimé Aulbourg, vocal de la Comisión Topográfica, 1858; con llegada del siglo

a los efectos generales positivos en torno a su puesta en valor, aparecerán problemáticas difíciles de resolver como es la autenticidad. Cuestión sobre la cual los historiadores de la arquitectura se mantendrán vigilantes frente a los proyectos de intervención. En esa línea, y en un artículo publicado póstumamente, Antonio San Cristóbal declaraba que se debía distinguir entre la “arquitectura virreinal originaria” y la “arquitectura patrimonial”⁶³⁵, siendo esta última el remanente del coeficiente de “roce” histórico que los procesos de transformación frente a la obsolescencia nos permiten hoy día tenerla frente a nuestros ojos.

La primera en cambio sería la que con total autenticidad –él autor insiste en la palabra objetividad- sólo podría ser reconstruida en total apego a una investigación histórica basada en documentos que permitan su exacta descripción estructural, en sus palabras: *“Las diferencias cuantitativas y cualitativas que existen entre la arquitectura virreinal objetiva construida y utilizada durante los siglos XVII y XVIII de una parte, y , de otra, la arquitectura virreinal que ahora conservamos y utilizamos, solo pueden salvarse mediante las investigaciones históricas y arquitectónicas que incrementen y también corrijan el conocimiento sobre la arquitectura virreinal originaria que fue construida o reconstruida en su propio tiempo. Estas investigaciones deberían permitir también sacara luz las carencias actuales y las modificaciones deformadoras que ahora ofrece la arquitectura objetiva existente.”*⁶³⁶

De este modo vemos como desde las primeras manifestaciones a favor de definir un objeto de estudio historiográfico en el área y período que nos ocupa en esta investigación en los primeros años del siglo XX, ha surgido paralelamente la necesidad por decidir que rol cumplen dentro de la conformación de las identidades locales y regionales todos esos vestigios que se presentan como la huella de una realidad histórica mayor.

El interés por orientar la investigación historiográfica hacia las decisiones de valoración y actuaciones sobre el patrimonio se han ido consolidando como parte de un uso convergente, en donde incluso los distintos modelos metodológicos de aproximación, sean estos formalista o espacialistas, contextualistas como positivistas,

XX los textos en esta línea comenzarán a ser más recurrentes, ver GONZÁLEZ, Juan B. *“Córdoba Colonial, Conservación de Monumentos”*, trabajo leído en la Junta de Historia y Numismática Americana, sesión del 20 de agosto de 1916. Publicado imprenta Pereyra, Córdoba, 1917.

⁶³⁵ SAN CRISTOBAL, Antonio *“El valor patrimonial de la arquitectura virreinal.”* En Revista del Museo Nacional, Tomo L, 2010, págs. 65-84.

⁶³⁶ *Idem*, pág. 68.

coinciden a la hora de las urgencias sobre la construcción de un futuro para el pasado.⁶³⁷

Un caso paradigmático al respecto es el de el arquitecto peruano Emilio Harth-Terré⁶³⁸ quien parte desde unas premisas urbanistas para intervención sobre la Plaza Mayor de Lima, dando cuenta de un programa en donde intenta activar un futuro posible para el pasado, a través de su imagen.⁶³⁹ Su postura es clara cuando señala: “Mantener la tradición en la ciudad, es conservar su carácter. La evolución y las necesidades crecientes de su desarrollo no deben hacer desaparecer el ambiente propio de ella. Su ambiente histórico, que es un merito, la hace importante, pero su típico sabor la hace más atractiva. El corazón de la ciudad debe conservarse incólume y debe tratarse por todos los medios de renovar lo antiguo por lo nuevo, pero sin modificar en lo más mínimo ese ambiente propio que es el mayor encanto que tiene nuestras ciudades, conservando aquello que verdaderamente es obra de arte y de loa, de recuerdo y de historia, y no pugna con la higiene y la comodidad.”⁶⁴⁰ (Fig. 114 y 115)

⁶³⁷ El esfuerzo editorial de la Universidad de Los Andes y la editorial Escala, en Colombia, dentro de una colección de monografías de arquitectos latinoamericanos, dedica un volumen a la recensión histórica y patrimonial de los centros históricos de la región, donde de las 17 ciudades referidas 12 pertenecieron en su momento al sistema del los Virreinos españoles en sudamérica, por lo que este libro aparecido en 1990 marca una referencia en el contexto del revisionismo americanista en torno a la conmemoración de los 500 años del descubrimiento GUTIÉRREZ, Ramón (coordinador) *Centros Históricos de América Latina*, Escala, Bogotá, 1990.

⁶³⁸ Emilio Harth Terré (1899–1983), Arquitecto e investigador peruano. Fue de la Municipalidad de Lima (1922-1923), asesor de la Comisión Técnica del IV Centenario de la fundación española de Cuzco jefe del Departamento de Estudios Urbanos en el Ministerio de Fomento (1940-1947), alcalde de Miraflores (1950-1951); miembro del Consejo Nacional de Conservación y Restauración de Monumentos Históricos (1940-1955), catedrático de Historia del Arte en la Pontificia Universidad Católica del Perú (1942-1944) y de Historia del Arte Peruano y Arquitectura en la Escuela Nacional de Bellas Artes entre 1943 y 1951. Entre sus publicaciones más destacadas están: *Artífices en el Virreinato del Perú* (1945), *Colección de biografías documentadas Maestros de cantería y arquitectos* (1957), *Perú: monumentos históricos y arqueológicos* (1975) y *Escultores españoles en el Virreinato del Perú* (1977).

⁶³⁹ De hecho será con bastante adelanto que él programe la intervención, ver HARTH-TERRE, Emilio *El Futuro Urbano de Lima*, Imprenta Torres Aguirre, Lima, 1927.

⁶⁴⁰ HARTH-TERRE, Emilio “Decálogo Urbano” en *Boletín del Instituto de Urbanismo*, Valparaíso, n°12, año III, junio 1937. Pág. 181.

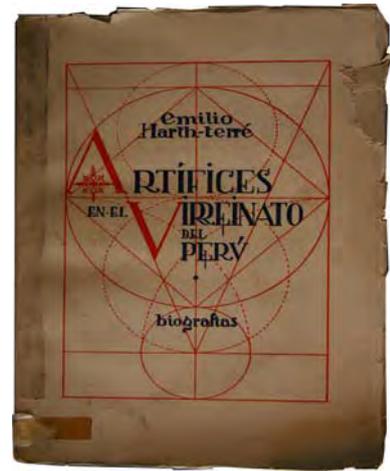


Fig. 114 Portada del libro HARTH-TERRÉ, Emilio *Artífices en el Virreinato del Perú*, Imprenta Torres Aguirre, Lima, 1945.



Fig. 115 Fachada del Club de la Unión y del Palacio Municipal de Lima.

Emilio Harth-Terré no solamente será un arquitecto preocupado por cuestiones de orden urbanísticas, operativas y proyectuales, sino que también desarrollará investigaciones de mérito, como se constata a través de la entusiasta recepción de su trabajo por Manuel de Toussaint en un la siguiente declaración respecto de que en el arquitecto peruano se cifran “ *una de las esperanzas más firmes para la realización de una historia completa del arte peruano que aún nos está haciendo falta.* ”⁶⁴¹

Su obra más trascendente en el ámbito proyectual serán los edificios neocoloniales que enmarcan la Plaza de Armas de Lima de 1949, donde “ *...los arquitectos laureados (autores de este artículo) proyectaron unos igualmente inspirados en los del siglo XVIII, más el dibujo de estos se amoldó a las necesidades de un edificio moderno; y con gran acierto, lograron darles las proporciones y*

⁶⁴¹ En HARTH-TERRÉ, Emilio “*Tesoros de la Catedral de Lima.*”, Op. cit. Cuestión sobre la que se adelanta finalmente el arquitecto Héctor Velarde

*construcción adecuada demostrando así cuanto un elemento arquitectónico de esta índole, puede en un edificio nuevo, convenir sin obstáculo y congruentemente a un edificio público más tratándose de uno de tradición y abolengo virreinal: el Municipio de Lima.”*⁶⁴²

En la misma línea años antes en las inmediaciones del perímetro de la Plaza Armas de Santiago de Chile, un emblemático edificio como es la Casa Colorada, se convertiría en el símbolo de los vaivenes que desde el punto de vista metodológico y aún legal, tuvo la valoración de lo colonial en confusión con lo post y neocolonial, con una valoración de entrada que la consignaba como *“Su arquitectura barroco andaluz, está marcada fuertemente por el medio, lo que le da ese color local que hace de este edificio, el arquetipo de nuestra arquitectura civil nacional. (...) El proyecto de adaptación del edificio para Museo de la Independencia, consulta una arquería alrededor del patio, un motivo central en el fondo y dos cuerpos salientes que viene a dar unidad de conjunto de composición. (...) La decoración de todos estos locales hecha en el estilo colonial y el conjunto de objetos de la época, harán revivir los primeros días de la patria.”*⁶⁴³ (Fig. 116)



Fig. 116 “La Casa Colorada – Adaptación para el Museo de la Independencia”, proyectado por el arquitecto Carlos Sotomayor, en Revista de Arquitectura, año I, n°2, pág. 30.

⁶⁴² HARTH-TERRÉ, Emilio y Alberto MÁRQUEZ ABANTO “Notas para una historia del Balcón en Lima” en *Revista del Archivo Nacional del Perú*, Tomo XXIII, Entrega II, Lima, 1959. Pág. 45.

⁶⁴³ SOTOMAYOR, Carlos op. cit. pág. 40.

A partir de ese hito el posterior trabajo del Consejo de Monumentos Nacionales de Chile tendrá una labor precursora desde su instauración en 1925 y su política de publicaciones. (Fig. 117)

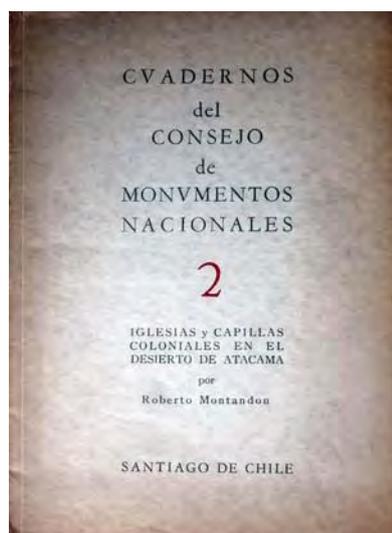


Fig. 117 Portada del libro MONTANDÓN, Roberto *Iglesias y capillas Coloniales en el Desierto de Atacama*, Cuadernos del Consejo de Monumentos Nacionales, n°2, Santiago de Chile, 1951.

Por lo que si estas posibles mermas a la autenticidad de las obras serán vigiladas en las áreas metropolitanas, con mayor atención se tendrá en áreas en donde la menor monumentalidad de las obras las hace estar más amenazadas antes las lecturas de valoración sin tener en cuenta un conocimiento histórico de base. Considérese por ejemplo la suerte de estética de la escasez, planteado por investigadores argentinos para el patrimonio arquitectónico del área interior de su país, cuando leemos: “*De su espontaneidad y de la economía de medios surgen los mejores aciertos de este hacer arquitectónico, expresión de una “estética de la escasez” que ha transformado a la pobreza en elocuente sencillez. (...) Si adoptamos el punto de vista de A. Hauser, debemos señalar que es, simultáneamente, arquitectura popular y arquitectura del pueblo. Nos interesa aquí señalar tres características: a. es una acomodación al entorno geográfico; b. es una respuesta inmediata a las necesidades básicas que motivan su existencia; c. su adherencia a prototipos “foráneos” a los cuales están referidas sus soluciones estéticas.*”⁶⁴⁴

Por la naturaleza de un origen común en los Virreinos del Perú y de Nueva Granada, los países que comparten la vertebración geográfica de la Cordillera de Los Andes pueden ser agrupados en un apartado, lo que con todo resulta muy diverso ayer y hoy, desde el punto de vista de la tradición de la Enseñanza de la Historia del

⁶⁴⁴ ASCENCIO, Miguel, Rafael IGLESIA y Héctor SCHENONE *Arte y arquitectura puneños*, FILMediciones Valero y Librería del Colegio, Buenos Aires, 1967. Pág. 12.

Arquitectura no lo es tanto. Si recordamos los esfuerzos “genealógicos” movilizados en las relaciones históricas caracterizadas por el texto de Alfredo Benavides *Arquitectura del Virreinato del Perú y de la Capitanía General de Chile*, para constatar la importancia que tienen las preexistencias monumentales de unos países sobre la de los otros.

Es así como en la transformación de la historiografía en insumo para la toma de decisiones sobre el patrimonio se irá convirtiendo durante todo el siglo XX en uno de los usos habituales, el que reconoce la expresión del historiador Eric Hobsbwan cuando se refiere a la “invención de la tradición”⁶⁴⁵, sentencia cuya paráfrasis hemos complementado en éste capítulo con la necesidad de convertir ese pasado en futuro, cuestión en que el poder de decisión sobre esos acervos es finalmente lo que lo activa como tal.

⁶⁴⁵ HOSBWAN, Eric y Terence RANGER *La invención de la tradición*, Editorial Crítica, Barcelona, 2002. Traducción de Omar Rodríguez de la edición original en inglés *The Invention of Tradition*, Unviversity of Cambridge Press, Cambridge, 1983.

4.2.3 Regionalismo Crítico y reivindicación historiográfica.

El denominado regionalismo crítico es un concepto introducido en el debate de la teoría de la arquitectura por Kenneth Frampton⁶⁴⁶ en su conocido manual⁶⁴⁷ y luego legitimado como categoría analítica en Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos celebrado en Beijing durante 1999⁶⁴⁸. En medio de lo cual fue revisado, comentado e incluso apropiado por la reflexión disciplinar de la arquitectura en la región sudamericana, sobre todo a partir de los debates generados en los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana.⁶⁴⁹

Llegados a este punto nos resulta interesante cómo desde una discusión disciplinar proyectual, y su crisis, nuevamente se cruzan los intereses posibles de la Historia del Arte y la Arquitectura, ya no para tener insumos que alimenten un eclecticismo historicista o para intervenir la realidad preexistente valorada como patrimonio, sino que para el uso de la Historia de la Arquitectura como un herramienta de comprensión cultural, en donde el mismo marco teórico de la Arquitectura, disciplina tan práctica como empírica en el empeño de su oficio, se informe de unos contenidos mínimos que le de legitimidad social desde los territorios locales, siempre en crisis. De ahí lo de regionalismo y lo de críticos.

Así uno de los epílogos más interesantes en el ámbito del uso –y abuso- de la historiografía de la arquitectura de la región sudamericana ha sido precisamente la invocación a un regionalismo que devenga en crítico de la modernidad.

Por lo demás será ese mismo regionalismo el que desactive retrospectivamente las pretensiones de orígenes impolutos en donde las influencias europeas puedan ser deslindadas simplemente por el país de origen, como si en esos países no se hubiera estado sometidos a procesos históricos dinámicos que de suyo hacen muy poco creíble que se pudiera enarbolar una bandera del arte nacional, más allá de las pretensiones

⁶⁴⁶ FRAMPTON, Kenneth “*Hacia un regionalismo crítico, seis puntos para una arquitectura de resistencia*” en FOSTER, Hall (compilador) *La postmodernidad*, Editorial Kairos, Barcelona, 1985. Traducción de Jordi Fibla de la edición original en inglés *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Port Townsend, WA, 1983.

⁶⁴⁷ FRAMPTON, Kenneth *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1993. Traducción de Jorge Sainz de la edición original en inglés *Modern Architecture: A Critical History*, Thames and Hudson, London, 1980.

⁶⁴⁸ FRAMPTON, Kenneth “*Siete puntos para el Milenio: Manifiesto Anticipado.*” en *BASA*, Revista del Colegio de Arquitectos de Canarias, n° 23, 2000, págs 142-153.

⁶⁴⁹ Como bien se reseña en GARCÍA MORENO, Beatriz *Región y lugar. Arquitectura latinoamericana contemporánea*, Centro Editorial Javeriano CEJA, Santa Fé de Bogotá, 2000.

políticas de los administradores de sus estados nacionales modernos. Esta cuestión la plantea tempranamente de manera muy lúcida el historiador del arte español -radicado en Chile- Leopoldo Castedo, cuando comenta sobre el debate del arte mestizo que: “(...) *puestos a establecer una competencia sistemática en los orígenes de las ideas arquitectónicas (en otros términos, a determinar quién fue el creador de la idea), resultaría que la arquitectura española no es española. Ni la románica, ni la gótica, ni la isabelina, ni la mozárabe (¿típico caso de arquitectura “mestiza”?) ni la plateresca, ni menos la barroca. Tal vez sólo se salven (y apenas) el arte Trentino, Gaudí y Torroja.*”⁶⁵⁰

Durante algunos años se pensó con triunfalismo que la arquitectura del movimiento moderno podría otorgar una referencia nacional, en la medida que los proyectos nacionales del siglo XX y intentaban ser revolucionarios en sus formas, o por lo menos en sus estructuras así lo fueron en México, y en menor medida en Perú, Argentina y Chile, entre otros países de la región.⁶⁵¹

Claramente las posturas a favor de una identidad local están en la base explícita de muchos autores, pero con matices que es necesario esclarecer.⁶⁵²

Así mientras desde una perspectiva documental la defensa de lo local se hace en el caso del Padre San Cristóbal en base a la aportación de información desde los archivos locales, desde una perspectiva monumental son muchos los arquitectos que han observado como los sistemas constructivos, las aportaciones de mano de obra e incluso las soluciones formales se adoptan al mismo modo que se adaptan, lo que para el caso de la arquitectura vernácula queda bastante claro para Romolo Trebbi⁶⁵³, que en la línea de Gasparini, parte de una visión que recoge las aportaciones no ibéricas desde una estratigrafías histórica que tiene su punto de origen en la casa mediterránea, que

⁶⁵⁰ CASTEDO, Leopoldo “Sobre el arte “mestizo” Hispanoamericano.” en *Arte y Arqueología*, La Paz, nºs 3 y 4, 1975, pág. 56.

⁶⁵¹ CUADRA, Manuel *Arquitectura en América Latina: Perú, Bolivia, Ecuador y Chile en los siglos XIX y XX*, INIFAUNA, Lima, 2010. Tesis doctoral que ya había sido publicada parcialmente en CUADRA, Manuel “*La arquitectura y el proceso de constitución nacional. Los siglos XIX y XX en Chile, Ecuador, Bolivia y Perú.*” En *De Arquitectura*, nº 2, septiembre 1991, pág. 12 y ss.

⁶⁵² SEGRE, Roberto (relator) *América Latina en su arquitectura*, Siglo XXI Editores, México D.F., 1975.

⁶⁵³ Romolo Trebbi, historiador del arte italiano radicado en Chile desde 1952. Fue Director del Instituto de Arte Americano de la Universidad Católica de Valparaíso, al cual estuvo adscrito por algún tiempo Leopoldo Castedo. En referencia a su trabajo ver NORDENFLYCHT, José de “*Romolo Trebbi del Trevigiano: un diálogo entre Italia y Chile.*” en CASTILLO, Gabriela (ed.) *La herencia italiana en la región de Valparaíso*, Consiglo Valparaíso y Universidad Andrés Bello, Valparaíso, 2012.

para el caso analizado por él, como es de la zona central de Chile, coincide climática y ambientalmente.⁶⁵⁴ (Fig. 118)



Fig. 118 Portada del libro TREBBI, Romolo *Desarrollo y Tipología de los Conjuntos Rurales en la Zona Central de Chile. Siglos XVI – XIX*, Ediciones Nueva Universidad, Santiago, 1980.

Ese determinismo geográfico no soslaya la influencia cultural que tanto Gasparini como Trebbi asocian a la *domus* como expresión de una arquitectura vernácula.⁶⁵⁵

En el caso de Colombia destaca el análisis general planteado por los arquitectos Fonseca y Saldarriaga⁶⁵⁶, en orden a colocar el valor de la arquitectura sin arquitectos, Germán Téllez Castañeda por su parte hace lo suyo para la zona caribe, a partir de la arquitectura vernácula de Cartagena de Indias, señalando: “(...) *si algo tiene realmente de “sui-generis” la construcción cartagenera de época colonial es precisamente una índole formal que se resiste a ser encuadrada en sistemas analíticos que, si bien son realmente válidos para España, resultan menos aplicables en Hispanoamérica. (...) ... el intento crítico de medir sus méritos por asimilación a prototipos o ejemplos hispánicos es inútil puesto que solo podrá surgir de ello una sistemática inferioridad de lo americano por una categorización al tope de la cual existirá siempre una u otra obra española metropolitana de fenomenales méritos estéticos. El examen crítico valedero en cambio, podría hacerse de lo americano en sí, refiriéndolo a sus circunstancias históricas locales.*”⁶⁵⁷

Al respecto no debiera extrañarnos que se invoque el trabajo de una suerte de “activismo historiográfico” para el caso de Ramón Gutiérrez y Marina Waisman en el contexto del desarrollo de los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana SAL, al

⁶⁵⁴ TREBBI, Romolo *Desarrollo y Tipología de los Conjuntos Rurales en la Zona Central de Chile. Siglos XVI – XIX*, Ediciones Nueva Universidad, Santiago, 1980.

⁶⁵⁵ TREBBI, Romolo *Arquitectura espontánea y vernácula en América Latina: Teoría y Forma*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, 1985.

⁶⁵⁶ FONSECA, Lorenzo y Alberto SALDARRIAGA *Arquitectura Popular en Colombia. Herencias y Tradiciones*, Altamira Ediciones, Bogotá, 1992.

⁶⁵⁷ TELLEZ, Germán y Ernesto MOURE *Arquitectura Doméstica. Cartagena de Indias*, Universidad de los Andes y Escala, Bogotá, 1995. Pág. 16.

respecto el arquitecto Alberto Petrina ha comentado: “*La historia urbano arquitectónica es, a partir del siglo XVI, la historia de una larga serie de imposiciones coloniales y neocoloniales: la cuadrícula de la ciudad filipina y el academicismo borbónico bajo el dominio español y, posteriormente las sucesivas maneras italianizantes y francesas, el Art Nouveau y el Art Decó, el urbanismo y la arquitectura de la modernidad, el International Style y el Post-Modernismo.*”⁶⁵⁸

Incluso queda considerar las aportaciones americanas a la arquitectura y el urbanismo europeo desde el siglo XVI en adelante, tal como refiere el arquitecto Roberto Fernández, cuando comenta: “... *fundaciones europeas nuevas, como La Vallette, nueva capital de Malta (comenzada en 1566), o Sabionetta (1560) son posteriores a la experiencia americana y quizá con influencias inversas al flujo tradicional de Europa hacia América: hipótesis que confirmaría la idea de América como un laboratorio experimental.*”⁶⁵⁹

Ese regionalismo insular y periférico y ese regionalismo central, es central la reflexión sobre el concepto de tipología. El problema de la tipología ha sido introducido en la literatura arquitectónica a través de una serie de tratadistas del siglo XIX, coincidente casi con el interés de la institucionalización académica de las prácticas del historicismo, esto es la praxis y la teoría en una respuesta eficiente al momento de producción edilicia. (Fig. 119)



Fig. 119 Fachada Iglesia de Aldachildo, Chiloé.

⁶⁵⁸ PETRINA, Alberto “*Regional Architecture as an Act of Transgression.*” en *Third Text*, n° 6, 1992, pág. 36.

⁶⁵⁹ FERNÁNDEZ, Roberto *El laboratorio americano. Arquitectura, Geocultura y Regionalismo*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1998, pág. 169.

La introducción del “modelo tipológico” ha permitido establecer coordenadas que codifican los elementos propios de una obra de arquitectura. Este modelo sospecha de la simplificación metafórica (estilística, formalismo, determinismo genealógico, semiología u otros) y reduce al campo de las variantes/invariantes integradoras de la obra en sus aspectos materiales, estructurales, formales, ornamentales (ornato=orden) y simbólicos.⁶⁶⁰

En ese sentido es que Argan señala que : “El *tipo* resultará de un proceso de selección mediante el cual separo todas las características que se repiten en todos los ejemplos de la serie, y que lógicamente puedo considerar como constantes del tipo. de manera que he realizado la siguiente operación: observé lo antiguo y deduje un esquema. ¿Qué tipo de esquema? Un esquema que no tiene ningún valor de forma artística porque no lo veo en su realidad de forma plástica, lo veo solamente como esquema de distribución de elementos, relacionados con una determinada idea de espacio, con una función específica. En otras palabras aislo una especie de esqueleto espacial, como si quisiera hacer una jaula metálica, un esquema espacial que después realizaré, al que después daré una concreción plástica real a través de formas arquitectónicas.”⁶⁶¹

Josep María Montaner en su análisis historiográfico⁶⁶² agrupa la obra de Moneo dentro de lo que denomina el contextualismo cultural⁶⁶³, en donde se pone junto al

⁶⁶⁰ La tesis doctoral del arquitecto español Carlos Martí Arís y dirigida por el arquitecto italiano Giorgio Grassi leída en abril de 1988 en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Barcelona se presenta como uno de los últimos intentos por trabajar el concepto de tipología en arquitectura, su impacto en la cultura arquitectónica española ha sido leída como el cierre de un tópico. Reelaborada y publicada como MARTÍ, Carlos *Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre e tipo en arquitectura*, Demarcación de Barcelona del Colegio de Arquitecto de Cataluña/ Ediciones del Serbal, Barcelona, 1993. Desde las primera páginas la posición problematizadora pero necesaria del tipo se hace notar: “*El tipo arquitectónico se define por la presencia de una invariante formal que se manifiesta en ejemplos diversos y se sitúa al nivel de la estructura profunda de la forma. Pero siendo el tipo una analogía estructural entre cosas distintas, es decir, siendo un concepto que se deriva de la relación que establecemos entre las cosas y no una “cosa en sí misma” se comprende la dificultad de establecer un cuadro tipológico que obedezca a un orden inerte y en el que todo esté definitivamente colocado en su sitio.*” Pág. 12. Ver su recepción en FERNANDEZ, Roberto “*Lo tipológico: ¿fin de una moda?*”, en *Astrágalo*, Madrid, nº 3 septiembre de 1995, pág. 89.

⁶⁶¹ ARGAN, Giulio Carlo “*La tipología arquitectónica*” en *El concepto de espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*, op. cit., Pag. 35.

⁶⁶² “Rafael Moneo plantea la convicción de que el concepto de tipología implica la idea de cambio, de transformación. Por ello define los factores y momentos que pueden generar la aparición de nuevas tecnologías.” MONTANER, Josep María *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997. Pág. 134.

⁶⁶³ MONTANER, Josep María *Después del Movimiento Moderno. Arquitectura de la Segunda Mitad del Siglo XX*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1993. Págs. 198 y ss.

arquitecto español a la tradición italiana de los años setenta con Aldo Rossi⁶⁶⁴ a la cabeza de un giro que venía desde Ernesto Rogers⁶⁶⁵. En ambos casos la lectura de la tesitura de la historia tenía en la tipología el renacimiento de su herramienta proyectual. El mismo Montaner refuerza esta idea citando al mismo Moneo en uno de sus textos seminales de 1967: “*Pienso que hoy son más precisas las operaciones de salvaguardia y rescate que las de aligerar, una vez más, el lastre sin darse bien cuenta del valor de aquello que se tira por la borda (...) Si la arquitectura pretende ser, conscientemente, comunicación, es natural que quiera manejar elementos lingüísticos inteligibles; las formas del pasado, querámoslo o no, gravitan sobre nosotros con una carga emocional concreta, y esto es algo que los arquitectos de la tercera generación, los neo-revival, han tenido en cuenta.*”⁶⁶⁶

El concepto tipología ha sido empleado en la cultura arquitectónica regional como la condición que agrupa a los objetos arquitectónicos que, en diferentes escalas, se caracterizan por tener la misma estructura formal. Esta herramienta conceptual ha permitido, por ejemplo, reconocer tradicionalmente un Patrimonio Individual (llamado monumental) y, desde hace un tiempo, un Patrimonio Contextual (o modesto) en las obras que pertenecen a un determinado período de producción edilicia que les otorga características estructurales, formales e históricas homogéneas. La noción de autenticidad se incorpora a la tipología, como una forma de poder medir en un referente el grado de historicidad de las obras identificadas y poder así aplicar hipótesis sobre la causalidad del proceso urbano en su integración al contexto general.⁶⁶⁷

⁶⁶⁴ “... entiendo por forma tipológica aquellas formas que en la historia o en las opciones que se les atribuyen en ciertos períodos, o en las implicaciones que se les dan, acaban por asumir el carácter sintético de un proceso que precisamente se manifiesta en la propia forma. (...) No existe ninguna posibilidad de invención de la tipología, si admitimos que ésta se conforma por medio de un largo proceso en el tiempo, y que está en un complejo vínculo con la ciudad y con la sociedad.” ROSSI, Aldo *op. cit.*, pág. 52.

⁶⁶⁵ “Extrayendo el máximo de energía de todo lo que nos circunda, favoreceremos el proceso de la creación de nuestras propias obras, las cuales, además de no condicionar negativamente lo existente, lo potencializan al hacer de puente entre el pasado y el futuro. El futuro depende en parte de nosotros, como nosotros dependemos en parte del pasado; la tradición es un perpetuo fluir, y ser moderno consiste en sentir conscientemente la propia participación como elemento activo en este proceso.” ROGERS, Ernesto *Experiencia de la arquitectura*, Ediciones nueva Visión, Buenos Aires, 1965. Traducción de Horacio Crespo, de la edición original en italiano *Esperienza dell'architettura*, Giulio Einaudi Editore, Milán, 1958. Página 101.

⁶⁶⁶ MONEO, Rafael “*A la conquista de lo irracional.*”, en *Arquitectura*, n 87, Madrid, marzo de 1966. Citado por MONTANER, Josep María *Después del Movimiento Moderno. Op. cit.* pág. 201.

⁶⁶⁷ Como lo hemos desarrollado monográficamente para el caso chileno en NORDENFLYCHT, José de *Vichuquén como inflexión del movimiento: historiografía y tipología del patrimonio arquitectónico en Chile*, Tesis para obtener el grado de Magister en Historia Mención en Historia del Arte, Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso, 1997.

Queda claro entonces que ante la pregunta sobre la necesidad de la historia las respuestas han ido mutando desde un nacionalismo local hacia un internacionalismo global, en mientras para el primero podemos encontrar sentidas declaraciones como al que hiciera la arquitecta argentina Marina Waisman hace casi cuatro décadas: “*La necesidad de comprensión y de configuración de una identidad nacional se convierte entonces en un requerimiento directo para quienes trabajan en el campo de la historia, y constituye una base común para la acción.*”⁶⁶⁸

Si el trabajo de la historiografía es una práctica cultural, no solo porque su origen radica en una investigación, sino que porque su vida social la hace existente ahí donde su circulación y recepción la legitima como tal⁶⁶⁹, es que estamos en presencia de un *corpus* que más allá de la pretensión canónica y sus alcances más o menos eruditos.

La arquitectura de la región sudamericana, que documenta una construcción sobre una realidad territorial tan compleja a lo largo de su historia va a llegar, en el momento de la consolidación de los Virreinos del Perú, de Nueva Granada y La Plata, a definir una identidad reconocible en el ámbito internacional. (Fig. 120)



Fig. 120 Detalle constructivo, fachada
Palacio Arzobispal, Cusco.

⁶⁶⁸ WAISMAN, Marina, “*Patrimonio histórico ¿Para qué?*”, en Summa, n° 77, 1974, pág. 20.

⁶⁶⁹ Esta argumentación se puede seguir en CERTEAU, Michel de, *La escritura de la historia*, UIA/ITESO/CEMCA, México, 1985 y CERTEAU, Michel de, *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, UIA, México, 1989.

5. CONCLUSIONES.

*“Recuerdo haber estado presente cuando un historiador del arte trató de persuadir a Martín S. Soria, acerca de lo innecesario de su entusiasmo por el arte colonial, porque después de todo –decía- España era la madre de ese arte que a él tanto le interesaba. Soria –nacido y formado en Europa- le respondió: Reconozco las cualidades de la madre, pero estoy enamorado de la hija.”*⁶⁷¹

Con estas palabras Pál Kelemen recordaba un anécdota que por su valor analítico nos parece elocuente para introducir una reflexión final sobre el modo en que se han gestado los encuentros y desencuentros entre los autores que han dedicado buena parte de sus proyectos intelectuales a dilucidar que es exactamente lo que los hace estar *“enamorado de la hija.”*

En el comienzo de esta investigación nos preguntábamos ¿cuál era el impacto que puede tener el trabajo del historiador del arte en las sociedades que buscan definir el relato de su identidad?, más allá de las respuestas plausibles a esa genérica inquietud es bastante concluyente al examen de los discursos, textos y contextos específicos de un tópico como la arquitectura virreinal en Sudamérica, que la historiografía de la arquitectura se comporta como un dispositivo narrativo que aporta a una construcción compleja de la idea de comunidad que va más allá de la idea de nación⁶⁷² y más acá de las meras subjetividades individuales⁶⁷³.

Para lo anterior propusimos un diagrama que consideraba en sus elementos principales los enfoques metodológicos⁶⁷⁴, que desde el desarrollo disciplinar de la historia de la arquitectura se pueden reconocer en el corpus del período virreinal sudamericano.

⁶⁷¹ KELEMEN, Pál *“El barroco americano y la semántica de importación.”*, en AIAA, nº 19, 1966, Pág. 43.

⁶⁷² “Yo creo que efectivamente una de las dificultades inherentes a la historia del arte es la de haberse encerrado en un modelo nacionalista. El modelo que quiere estudiar el arte de su país, o que si uno estudia el arte de otro país, esto se hace manteniendo de alguna manera una posición de la extraterritorialidad.” CHASSEY, Éric de *Pour l’Histoire de l’Art*, Actes Sud, Arles, 2011. Pág. 59.

⁶⁷³ Sobre el rol de la escritura en el contexto de la construcción de comunidades nacionales hay dos estudios referenciales que nos hacen sentido a la hora de transferir esa discusión al ámbito de la historiografía de la arquitectura, Cfr. ANDERSON, Benedict *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1993, traducción de Eduardo L. Suárez de la edición original en inglés *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso. Londres, 1983 y BHABHA, Homi *Nación y Narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2010, traducción de María Gabriela Ubaldini de la edición original en inglés *Nation and Narration*, London, Routledge, 1990.

⁶⁷⁴ Sobre una referencia que ya ha sido mencionada en sus fuentes desde la producción de escritura en la tradición disciplinar de la Historia del Arte, pero que se podría especificar más aún considerando la Historia de la Arquitectura tal como lo plantea el volumen colectivo PORPHYROS, Demetri (ed.) *On the methodology of architectural history*, Architectural Design Profile nº 35, London, 1981.

Ese diagrama es la cartografía de un relato que, como hemos expuesto, ha tenido lecturas que le han dado usos y aplicaciones que van desde las discusiones teóricas en torno a las filiaciones formales hasta las demandas de insumos para intervenir la realidad preexistente, en medio de lo cual la producción del conocimiento histórico no tiene más destino que la apropiación que las comunidades de historiadores hagan de él.

Mientras los enfoques positivistas y formalistas son recientemente denostados y puestos en crisis para venir a ser reemplazados por otros espacialistas y contextualistas, creemos que una “nueva” u “otra” historia de la arquitectura –como entusiastamente denomina Terán⁶⁷⁵- no alcanza a dibujarse con la profundidad de los resultados esperados. El punto es preguntarse si podremos encontrar esa “nueva” u “otra” historia fuera de ella, o más bien ese deseo de innovación habría que buscarlo en nuevas u otras lecturas de la historia que se produce en torno a tópicos, ya que como consecuencia de la caracterización de los modelos historiográficos identificados, igualmente se desprende un modo de producir historiografía en donde tanto el contenido como la forma pasan por la cuestión de cómo se ha escrito esa historia.⁶⁷⁶

A respecto consideremos la siguiente comparación.

En 1997 se publican en Caracas y en Madrid dos libros que nos permiten establecer la vigencia de nuestro tema, así como un balance del mismo desde sus posibles continuidades y convergencias. Por un lado Graziano Gasparini convoca a un grupo de autores bajo la rúbrica de *Arquitectura Colonial iberoamericana*⁶⁷⁷ (Fig. 121) y por otro lado Ramón Gutiérrez hace lo suyo en un volumen que titula *Barroco Iberoamericano*⁶⁷⁸. (Fig. 122)

⁶⁷⁵ TERÁN BONILLA, José Antonio “*Hacia una nueva historia de la arquitectura*”, *Ars longa*, n°2, 1991, págs. 21-28.

⁶⁷⁶ Esto parafraseando el conocido texto VEYNE, Paul, *Cómo se escribe la historia. Foucault revoluciona la historia*, Alianza Editorial, Madrid, 1984. Traducción de Joaquina Aguilar de la edición original en francés *Comment on écrit l’histoire-Foucault révolutionne l’histoire*, Editions du Seuil, Paris, 1971.

⁶⁷⁷ GASPARINI, Graziano (coord.) *Arquitectura colonial iberoamericana*, Armitano Editores, Caracas, 1997. En este volumen participan, además de su coordinador, los siguientes autores: Eugenio Pérez Montas (República Dominicana), Carlos Venegas Fornias (Cuba), Anibal Sepúlveda (Puerto Rico), Juan Benito Artigas (México), Jorge Luján Muñoz (Guatemala), Eduardo Tejeira Davis (Panamá), Santiago Sebastián (Colombia), Alfonso Ortíz Crespo (Ecuador), Humberto Rodríguez Camilloni (Perú), José de Mesa (Bolivia), Teresa Gisbert (Bolivia), Cristina Elena Ratto (Paraguay), César Loustau (Uruguay), Pablo de la Riestra (Argentina), Francisco Javier Pizarro Gómez (Chile) y James Bartholomay Kiracofe (Estados Unidos).

⁶⁷⁸ GUTIÉRREZ, Ramón et al. *Barroco Iberoamericano, de los Andes a las Pampas*, Lungweg Editores, Barcelona, 1997. En este volumen participan como coautores Laura Escobari (Bolivia), Graciela María Viñuales (Argentina), Francisco Stastny (Perú), Pedro Querejazu (Bolivia), Rodolfo Vallín (Colombia), Cristina Esteras (España), Jaime Salcedo (Colombia), Alfonso Ortíz Crespo (Ecuador), Inés del Pino

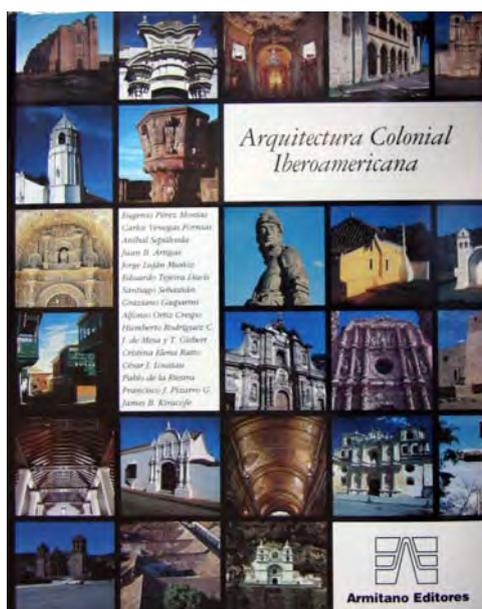


Fig. 121 Portada del libro GASPARINI, Graziano (Coord.) *Arquitectura Colonial Iberoamericana*, Armitano Editores, Caracas, 1997.

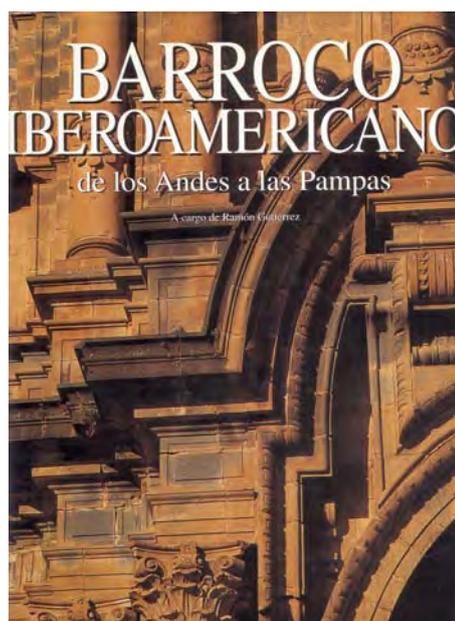


Fig. 122 Portada del libro GUTIÉRREZ, Ramón et al. *Barroco Iberoamericano, de los Andes a las Pampas*, Lungwerg Editores, Barcelona, 1997.

Ambos libros plantean un revisión sumaria de un mismo campo de temáticas, convocando equipos de redactores especialistas por países. Lo primero que no podemos dejar de remarcar es la actualidad y vigencia del tópico, así como la consolidación de una masa crítica que alcanza incluso para definir dos equipos de autores de gran solvencia totalmente diferenciados, en donde por ejemplo mientras en el primero el capítulo de Colombia es desarrollado por Santiago Sebastián, en el segundo el mismo tema es firmado por Alberto Corradine, y así se podría hacer un mapa de referencias críticas que se puede desplegar a partir de nuestra investigación precedente, en donde nos encontraríamos prácticamente con todo los autores que hemos comentado en esos dos volúmenes.

Hasta ahí todo es convergencia y complementariedad, lo que incluso nos permite hablar de una madurez en el estado de los estudios sobre la Arquitectura Virreinal en América del Sur. Sin embargo revisando los textos nos vamos dando cuenta de que se despliegan las mismas diferencias epistemológicas, metodológicas y hasta ideológicas que hemos explicado en detalle separan las posiciones de Gasparini y

Martínez (Ecuador), Alberto Corradine (Colombia), Elígia Calderon (Venezuela), Santiago Sebastián (Colombia), Alexandra Kennedy (Ecuador), Alberto Nicolini (Argentina), Juan Benavides (Chile), Alberto de Paula (Argentina), Isabel Cruz de Amenábar (Chile) y José Emilio Burucúa (Argentina).

Gutiérrez desde hace décadas. Esto viene a revelar la complejidad de cómo, tanto en la forma como en el contenido, se nos presenta un tópico, por lo que creemos que las aportaciones de la presente investigación arrojan resultados que nos permiten plantear algunas propuestas que se integran a una conclusión general que indicaría la coherencia relativa entre la investigación, la escritura de historia y su recepción lectora.

Si el estado de la disciplina que nos venimos cuestionando desde las primeras páginas de esta investigación, nos ha llevado a validar atentamente las relecturas necesarias de toda tradición canónica, entendiendo que la historia del arte, más allá del patrimonio⁶⁷⁹ y más allá de su uso, es una disciplina que debe estar en el centro de la construcción de las identidades, tal cual como se ha venido forjando en el corpus del cual damos en cuenta en este Tesis.

Si consideramos, por ejemplo, que la capacidad inventiva de la historiografía de la arquitectura, en relación con las construcción de un relato para la praxis ya está ampliamente investigado, si consideramos la sobredeterminación que opera sobre la gesta del Movimiento Moderno Internacional⁶⁸⁰, con mayor razón creemos que para un período tan amplio en coordenadas temporales y espaciales como es la Arquitectura Virreinal, con mayor razón su relato es estructural para las aportaciones a la definición de una comunidad.

Pensemos por ejemplo en la actualidad que tiene el revisionismo del concepto barroco en base a las discusiones sobre el *ultrabarroco*, el *barroco híbrido andino* o el *neobarroco*⁶⁸¹, son otra arista interesante de mencionar, pues no será menor que su puesta en circulación se deba precisamente al hecho de su ámbito en la región. Muchas de estas cuestiones quedaron esbozadas recientemente en las reflexiones llevadas a cabo en Ouro Preto en el contexto del *IV Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano*, el que en su agenda instaló los aspectos teóricos, metodológicos y temáticos, como fueron las mesas de Teoría y fuentes críticas, Expresiones y categorías formales de análisis, Iconografía, modelos y tratados, Sistemas de producción, técnicos, corporaciones y cofradías, La sociedad del barroco, el uso del espacio urbano, la fiesta

⁶⁷⁹ CHASSEY, Éric de *Pour l'Histoire de l'Art*, Actes Sud, Arles, 2011.

⁶⁸⁰ VIDLER, Anthony *Histories of the Immediate Present. Inventing Architectural Modernism*, op.cit..

⁶⁸¹ El número especial de la revista alemana Humboldt, donde encontramos los artículos BORSÒ, Vittoria “*Del Barroco colonial al Neobarroco*.”, en Humboldt, n° 143, año 47, 2005 y BAUMGARTEN, Jens “*El Barroco, época premoderna o postridentina: conceptos, modelos y sistemas*”, en Humboldt, n° 143, año 47, 2005. O el libro SCHUMM, Petra (ed.) *Barrocos y Modernos. Nuevos caminos en la investigación del Barroco iberoamericano*, op. cit.

y el mercado y el clientelismo y la circulación de las obras, entre otras.⁶⁸² Ramón Gutiérrez, quien dictará la conferencia inaugural de este Congreso, remarcará su visión con completa convicción al comentar que *“El replantear la historiografía sobre el barroco americano, lejos de llevarnos a la visión encadenada y finalista de un supuesto “provincialismo” en las artes, nos ubica frente a una realidad incontestable: el barroco fue un momento de plena “modernidad” americana muy superior a lo que nos depararía la aventura neoclasicista de fines del XVIII y comienzos del XIX. Ésta modernidad se expresaría en los profundos cambios sociales y culturales que el barroco posibilitó en la sociedad americana, en las obras de arquitectura que superan cuantitativa y no pocas veces cualitativamente lo que se produce en España, en la creación de una estructura de producción artesanal con escuelas regionales de notable presencia. Pero sobre todo se expresa en las posibilidades de participación y ascenso social que el movimiento generó”*.⁶⁸³

A distancia de las consideraciones hispanoamericanistas que incluían el tópico de la arquitectura virreinal dentro de la obligada relación con España, pareciera que hoy la independencia cultural de los países de la región deja en un capítulo aparte de las consideraciones canónicas sobre la reflexión historiográfica construida desde España, a juzgar por las últimas revisiones al tópico.⁶⁸⁴

Por el contrario, el desarrollo de la reflexión historiográfica desde la región de América del Sur ha venido a crecer exponencialmente en los últimos años, en todos sus aspectos arquitectónicos, urbanísticos⁶⁸⁵ y patrimoniales.

Por lo que la posición que plantea Iggers⁶⁸⁶ sobre el comienzo del siglo XXI referida a discutir la idea de que el historiador debe atenerse únicamente a los

⁶⁸² Realizado entre los días 1 y 4 de noviembre de 2006, fue organizado por la Universidad Federal de Minas Gerais y con el apoyo de la Universidad Federal de Ouro Preto y el Instituto Estadual de Patrimônio. Las actas con los resúmenes de las ponencias se encuentran en <http://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/4cb/>, consultado el 20 de agosto de 2012.

⁶⁸³ GUTIÉRREZ, Ramón *“El barroco como expresión de la modernidad americana.”* en línea en <http://www.fafich.ufmg.br/cibi2006>, consultado el 25 de junio de 2009.

⁶⁸⁴ Nos referimos especialmente al seminario organizado en 2009 en Zaragoza, de cuya publicación podemos inferir que lo americano en cualesquiera de sus periodos ya no es tema derivado o vincular con la arquitectura española, ver BIEL IBÁÑEZ, María del Pilar y Ascensión HERNÁNDEZ MARTÍNEZ (compiladoras) *Lecciones de los maestros. Aproximación histórico-crítica a los grandes historiadores de la arquitectura española*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2011.

⁶⁸⁵ ALMANDOZ, Arturo *Entre libros de historia urbana. Para una historiografía de la ciudad y el urbanismo en América Latina*, Equinoccio-Universidad Simón Bolívar, Caracas, 2008.

⁶⁸⁶ Cfr. IGGERS, Georg *La historiografía del siglo XX*, Editorial Fondo de Cultura Económica, Santiago de Chile, 2012. Traducción de Iván Jaksic de la edición original en alemán *Geschichtswissenschaft im 20. Jahrhundert. Ein kritischer Überblick im internationalen Zusammenhang*, Vandenhoeck & Ruprecht Verlag, Göttingen, 1993.

documentos y evitar posiciones políticas, ya que así se pasa por alto que toda escritura histórica se basa en los supuestos valóricos que el historiador puede, o no, admitir, pero que, sin embargo, configuran su perspectiva histórica e influyen en su escritura.

Esa suerte de “*política de escritura de la historia*” es la que sin duda alimentó los horizontes de textos tan disímiles como los de Noel, Guido, Gisbert o Gasparini, e incluso a contrapelo de sus pretensiones de asepsia declarada, los de San Cristóbal o Angulo.

Sobre el final no queda más que apuntar algún comentario sobre las proyecciones y caminos abiertos por la presente investigación, ya que como en todo proceso de largo aliento no pretendemos clausurar un tema con aseveraciones definitivas, sino que más bien inscribir nuestro incipiente proyecto de escritura en una tradición disciplinar, con preguntas pertinentes y respuestas posibles legitimadas en los indicios de nuestras pesquisas.

De hecho nuestro propio proceso historiográfico nos ha permitido ir incorporando este conocimiento canónico en cuanto a los intereses manifiesto, de hecho durante todo el largo proceso de la presente investigación hemos ido generando avances⁶⁸⁷ que nos permitieron someter nuestra hipótesis inicial a un diálogo no solo con nuestro profesor patrocinante, sino que igualmente con otros colegas que en distintos contextos nos han permitido validar nuestras argumentaciones, incorporar nuevos antecedentes, contrastar opiniones y en definitiva permitírnos en alguna medida ir construyendo una relación que como parte de una red que es heredera de lo que en el pasado nos legaron aquellos verdaderos protagonistas de la historia del arte, que como ya hemos insistido desde el principio somos en primer lugar los historiadores del arte.

La función de la historiografía dista mucho de ser el recurso a la cita del establecimiento de los hechos, ya que como hemos visto las relaciones con la cultura de la conservación son , aún cuando no podemos confundir historia con patrimonio, nos resulta absolutamente claro lo que afirma Ignacio Henares cuando subraya que: “*La*

⁶⁸⁷ NORDENFLYCHT, José de “*Arquitectura Virreinal v/s Arquitectura Colonial: Polémica historiográfica sobre una transferencia operativa.*” en AA.VV. *América: Territorio de Transferencias*, RIL Editores, Santiago de Chile, 2008; NORDENFLYCHT, José de “*Prácticas Historiográficas: del objeto al proyecto*” en AA.VV. *V Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, XIII Jornadas CAIA, Centro Argentino de Investigadores en Arte*, MNBA, Buenos Aires, 2009, Págs. 123-131 y NORDENFLYCHT, José de “*Historiografía del arte chileno: el estante, la arquitectura y el canon.*” en MADRID, Alberto et al. *Revisión/Remisión de la historiografía de las artes visuales chilenas contemporáneas*, Ocho Libros Editores, Santiago de Chile, 2011.

*naturaleza profundamente axiológica del pensamiento conservacionista deriva del sentido ético, social y cultural que la historia le otorga.”*⁶⁸⁸

Los nuevos enfoques transdisciplinarios que se han ido incorporando el tópico de la Arquitectura Virreinal como son los estudios visuales, la arqueología⁶⁸⁹, el patrimonio industrial⁶⁹⁰ y los cruces entre distintas maneras de comprender los fenómenos históricos⁶⁹¹, y más aún dar cuenta de su amplio registro interpretativo, dejan sobre los inicios del siglo XXI una serie de trabajos que tendrán que ser ponderados en la perspectiva de cómo han sido tributarios de ese canon, para poder ponerlo en crisis, y a su vez ir instalando su propia “*política de escritura de la historia*”⁶⁹².

Claramente al momento actual en la Historia del Arte las cuestiones historiográficas se han convertido en una necesidad, debido en parte al cuestionamiento mismo que vive la disciplina desde las últimas décadas, podríamos decir desde el día mismo en que Hans Belting declaró el fin de la Historia del Arte⁶⁹³.

Más allá de esos pomposos y fúnebres ditirambos, nuestra necesidad regional y local deviene de una necesaria adaptación de herramientas e instrumentos así como de visiones y sentidos posibles, de allí que no sea extraño que durante el transcurso de esta

⁶⁸⁸ HENARES, Ignacio *Historia del Arte, Pensamiento y Sociedad*, Editorial Universidad de Granada, Granada, 2003, pág. 482.

⁶⁸⁹ CUMMINS, Tom “*Formas de las ciudades coloniales andinas, libre albedrío y matrimonio.*” en SIRACUSANO, Gabriela (ed.) *Las tretas de lo visible*, Centro Argentino de Investigadores de Arte, Buenos Aires, 2007.

⁶⁹⁰ PAGE, Carlos *La Estancia Jesuítica de San Ignacio de los Ejercicios Calamuchita Córdoba*, Junta Provincial de Historia de Córdoba, Córdoba, 1998; GONZÁLEZ MORA, Felipe *Reales Fábricas de Aguardiente de Caña en el Reino de Granada. Arquitectura industrial siglo XVIII*, Centro Editorial Javeriano, Bogotá, 2002; LOLICH, Liliana (coord.) *Haciendas y Estancias en América Latina*, Cedodal y Universidad Autónoma de Yucatán, Buenos Aires, 2006.

⁶⁹¹ Aquí cabe destacar el aporte del arquitecto chileno Ignacio Modiano, quien ha incorporado en sus indagaciones críticas interesantes visiones sobre los tópicos de la arquitectura del período virreinal, ver MODIANO, Ignacio *La ciudad en la obra de Borromini y otros ensayos*, Ediciones del Pirata, Santiago de Chile, 1988; y MODIANO, Ignacio *Toesca: Arquitecto itinerante de la tradición clásica del siglo XVIII y otros ensayos*, Ediciones del Pirata, Santiago de Chile, 1993. En una línea similar, pero ya desde la pretensión de hacer historia e instalado en esa disciplina, aparecen las reflexiones y textos del arquitecto argentino Francisco Liernur, ver LIERNUR, Jorge *Escritos de arquitectura del siglo XX en América Latina*, Tanais Ediciones, Madrid, 2002. LIERNUR, Jorge Francisco *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2008.

⁶⁹² Al respecto nos resulta sintomático el hecho de que una tesis doctoral dirigida por Héctor Schenone sea capaz de dar cuenta de este fenómeno descrito, nos referimos a PENHOS, Marta *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2005.

⁶⁹³ BELTING, Hans, op. cit.

investigación la discusión en curso fuera acompañada por distintas publicaciones que dan cuenta de ese trabajo colectivo.⁶⁹⁴

Así por más distancias que se instalen entre los autores, finalmente escriben en primer lugar para otros como ellos por que se reconocen en una comunidad, en donde la legitimidad autorial no es otra cosa que la necesidad del reconocimiento del otro, cuestión que explica finalmente la necesidad de cooperar y colaborar más que competir y disociar, como cuando en una foto de grupo, por más que nos pese nunca le podamos robar el reflejo al otro, y más bien se fundan nuestras sombras en una sola. (Fig. 123)



Fig. 123 Retrato fotográfico de Ramón Gutiérrez y Graziano Gasparini en Paraguaná, por Rodrigo Gutiérrez, 2009.

⁶⁹⁴ Por ejemplo debemos nombrar el número monográfico 16 de la revista Documentos de historia y teoría. Textos, denominado Enfoques Historiográficos Contemporáneos, aparecido el año 2007, con textos del peruano Wiley Ludeña, o el I Congreso Internacional de Historiografía de la Arquitectura, realizado en la Unam de México, entre los que destacan los textos presentados por Catherine Ettinger “Nuevas Miradas sobre la Arquitectura religiosa Novohispana”.

6. BIBLIOGRAFÍA.

Como ya se ha instalado en el curso del desarrollo de la investigación, la naturaleza del objeto de estudio de un análisis historiográfico necesariamente remite a un *corpus* de bibliografía donde se considere el trabajo de algunos autores como fuentes primarias, dejando como fuentes secundarias a otros textos de los mismos autores y a otros autores que se refieren al mismo tópico pero que no son decisivos en la caracterización de los objetivos generales de la investigación, así como algunas de las variables que atiende nuestra hipótesis.

Por su parte toda la bibliografía y hemerografía que no tiene una relación temática directa con el tópico, pero que ha sido consultada para solventar el marco teórico de la investigación y aspectos relativos al contexto más general de las cuestiones epistemológicas y metodológicas, ha sido considerada en su acápite respectivo como referencial.

A continuación se señalan las abreviaturas utilizadas:

| | |
|--------------|--|
| AEA | Archivo Español de Arte |
| AIAA | Anales del Instituto de Arte Americano Mario José Buschiazzo de la Universidad de Buenos Aires. |
| AIIE | Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Autónoma de México. |
| BCIHE | Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas Universidad Central de Venezuela. |
| DANA | Documentos de Arquitectura Nacional y Americana |
| DAP | Documentos de Arte Peruano |
| EHTA | Ensayos. Historia y Teoría del Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Arte, Universidad Nacional de Colombia. |
| JSAH | Journal of the Society of Architectural Historians. |
| LARR | Latin American Review |
| RI | Revista de Indias. |
| RIAAC | Revista del Instituto Americano de Arte del Cusco |
| SIBLA | Actas del Simposio Internazionale sul Barroco Latino Americano, Istituto Italo Latino Americano, Roma. |

6.1 Fuentes Primarias

6.1.1 Bibliografía

AA.VV. *Estudios y Documentos para la Historia del Arte Colonial Vol. I*, Universidad de Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Históricas de la facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 1934.

AA.VV. *La ciudad hispanoamericana. El sueño de un orden*, CEHOPU, Madrid, 1989.

AA.VV. *Barroco Andino. Memoria del I Encuentro Internacional*, Viceministerio de Cultura y Unión Latina, La Paz, 2003.

AA.VV. *Memoria del III Encuentro Internacional*, Viceministerio de Cultura y Unión Latina, La Paz, 2006.

AA.VV. *Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, 2 tomos, III Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano, Universidad Pablo de Olavide, Ediciones Giralda, Sevilla, 2001.

AA.VV. *Barroco y fuentes de diversidad cultural, Memoria del II Encuentro Internacional*, Viceministerio de Cultura y Unión Latina, La Paz, 2004.

AA.VV. *El barroco peruano I*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 2002.

AA.VV. *El barroco peruano II*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 2003.

AA.VV. *Homenaje al R.P. doctor Antonio San Cristóbal Sebastián.*: Universidad Nacional de San Agustín, Arequipa, 2000.

AA.VV. *Mostra Barroco Latinoamericano*, ILA Istituto Latino Americano, Roma, 1980.

AA.VV. *Simposio Internazionale sul Barroco Latinoamericano*, ILA, Roma, 1982.

ANGULO IÑIGUEZ Diego *Planos de Monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias*. Laboratorio de Arte, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Sevilla. Sevilla. 1933-39, 7 Vols. (3 de planos y 4 de textos)

ANGULO IÑIGUEZ, Diego *Bautista Antonelli. Las fortificaciones americanas del siglo XVI*, Hauser y Menet, Madrid, 1942.

ANGULO IÑIGUEZ Diego, Enrique MARCO DORTA y Mario J, BUSCHIAZZO *Historia del Arte Hispanoamericano*, 3 Vols., Salvat, Barcelona, 1945-1956.

BAYÓN, Damian *L'architecture en Castille au XVIe siècle. Commande et réalisations*, Klincksieck, Paris, 1967.

BAYÓN, Damián (relator) *América Latina en sus artes*, Siglo XXI Editores, UNESCO, México D.F., 1974.

BAYÓN, Damián *Sociedad y arquitectura colonial sudamericana. Una lectura polémica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974.

BAYÓN; Damián y GASPARINI; Paolo *Panorámica de la arquitectura latinoamericana*, Editorial Blume / UNESCO, Barcelona, 1977.

BAYÓN, Damián *Mecenazgo y Arquitectura en el dominio castellano*, Diputación Provincial de Granada, Granada, 1991.

BAYÓN, Damián *Pensar con los ojos*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1993.

BAYÓN, Damián y Murillo MARX *Historia del Arte Colonial Sudamericano*, Ediciones Poligrafía, Barcelona, 1989.

BAYÓN, Damián *Correspondencia Recibida*, Diputación de Granada, Granada, 2000.

BENAVIDES; Alfredo: *La Arquitectura a través de la Historia*, Establecimientos Gráficos Balcells & Co., Santiago, 1930.

BENAVIDES, Alfredo *Historia de la Arquitectura*, Dos Tomos (mimeografiado), GALCON Editores Universitarios, Santiago de Chile, 1941.

BENAVIDES, Alfredo *La arquitectura en el Virreinato del Perú y la Capitanía General de Chile*, Ediciones Ercilla, Santiago, 1941.

BENAVIDES, Alfredo *La arquitectura en el Virreinato del Perú y la Capitanía General de Chile*, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1961.

BENAVIDES, Alfredo *La arquitectura en el Virreinato del Perú y la Capitanía General de Chile*, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1988.

BENAVIDES, Alfredo *Las Pinturas Coloniales del Convento de San Francisco de Santiago*, Academia Chilena de la Historia, Santiago de Chile, 1954.

BUSCHIAZZO, Mario J. *Arquitectura colonial venezolana*, Editorial Lasso, Buenos Aires, 1940.

BUSCHIAZZO, Mario J. *El templo de San Francisco de La Paz*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1949.

BUSCHIAZZO, Mario J. *Estudios de Arquitectura Colonial Hispano Americana*, Editorial Guillermo Kraft, Buenos Aires, 1944.

BUSCHIAZZO, Mario J. *La estancia jesuítica de Santa Catalina*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1940.

BUSCHIAZZO, Mario J. *La Catedral de Córdoba*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1941.

BUSCHIAZZO, Mario J. *La Iglesia de la Compañía de Córdoba*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1942.

BUSCHIAZZO, Mario J. *La Iglesia del Pilar*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1945.

BUSCHIAZZO, Mario J. *Por los Valles de Catamarca*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1942.

BUSCHIAZZO, Mario José *Bibliografía de Arte Colonial Argentino*, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1947.

BUSCHIAZZO, Mario J. *Argentina: Monumentos Históricos y Arqueológicos*, Instituto Panamericano de Historia y Geografía, México D.F., 1959.

BUSCHIAZZO, Mario J. *Historia de la Arquitectura Colonial en Iberoamérica*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1961.

BUSCHIAZZO, Mario J. *La Arquitectura en la República Argentina 1810-1930*, Artes Gráficas Bartolomé Chiesino, Buenos Aires, 1966.

BUSCHIAZZO, Mario *Historia de la Arquitectura Colonial en Iberoamérica*, ISPJAE, La Habana, 1984.

CASTEDO, Leopoldo *A History of Latin American Art and Architecture from Precolumbian Times to the Present*, F. A. Praeger, New York, 1969.

CASTEDO, Leopoldo *Historia del Arte y la arquitectura Latinoamericana*, Pomaire, Barcelona, 1973.

CORRADINE, Alberto *Algunas consideraciones sobre la arquitectura de Zapiquirá*, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1969.

CORRADINE, Alberto *Historia de la Arquitectura Colombiana 1538-1850*, Escala, Bogotá, 1989.

CORRADINE, Alberto *La arquitectura en Tunja*, Imprenta Nacional de Colombia, Bogotá, 1990.

CORRADINE, Alberto *Raíces Hispánicas en la Arquitectura de Colombia*, Fondo Cultural Cafetero, Bogotá, 1987.

CORRADINE, Alberto *Santa Cruz de Mompox: estudio histórico y crítico sobre su arquitectura colonial*, Bogotá, 1969.

CORRADINE, Alberto y Helga MORA *Historia de la Arquitectura Colombiana. Volumen siglo XIX*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2001.

CORRADINE, Alberto *Apuntes sobre Bogotá. Historia y Arquitectura*, Academia Colombiana de Historia, Biblioteca de Historia Nacional, Volumen CLIX, Editora Guadalupe, Bogotá, 2002.

DE PAULA, Alberto *Don Felipe de Senillosa y su aporte a la grandeza nacional y a la formación de nuestra arquitectura*, Ediciones Theoría, Buenos Aires, 1966.

DE PAULA, Alberto *La ciudad hispanoamericana: antecedentes, teorías, resultados urbanos y territoriales y aplicaciones en el Río de la Plata*, 3 vols., Tesis de Doctorado en Historia, Facultad de Filosofía, Historia y Letras, Universidad del Salvador, Buenos Aires, 2003. (inédita)

DE PAULA, Alberto *Las nuevas poblaciones de Andalucía, California y el Río de la Plata 1767-1810*, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario Buschiazzo. FADU – UBA, Buenos Aires, 2000.

DE PAULA, Alberto, Ramón GUTIÉRREZ y Graciela VIÑUALES *Influencia Alemana en la Arquitectura Argentina*, Departamento de Historia de la Arquitectura, Universidad Nacional del Nordeste, Resistencia, 1981.

GASPARINI, Graziano *Templos coloniales de Venezuela*, Ediciones "A", Caracas, 1959.

- GASPARINI, Graziano *Templos coloniales del Estado Barinas*, Ediciones "A", Caracas, 1961.
- GASPARINI Graziano *La arquitectura Colonial de Coro*, Armitano Editores, Caracas, 1961.
- GASPARINI Graziano *La casa colonial venezolana*, Centro Estudiantes de Arquitectura Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1962.
- GASPARINI, Graziano *La Arquitectura Colonial en Venezuela*, Ediciones Armitano, Caracas, 1965.
- GASPARINI Graziano *Venezuela. Monumentos Históricos y Arqueológicos*, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, México D.F., 1966.
- GASPARINI, Graziano *Muros de Venezuela*, en colaboración con Guillermo Meneses, Ediciones Armitano, Caracas, 1967.
- GASPARINI, Graziano *Restauración de templos coloniales en Venezuela*, Edición del Ministerio de Justicia, Dirección de Cultos, Caracas, 1969.
- GASPARINI, Graziano *Caracas colonial*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1969.
- GASPARINI, Graziano *Los retablos del período colonial en Venezuela*, en colaboración con Carlos F. Duarte, Ediciones Armitano, Caracas, 1971.
- GASPARINI, Graziano *América, Barroco y Arquitectura* Armitano Editores, Caracas, 1972.
- GASPARINI, Graziano y Louise MARGOLIES *Arquitectura Inka*, Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1977.
- GASPARINI, Graziano (ed.) *Segundo Seminario Interamericano de Conservación y Restauración del Patrimonio Munumental*, Dirección de Patrimonio Histórico, Artístico y Ambiental del CONAC, Caracas, 1978.
- GASPARINI Graziano *Las Fortificaciones del Período Hispánico en Venezuela*, Armitano Editores, Caracas, 1985.
- GASPARINI, Graciano y Carlos DUARTE *Historia de la iglesia y convento de San Francisco de Caracas*, Banco Venezolano de Crédito, Caracas, 1991.
- GASPARINI, Graziano *Coro Patrimonio Mundial*, Armitano Editores, Caracas, 1994.

GASPARINI, Graziano *El amanecer del Renacimiento en América. Una apreciación arquitectónica*, Research Institute for the Study of the Man, New York, 1995.

GASPARINI, Graziano (coord.) *Arquitectura colonial iberoamericana*, Armitano Editores, Caracas, 1997.

GASPARINI, Graziano *Los Antonelli. Arquitectos Militares Italianos al Servicio De La Corona Española En España, Africa y América 1559-1649 (Fortificaciones)*, Editorial Arte, Caracas, 2007.

GISBERT, Teresa *Creación de estructuras arquitectónicas y urbanas en la sociedad virreinal*, Academia Nacional de Ciencias, La Paz 1978.

GISBERT, Teresa *Iconografía y Mitos Indígenas en el arte*, Editorial Gisbert, la Paz, 1980.

GISBERT, Teresa y José de MESA *Arquitectura Andina*, Colección Arzans y Vela, La Paz 1985.

GISBERT, Teresa *Historia de la vivienda y los conjuntos urbanos en Bolivia*, Instituto Panamericano de Historia y Geografía, México DF, 1988.

GISBERT, Teresa *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*, Plural Ediciones, La Paz, 1999.

GISBERT, Teresa y José DE MESA *El Manierismo en Los Andes*, Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco, Unión Latina, La paz, 2005.

GIURIA, Juan *La Arquitectura en el Paraguay*, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Buenos Aires, 1950.

GIURIA, Juan *La Arquitectura en el Uruguay, Tomo I Epoca Colonial*, Instituto de Historia de la Arquitectura Universidad de la República, Montevideo, 1955.

GUARDA, Fernando *Historia de Valdivia 1552-1952*, Imprenta Cultura, Santiago, 1953.

GUARDA, Gabriel *Influencia Militar en las Ciudades del Reino de Chile*, Academia Chilena de la Historia, Facultad de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 1967.

GUARDA, Gabriel *La Ciudad Chilena en el Siglo XVIII*, Centro Editor de América Latina, Monografías de Historia Urbana n° 2, Buenos Aires, 1968.

GUARDA, Gabriel *Arquitectura rural en el Valle Central de Chile*, edición del Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 1969.

GUARDA, Gabriel *Atlas cartográfico del Reino de Chile siglos XVII-XIX*, Instituto Geográfico Militar, Santiago, 1981.

GUARDA, Gabriel. *Historia urbana del Reino de Chile*. Editorial Andrés Bello. Santiago de Chile, 1978.

GUARDA, Gabriel *Iglesias de Chiloé*, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 1984.

GUARDA, Gabriel *Colchagua, arquitectura tradicional*, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 1988.

GUARDA; Gabriel: *Flandes Indiano. Las fortificaciones del reino de Chile 1541-1826*, Ediciones Universidad católica de Chile, Santiago, 1992.

GUARDA, Gabriel *La tradición de la madera*, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 1995.

GUARDA; Gabriel: *El arquitecto de La Moneda Joaquín Toesca 1752-1799. Una imagen del Imperio Español en América*, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 1997.

GUIDO, Ángel *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*, Editorial "La Casa del Libro" S.A., Rosario, 1925.

GUIDO, Ángel *La arquitectura Hispano-Americana a través de Wölfflin*, III Congreso Panamericano de Arquitectos, Rosario, 1927.

GUIDO, Ángel *Orientación espiritual de la arquitectura en América*, Rosario, 1927.

GUIDO, Ángel *La machinolatrie de Le Corbusier*, Autoedición, Rosario, 1930.

GUIDO, Ángel *Arqueología y estética de la arquitectura criolla*, Editorial "Colegio Libre de Estudios Superiores", Buenos Aires, 1932.

GUIDO, Ángel *Concepto Moderno de la Historia del Arte. Influencia de la "Einfühlung" en la moderna historiografía del arte*, Imprenta de la Universidad Nacional de Litoral, Santa Fé, 1936.

GUIDO, Ángel *Iglesia y convento de San Francisco de Santa Fe*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1945.

GUIDO, Ángel *Redescubrimiento de América en el Arte*, El Ateneo, Buenos Aires, 1944.

GUIDO, Ángel *La arquitectura mestiza en las riberas del Titicaca (2ª parte)*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1956.

GUTIÉRREZ, Ramón *Notas para una Bibliografía Hispanoamericana de Arquitectura 1526-1875*, Departamento de Publicaciones e Impresiones de la Universidad Nacional del Nordeste, Resistencia, 1972.

GUTIÉRREZ, Ramón et al *Arquitectura del Altiplano Peruano*, Libros de Hispanoamérica, Buenos Aires, 1986, segunda edición. (Primera Edición, Resistencia, 1978).

GUTIÉRREZ, Ramón *Arquitectura colonial Teoría y Praxis*, IAIHAU, Resistencia, 1980.

GUTIÉRREZ, Ramón et al. *La Casa Cusqueña*, Departamento de Historia de la Arquitectura, Universidad Nacional del Nordeste, Resistencia, 1981.

GUTIÉRREZ, Ramón *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*, Cátedra, Madrid, 1983.

GUTIÉRREZ, Ramón *Evolución urbanística y arquitectónica del Paraguay 1537-1911*, Ediciones Comuneros, Asunción, 1983.

GUTIÉRREZ, Ramón Cristina ESTERAS y Alejandro MÁLAGA *El Valle del Colca (Arequipa). Cinco Siglos de Arquitectura y Urbanismo*, Libros de Hispanoamérica, Buenos Aires, 1986.

GUTIÉRREZ, Ramón *Arquitectura Virreinal en el Cuzco y su Región*, Universidad Nacional San Antonio Abad, Cuzco, 1987.

GUTIÉRREZ, Ramón y Cristina ESTERAS *Territorio y Fortificación. Vauban, Fernández de Medrano, Ignacio Sala y Félix Prósperi*, Ediciones Tuero, Madrid, 1991.

GUTIÉRREZ, Ramón *Evolución Histórica urbana de Arequipa (1540-1990)*, Epígrafe Editores, Lima, 1992.

GUTIÉRREZ, Ramón (coord.) *Pueblos de Indios. Otro Urbanismo de la región andina*, Ediciones Abya-Yala, Quito, 1993.

GUTIÉRREZ, Ramón y Cristina ESTERAS *Arquitectura y Fortificación. De la Ilustración a la Independencia Americana*, Ediciones Tuero, Madrid, 1993.

GUTIÉRREZ, Ramón y Marcelo MARTÍN *Bibliografía Iberoamericana de revistas de arquitectura y urbanismo*, Instituto Español de Arquitectura y Ediciones de las Universidades de Alcalá y Valladolid, Madrid, 1993.

GUTIÉRREZ, Ramón, Margarita GUTMAN y Víctor PÉREZ ESCOLANO *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*, catálogo de exposición organizada por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla, 1995.

GUTIÉRREZ, Ramón y Patricia MÉNDEZ *Bibliografía de Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica 1980-1993*, Instituto Español de Arquitectura Universidad de Alcalá y Valladolid y CEDODAL, Buenos Aires, 1996.

GUTIÉRREZ; Ramón: *Arquitectura latinoamericana. Textos para la Reflexión y la Polémica*, Epígrafe Editores, Lima, 1997.

GUTIÉRREZ, Ramón et al. *Barroco Iberoamericano, de los Andes a las Pampas*, Lungwerg Editores, Barcelona, 1997.

GUTIÉRREZ, Ramón (coord.) *Arquitectura latinoamericana en el siglo XX*, Lunwerg Editores, Madrid, 1998.

GUTIÉRREZ, Ramón et al., *Revistas de Arquitectura de América Latina*, Universidad Politécnica de Puerto Rico, San Juan, 2001.

GUTIERREZ, Ramón *Héctor Velarde*, Epígrafe Editores, Lima, 2002.

GUTIERREZ, Ramón *Historiografía iberoamericana, arte y arquitectura XVI, XVII: dos lecturas*, CEDODAL, Buenos Aires, 2004.

GUTIÉRREZ, Ramón (ed.) *Espanoles en la arquitectura rioplatense, siglos XIX y XX*, CEDODAL, Buenos Aires, 2006.

GUTIÉRREZ, Ramón, Graciela VIÑUALES y Alberto DE PAULA *Arquitectura Hispanoamericana en el Río de la Plata. Diccionario biográfico de sus protagonistas. 1527-1825*, CEDODAL, Buenos Aires, 2006.

GUTIÉRREZ, Ramón y Olga PATERLINI (coords.) *Historia de la Arquitectura Argentina. Reflexiones de medio siglo 1957-2007*. Instituto Interuniversitario de Historia de la Arquitectura, CEDODAL, Instituto de Historia y Patrimonio FAU Universidad Nacional de Tucumán, Centro Marina Waisman FADU Universidad Nacional de Córdoba, Buenos Aires, 2007.

GUTIÉRREZ, Ramón, Jorge TARTARINI y Rubens STAGNO *Congresos Panamericanos de Arquitectos 1920-2000. Aportes para su historia*, CEDODAL y Federación Panamericana de Asociaciones de Arquitectos, Buenos Aires, 2007.

HARTH-TERRE, Emilio *Artífices en el Virreinato del Perú*, Imprenta Torres Aguirre, Lima, 1945.

HARTH-TERRE, Emilio *El Futuro Urbano de Lima*, Imprenta Torres Aguirre, Lima, 1927.

HARTH-TERRE, Emilio *La obra de Becerra en Lima y Cuzco*, Instituto de Arte Americano, Buenos Aires, 1962.

HARTH-TERRE, Emilio *Las figuras parlantes en la arquitectura mestiza arequipeña*, Editorial Universitaria, Lima, 1974.

HARTH-TERRE, Emilio *Perú. Monumentos Históricos y Arqueológicos*, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, México D.F., 1975.

HARTH-TERRE, Emilio *Escultores Españoles en el Virreinato del Perú*, Librería-Editorial Juan Mejía Baca, Lima, 1977.

KELEMAN, Pál *Art of the Americas. Ancient and Hispanic*, Bonanza Books, New York, 1969.

KELEMAN, Pál *Baroque and Rococo in Latin America*, MacMillan, New York, 1951.

KELEMAN, Pál y Paul WESTHEIM *Arte Americano Precolombino y Arte Colonial. Tomo 18 Historia del Arte Universal*, Ediciones Moretón, Bilbao, 1967. Traducción de Claudio Gancho.

KELEMAN, Pál *Vanishing Art of the Americas*, Walker and Company, New York, 1977.

KRONFUSS, Juan *Arquitectura colonial en la Argentina*, Editorial Nuevo Siglo, Córdoba, 1998 (Segunda Reedición, primera edición Casa Editora Biffignandi, Córdoba, 1926).

KUBLER, George *Cuzco. Reconstrucción de la ciudad y restauración de sus monumentos*, UNESCO, París, 1953.

KUBLER, George y Martín SORIA *Art and Architecture in Spain and Portugal and their Dominions 1500-1800*, Penguin Books, London, 1959.

KUBLER, George *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1983. Traducción de Roberto de la Torre, Graciela de Garay y Miguel Ángel de Quevedo de la edición original en inglés *Mexican Architecture of the Sixteenth Century*, Yale University Press, New Haven, 1948.

KUBLER, George, Sidney MARKMAN y David WRIGHT *Tres visiones norteamericanas: sobre el arte novohispano*, Textos Dispersos Ediciones México D.F., 1995.

LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente *La Arquitectura Hispanoamericana en la época de la Colonización y de los Virreinos*, Sanz Calleja Editores, Madrid, 1922.

MARCO DORTA, Enrique *Arquitectura colonial- Francisco Becerra*, Instituto Diego Velásquez, Madrid, 1943.

MARCO DORTA, Enrique *Viaje a Colombia y Venezuela. Impresiones Histórico – Artísticas*, Publicaciones de la Cátedra y Becarios de la Fundación del Excelentísimo Señor Conde de Cartagena, Madrid, Imprenta y Editorial Matestre, 1948.

MARCO DORTA, Enrique *Cartagena de Indias. La Ciudad y sus Monumentos*, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Sevilla, 1951.

MARCO DORTA, Enrique *Fuentes para la historia del arte hispanoamericano. Estudios y Documentos*, Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, Sevilla, 1951.

MARCO DORTA, Enrique *La arquitectura Barroca en el Perú*, Instituto Diego Velásquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1957.

MARCO DORTA, Enrique *Arte en América y Filipinas*, Vol. XXI de *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico, Plus Ultra*, Madrid, 1958.

MARCO DORTA, Enrique *Cartagena de Indias. Puerto y Plaza Fuerte*, Alonso Amadó Editor, Cartagena, 1960.

MARCO DORTA, Enrique *Estudios y Documentos de Arte Hispanoamericano*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1981.

MARIÁTEGUI OLIVA, Ricardo *Una joya arquitectónica peruana de los siglos XVII y XVIII: El templo de Santiago o de Nuestra Señora del Rosario de Pomata*, Alma Mater Distribuidores, Lima, 1942.

MARIÁTEGUI OLIVA, Ricardo *Una Iglesia-Relicario El Carmén de Trujillo*, Documentos de Arte Peruano I, Publicaciones del Instituto de Investigaciones de Arte Peruano y Americano, Lima, 1945.

MARIÁTEGUI OLIVA, Ricardo *San Francisco y la Dolorosa de Cajamarca*, Documentos de Arte Peruano II Publicaciones del Instituto de Investigaciones de Arte Peruano y Americano, Lima, 1947.

MARIÁTEGUI OLIVA, Ricardo *Templo de la Inmaculada de Lampa*, Documentos de Arte Peruano IV Publicaciones del Instituto de Investigaciones de Arte Peruano y Americano, Lima, 1949.

MARIÁTEGUI OLIVA, Ricardo *Chiguata y su Iglesia del Espíritu Santo*, Documentos de Arte Peruano XI, Publicaciones del Instituto de Investigaciones de Arte Peruano y Americano, Lima, 1950.

MARIÁTEGUI OLIVA, Ricardo *Zepita Templo de San Pedro y San Pablo*, Documentos de Arte Peruano XII, Publicaciones del Instituto de Investigaciones de Arte Peruano y Americano, Lima, 1950.

MARIÁTEGUI OLIVA, Ricardo *La Ciudad de Arequipa del Siglo XVII. El Monasterio de Santa Catalina*, Biblioteca Arte de Arequipa, Empresa Gráfica Stylo, Lima, 1952.

MARIÁTEGUI OLIVA, Ricardo *Techumbres y Artesonados Peruanos*, Lima, 1975.

MESA, José de y Teresa GISBERT *Iglesias con atrio y posas en Bolivia*, Anales de la Academia Nacional de Ciencias, Cuaderno 1, Serie Ciencias de la Cultura, La Paz, 1961.

MESA, José de y Teresa GISBERT *Contribuciones al estudio de la Arquitectura Andina*, Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, La Paz, 1966.

MESA, José de y Teresa GISBERT *Bolivia. Monumentos Históricos y Arqueológicos*, Edición de la Comisión de Historia del Instituto Panamericano de Historia y Geografía, México D.F., 1970.

MESA, José de y Teresa GISBERT *Escultura Virreinal en Bolivia*, Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, Publicación n° 29, La Paz, 1972.

MESA, José de y Teresa GISBERT, Teresa. *Los esquemas armónicos en la arquitectura del virreinato peruana*, Universidad de San Andrés, La Paz, 1974.

MESA, José de y Teresa GISBERT *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*, Librería Editorial Juventud, La Paz, 1977.

MESA, José de y Teresa GISBERT *Las ciudades de Charcas y sus barrios de indios*, CEHOPU. Buenos Aires, 1985.

MESA, José de y Teresa GISBERT *Arquitectura Andina*, Colección Arzans y Vela, La Paz, 1985.

MESA, José de (ed.) *100 años de Arquitectura Paceña, 1870-1970*, Colegio de Arquitectos de La Paz, La Paz, 1989.

MESA, José de GISBERT Teresa *Monumentos de Bolivia*, Editorial Gisbert La Paz, 2002.

NAVARRO, José Gabriel “*Contribuciones a la Historia del Arte en el Ecuador.*” de la Academia Nacional de Historia, Vol. I, editado por la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos, Tipografía y Encuadernación Salesianas, Quito, 1925.

NAVARRO, José Gabriel *La Iglesia de la Compañía de Jesús en Quito*, Imprenta de Archivos, Madrid, 1929.

NAVARRO, José Gabriel *Summary of Ten Lectures on Ecuadorian Art*, Star & Herald, Panamá, 1935.

NAVARRO, José Gabriel *Religious Architecture in Quito*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1945.

NAVARRO, José Gabriel *Artes Plásticas ecuatorianas*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1945.

NAVARRO, José Gabriel *El arte en la Provincia de Quito*, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, México D.F., 1960.

NAVARRO, José Gabriel *Guía artística de Quito* Editorial de Prensa Católica, Quito, 1961.

NAVARRO, José Gabriel *Las formas arquitectónicas europeas en la Arquitectura Americana*, Academia Nacional de Historia, Quito, 1961.

NOEL, Martín *Contribución a la Historia de la Arquitectura Hispano-Americana*, Talleres S.A. “Casa Jacobo Peuser” Ltda., Buenos Aires, 1921.

NOEL, Martín *Fundamentos para una estética nacional. Contribución a la historia de la arquitectura hispano-americana*, Imprenta Rodríguez Giles, Buenos Aires, 1926.

- NOEL, Martín *España vista otra vez*, Editorial España, Madrid, 1929.
- NOEL, Martín *Teoría Histórica de la Arquitectura Virreinal. Primera Parte La Arquitectura Proto-Virreinal*, Editorial Peuser, Buenos Aires, 1932.
- NOEL, Martín y José TORRE REVELLO *Estudios y Documentos para la Historia del Arte Colonial*, Instituto de Investigaciones Históricas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1934.
- NOEL, Martín *Arquitectura Virreinal*, Editorial Casa Jacobo Peuser, Buenos Aires, 1934.
- NOEL, Martín *De Uquía a Jujuy*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1939.
- NOEL, Martín *La iglesia de Yavi*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1939.
- NOEL, Martín *De la Puna Atacameña a los Valles Calchaquíes*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1940.
- NOEL, Martín *Por la ruta de los Incas y en la Quebrada de Humahuaca*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1940.
- NOEL, Martín *El arte en la América Española*, Institución Cultural Española, Buenos Aires, 1942.
- NOEL, Martín *En los senderos misionales de la arquitectura cordobesa*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1942.
- NOEL, Martín *La región Andina y del Tucumán*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1943.
- NOEL, Martín *La villa imperial del Potosí*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1943.
- NOEL, Martín *Las iglesias de Potosí*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1945.
- NOEL, Martín *Palabras en acción*, Ediciones Peuser, Buenos Aires, 1945.
- NOEL, Martín *La trayectoria Puneña y el barroco jesuítico*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1946.
- NOEL, Martín *Rutas históricas en la arquitectura virreinal alto peruana*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1948.

NOEL, Martín *El arte religioso y suntuario en Chuquisaca*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1948.

NOEL, Martín *El santuario de Copacabana de La Paz a Tiahuanaco*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1950.

NOEL, Martín *La arquitectura mestiza en las riberas del Titicaca (1ª parte)*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1951. 1952?

NOEL, Martín *En la arequipa indohispánica*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1957.

NOEL, Martín *El Cuzco Prehistórico- La arquitectura andina*, Academia Nacional de Bellas Artes, 1959.

NOEL, Martín *El Cuzco virreinal*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1960.

ROJAS, Ricardo *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1951. (1ª edición, Madrid, Juan Roldán, 1924)

SALCEDO SALCEDO, Jaime *Urbanismo Hispano-Americano, Siglos XVI-XVII y XVIII. El modelo urbano aplicado a la América española. Su génesis y su desarrollo teórico y práctico*. Centro Editorial Javeriano (CEJA), Bogotá, 1996. 2ª edición.

SAN CRISTÓBAL, Antonio *Fray Diego Maroto Alarife de Lima 1617-1696*, Epígrafe Editores, Lima, 1996.

SAN CRISTÓBAL, Antonio *La catedral de Lima: Estudios y documentos*, Museo de Arte Religioso de la Catedral de Lima, Lima, 1996.

SAN CRISTÓBAL, Antonio *Arquitectura Religiosa Virreinal en Lima*, Librería Studium, Lima, 1988.

SAN CRISTÓBAL, Antonio *Esplendor del barroco en Ayacucho: retablos y arquitectura religiosa en Huamanga*, Ediciones Peisa, 1998.

SAN CRISTÓBAL, Antonio *Arquitectura Virreinal Peruana. Teoría sobre la historiografía de la arquitectura virreinal*, Universidad Nacional de Ingeniería, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, Instituto General de Investigación, Lima, 1999.

SAN CRISTÓBAL, Antonio *Arquitectura planiforme y textilografía virreinal de Arequipa*, Universidad Nacional de San Agustín, Arequipa, 2001.

SAN CRISTÓBAL, Antonio *Arquitectura Virreinal de Lima en la primera mitad del Siglo XVII. Tomo I* Universidad Nacional de Ingeniería, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, Instituto General de Investigación, Lima, 2003.

SAN CRISTÓBAL, Antonio *Arquitectura Virreinal de Lima en la primera mitad del Siglo XVII. Tomo II* Universidad Nacional de Ingeniería, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, Instituto General de Investigación, Lima, 2005.

SAN CRISTÓBAL, Antonio *Estructuras ornamentales de la arquitectura virreinal peruana*, Universidad Nacional de Ingeniería, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, Lima, 2000.

SAN CRISTÓBAL, Antonio *La Casa Virreinal Cuzqueña*, Universidad Nacional de Ingeniería, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, Instituto General de Investigación, Lima, 2001.

SAN CRISTÓBAL, Antonio *Lima: estudios de arquitectura virreinal*, Epígrafe, Lima 1992.

SAN CRISTÓBAL, Antonio *Manuel de Escobar: Alarife de Lima, 1617-1696*, Universidad de San Martín de Porres, Lima, 2003.

SAN CRISTÓBAL, Antonio *Originalidad Barroca en la Arquitectura de Cajamarca*, Minera Yanacocha, Lima, 2004.

SAN CRISTÓBAL, Antonio *Puno. Esplendor de la Arquitectura Virreinal*, Ediciones PEISA, Lima, 2004.

SAN CRISTÓBAL, Antonio, *La casa virreinal limeña de 1570 a 1687*, Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima, 2003.

SEBASTIÁN, Santiago *Álbum de Arte Colonial de Tunja*, Imprenta Departamental, Tunja, 1963.

SEBASTIÁN, Santiago *Guía artística de Popayán Colonial*, Producciones Latinoamericanas, Cali, 1964.

SEBASTIÁN, Santiago *Itinerarios artísticos de la Nueva Granada*, Academia de Historia del Valle del Cauca, Cali, 1965.

SEBASTIÁN, Santiago *La Arquitectura Colonial de Popayán y el Valle del Cauca*, Universidad del Valle, Grupo Editorial Norma, Cali, 1965.

SEBASTIÁN, Santiago, José DE MESA y Teresa GISBERT *Arte Iberoamericano desde la colonización a la Independencia (primera parte)*, en *Summa Artis Historia General del Arte*, Vol. XXVIII, Espasa Calpe, Madrid, 1996. (sexta edición) primera edición 1985.

SEBASTIÁN, Santiago *El barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1990.

SEBASTIÁN, Santiago *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia*, Corporación la Candelaria y Convenio Andrés Bello, Bogotá, 2006.

SOLÁ, Miguel y Jorge AUGSPURG *Arquitectura Colonial de Salta*, Editorial Peuser, Buenos Aires, 1926.

SOLÁ, Miguel *Historia del Arte hispano-americano*, Editorial Labor, Barcelona, 1935.

SOLÁ, Miguel *La ciudad de Salta*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1942.

SOLÁ, Miguel *Las misiones guaraníes*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1946.

VARGAS UGARTE, Rubén *Ensayo de Diccionario de Artífices coloniales de la América colonial*, Talleres Gráficos A. Baiocco, Lima, 1947.

VARGAS, José María *Arte quiteño colonial*, Imprenta Romero, Quito, 1944.

VARGAS, José María *El arte quiteño en los siglos XVI, XVII y XVIII*, Imprenta Romero, Quito, 1949.

VARGAS, José María *Ecuador: Monumentos Históricos y Arqueológicos*, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, México D.F., 1953.

VARGAS, José María *Los maestros del arte ecuatoriano*, Publicaciones del Instituto Municipal de Cultura, Quito, 1955.

VARGAS, José María *El arte ecuatoriano*, Cajica, Puebla, 1960.

VARGAS, José María *Historia del arte ecuatoriano*, Editorial Santo Domingo, Quito, 1964.

VARGAS, José María, O.P. *Arte religioso ecuatoriano*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, Quito, 1965.

VARGAS, José María *Convento de la Compañía de Jesús*, Editorial "Santo Domingo", Quito, 1967.

- VARGAS, José María *Convento de la Merced*, Editorial "Santo Domingo", Quito, 1967.
- VARGAS, José María *Convento de San Agustín*, Editorial "Santo Domingo", Quito, 1967.
- VARGAS, José María *Convento de San Francisco de Quito*. Editorial "Santo Domingo", Quito, 1967.
- VARGAS, José María *Convento de Santo Domingo de Guzmán*, Editorial "Santo Domingo", Quito, 1967.
- VARGAS, José María *Museo Jacinto Jijón y Caamaño y el Patrimonio Artístico*, Centro de Publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, 1978.
- VARGAS, José María (dir.) *Arte colonial del Ecuador: siglos XVI-XVII*, Salvat Editores Ecuatoriana, Quito, 1985.
- VARGAS, José María *Patrimonio Artístico Ecuatoriano*, Fundación Fr. José María Vargas y Trama Ediciones, Quito, 2005. (1967)
- WAISMAN, Marina et al *Arquitectura colonial argentina. Documentos para una historia de la arquitectura argentina*, Editorial Summa, Buenos Aires, 1987.
- WAISMAN, Marina *La estructura histórica del entorno*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1972.
- WETHEY, Harold E. *Colonial Architecture and Sculpture in Peru*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 1949.
- WETHEY, Harold E. *Arquitectura Virreinal en Bolivia*, Instituto e Investigaciones Artísticas, Facultad de Arquitectura, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, 1960.

6.1.2 Hemerografía

AA.VV. “Encuesta sobre la significación de la Arquitectura Barroca Hispanoamericana.” en BCIHE, n° 1, enero 1964, pág. 9 y ss.

AA.VV. *Actas del Seminario Internacional “Situación de la Historiografía de la Arquitectura Latinoamericana”*, organizado por el Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas (CIHE) de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1967. Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, No. 9, Caracas: CIHE, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela, abril 1968.

ANGULO, Domingo “*El primitivo estilo de la Iglesia de Santo Domingo de Lima y las transformaciones que ha sufrido.*”, en Revista del Archivo Nacional del Perú, Tomo II, Lima, 1921.

ANGULO, Domingo “*El terremoto de 1687.*”, en Revista del Archivo Nacional del Perú, Tomo XII, Lima, 1939.

ARANGO, Silvia y Jaime SALCEDO “*Aproximación a un estudio de las influencias en la historiografía arquitectónica*”, en revista *Textos*, del Programa de Maestría en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura, UNC, Bogotá, n° 8, 2003, pág. 9 y ss.

ARBELAEZ , Carlos “*Nueva visión de la arquitectura colonial.*” En BCIHE, n° 2, enero 1965, pág. 27 y ss.

ARBELÁEZ, Carlos “*Ensayo histórico sobre la arquitectura colombiana.*” en *Apuntes*, año 1, n° 1, noviembre 1967.

BAILEY, Gauvin “*Art in Colonial Latin America: The State of the Question,*” en *Renaissance Quarterly* 62, 1, Spring 2009, pág. 2-27.

BAYÓN, Damián “*Un problema de filiación arquitectónica: La catedral de Puno.*” en BCIHE, n° 10, noviembre 1968, pág. 9 y ss.

BAYÓN, Damián “*L'architecture religieuse à Quito: Les églises de Saint-François et de la Compagnie,*” en *Cahiers d'histoire mondiale*, 11:4 1969, págs. 633-656.

BAYÓN, Damián “*Hacia un nuevo enfoque del arte colonial sudamericano*” en AIAA, n° 23, 1970, pág. 13 y ss.

BAYÓN, Damián “*Reseña Bibliográfica. Yves Botineau – Baroque Ibérique.*” en BCIHE, n° 13, enero 1972, pág. 169 y ss.

BAZIN, Germain “*Baroque Churches of Quito*” en *Connaissance Arts*, 24, 1982, págs. 62-69.

BENAVIDES, Alfredo “*Un aspecto técnico del Barroco en general y en espacial del Hispano-Aborígen*”, en *Revista de Arte*, Año II, n° 9, 1936, pág. 2 y ss.

BENAVIDES, Alfredo “*La arquitectura durante el período colonial en Chile*”, en *Arquitectura y Construcción*, n°11, 1947.

BENAVIDES, Alfredo “*En torno a la imaginería española e hispanoamericana*”, *Boletín de la Academia Chilena de la Historia* n° 40, 1949, p. 91-116.

BENAVIDES, Alfredo “*Las Pinturas Coloniales del Convento de San Francisco de Santiago*”, *Boletín de la Academia Chilena de la Historia* n° 40 1954, p.67-96

BENAVIDES, Alfredo “*Los caminos de la Zona Norte de Chile al iniciarse la Conquista Española*”, *Boletín de la Academia Chilena de la Historia* n° 61, 1959.

BENEVOLO, Leonardo “*Las nuevas ciudades fundadas en el siglo XVI en América Latina. Una experiencia decisiva para la historia de la cultura arquitectónica del “cinquecento”*”, en BCIHE, n° 9, abril 1968, pág. 117 y ss.

BUSCHIAZZO, Mario J. “*El Templo de San Francisco de La Paz*” en *Revista de Arquitectura*, vol. 21, Buenos Aires, 1935.

BUSCHIAZZO, Mario J. “*Arquitectura colonial venezolana,*” en *Arquitectura*, La Habana, v. 8, n° 88, nov. 1940, p. 291-290.

BUSCHIAZZO, Mario J. “*Exotic Influences in American Colonial Art*” en *JSAH*, V 1945-1946, 21 Pág.

BUSCHIAZZO, Mario J. “*Un interesante expediente arquitectónico del siglo XVIII*” en *AIAA*, n°1, 1948, pág. 49 y ss.

BUSCHIAZZO, Mario “*Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes Documentos de arte colonial Sudamericano, Cuaderno IV, El arte religioso y suntuario de Chuquisaca, Buenos Aires, 1948 y Documentos de Arte Colonial Sudamericano, Cuaderno V, Rutas históricas de la arquitectura virreinal altoperuana, Buenos Aires, 1948.*” en *AIAA*, n° 2, 1949

- BUSCHIAZZO, Mario J. “*Dos monasterios de clausura en Córdoba*” en AIAA, n°3, 1950, pág. 26 y ss.
- BUSCHIAZZO, Mario “*A propósito de una nota bibliográfica.*” En AIAA, n°3, 1950, pág.112 y ss.
- BUSCHIAZZO, Mario J. “*La construcción del Colegio e Iglesia de San Ignacio, de Buenos Aires*” en AIAA, n°13 , 1960, pág. 41 y ss.
- BUSCHIAZZO, Mario J. “*CARLOS ARBELÁEZ CAMACHO y SANTIAGO SEBASTIÁN LÓPEZ: Las Artes en Colombia, la arquitectura colonial. Ediciones Lerner, Bogotá, 1967. 1 vol. In-4, 560 pp. De texto + 37 pp. Ill., con numerosas ilustraciones intercaladas en el texto.*” en AIAA, n° 21, 1968, Pág. 124.
- BUSCHIAZZO, Mario J. “*El problema del arte mestizo*” en AIAA, n°22, 1969, pág. 84 y ss.
- BUSCHIAZZO, Mario J. “*LEOPOLDO CASTEDO, A History of Latin American Art and Architecture, editor F.A. Praeger, New York, 1969. 1 vol. In-8, 320 pp. Con 223 ill. En el texto, en blanco y negro y en color + 3 cuadros cronológicos + 4 mapas.*” en AIAA, n° 23, 1979, Pág. 136.
- CASTEDO, Leopoldo “*El plateresco americano*”, en revista *Finis Terrae*, año V, n° 20, 1958, pág. 53-58.
- CASTEDO, Leopoldo “*Algunas constantes de la arquitectura barroca andina*” en BCIHE, n° 4, enero 1966, pág. 62 y ss.
- CASTEDO, Leopoldo “*Sobre el arte “mestizo” Hispanoamericano.*” en *Arte y Arqueología*, La Paz, n°s 3 y 4, 1975, pág. 56.
- CORRADINE ANGULO, Alberto “*Colombia. Arquitectura Religiosa*” en DANA n° 4, 1976, pág. 77 y ss.
- CORRADINE ANGULO, Alberto “*Arquitectura en Santander*” en DANA n° 6, 1978, pág. 55 y ss.
- CORRADINE ANGULO, Alberto “*Notas sobre la arquitectura religiosa en el Nuevo Reino de Granada.*” en BCIHE, n° 23, enero 1978, pág. 110 y ss.
- CORRADINE ANGULO, Alberto “*Orígenes del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Facultad de Artes de la Universidad de Colombia.*” en EHTA, n° 5, año V, 1998-1999.
- DE PAULA, Alberto y Teófilo Víctor TAIT “*La Capilla de Ejercicios Espirituales del Colegio de Belén, en Buenos Aires*” en AIAA, n°13 , 1960, pág. 83 y ss.

- DE PAULA, Alberto “*Arquitectura en el Litoral Patagónico*” en DANA n° 4, 1976, pág. 41 y ss.
- DE PAULA, Alberto “*El Padre Furlong y la historiografía arquitectónica argentina*” en Summa, n°s 215/216, 1985, pág. 27 y ss.
- DE PAULA, Alberto “Mario J. Buschiazzi y el Instituto de Arte Americano.” en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzi”*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, n°s 31-32, 1996-1997.
- DE PAULA, Alberto “*Urbanizaciones y urbanística en Córdoba y Cuyo, 1780-1810.*” en en AIAA, n°s 35/36 , 2000-2001, pág. 5 y ss.
- GASPARINI, Graziano “*Las fachadas de las casas coloniales venezolanas*” en AIAA, n°15 , 1962, pág. 9 y ss.
- GASPARINI, Graziano “*Los techos con armaduras de pares y nudillos en las construcciones coloniales venezolanas.*” BCIHE, n° 1, enero 1964, pág. 97 y ss.
- GASPARINI, Graziano “*Significación de la arquitectura barroca en Hispanoamérica.*” en BCIHE, n° 3, junio 1965, pág. 45 y ss.
- GASPARINI, Graziano “*Análisis crítico de las definiciones de “Arquitectura popular” y “Arquitectura mestiza”.*” en BCIHE, n° 3, junio 1965, pág. 51 y ss.
- GASPARINI, Graziano “*Conservación y restauración de monumentos en Venezuela.*” BCIHE, n° 2, enero 1965, pág. 57 y ss.
- GASPARINI, Graziano “*Las influencias indígenas en la arquitectura barroca colonial de Hispanoamérica*”, en BCIHE, n° 4, enero 1966, pág. 75 y ss.
- GASPARINI, Graziano “*La iglesia de Cumanacoa: historia y restauración de un templo colonial venezolano.*” en BCIHE, n° 6, septiembre 1966, pág. 105 y ss.
- GASPARINI, Graziano “*Análisis crítico de la historiografía arquitectónica del barroco en América.*” en BCIHE, n° 7, abril 1967, pág. 9 y ss.
- GASPARINI, Graziano “*Formación de ciudades coloniales en Venezuela. Siglo XVI.*” BCIHE, n° 10, noviembre 1968, pág. 9 y ss.

GASPARINI, Graziano “*La arquitectura colonial como producto de la interacción de grupos.*” en BCIHE, n° 12, noviembre 1971, pág. 18 y ss.

GASPARINI, Graziano “*La ciudad colonial como centro de irradiación de las esuelas arquitectónicas y pictóricas.*” en BCIHE, n° 14, septiembre 1972, pág. 9 y ss.

GASPARINI, Graziano “*Diecisiete años.*” en BCIHE, n° 24, julio 1979, pág. 9.

GISBERT, Teresa “*Creación de estructuras arquitectónicas y urbanas en la sociedad virreinal.*”, en BCIHE, n° 22, enero 1977, pág. 125 y ss.

GISBERT, Teresa “*Quesintuu y Umantuu, las sirenas indias del lago Titicaca.*” en BCIHE, n° 24, julio 1979, pág. 93 y ss.

GIURIA, Juan “*Arquitectura Colonial*”, Revista Nacional, n° 10, Montevideo, octubre-diciembre 1938, pág. 38 a 39.

GIURIA, Juan “*Organización estructural de las iglesias coloniales de La Paz, Sucre y Potosí*” en AIAA, n°2 , 1949, pág. 79 y ss.

GRESLEBIN, Héctor “*Arquitectura Colonial Latino-Americana. Un ejemplo de adaptación a los programas modernos.*” en *REVISTA DE ARQUITECTURA*, Órgano del Centro de Estudiantes de Arquitectura, n° 7, julio 1916.

GRESLEBIN, Héctor y Angel PASCUAL “*Un ensayo de arquitectura americana*”, El arquitecto, Buenos Aires, T. 1, 1920.

GRESLEBIN, Héctor “*El estilo Renacimiento Colonial.*”, Revista de Arquitectura, Año X, n°s 38 y 39, Buenos Aires, 1924.

GUARDA, Gabriel “*Santo Tomás de Aquino y las fuentes del Urbanismo Indiano*”, en Boletín de la Academia Chilena de la Historia, año XXXII, n° 72, Primer Semestre 1965.

GUARDA, Gabriel “*En torno a la pintura “colonial” en Chile*” en *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, año XXXIV, n° 76, Primer Semestre 1967.

GUARDA, Gabriel “*El triunfo del Neoclasicismo en el Reino de Chile*” en BCIHE, n° 8, octubre 1967, pág. 9 y ss.

GUARDA, Gabriel “*Las fortificaciones del Reino de Chile y sus arquitectos.*” en *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, año XL, n° 87, 1973. Pág. 233 y ss.

GUARDA, Gabriel “*El sistema defensivo del Pacífico Sur en la Época Virreinal*” en *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, año LI, n° 95, 1984. Pág. 145 y ss.

GUARDA, Gabriel “*La familia de Joaquín Toesca*” en *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, año LII, n° 96, 1985. Pág. 263 y ss.

GUTIÉRREZ, Abel *Dibujos indígenas de Chile para estudiantes, profesores y arquitectos que quieran poner en sus trabajos el sello de las culturas indígenas de América*, Santiago de Chile, 1928.

GUTIÉRREZ, Ramón “*Las casa de los gobernadores en el Paraguay*” en *AIAA*, n°24, 1971, pág. 42 y ss.

GUTIÉRREZ, Ramón “*Notas sobre la organización profesional de la arquitectura en España, América y el Río de la Plata (siglos XVI y XIX)*” en *BCIHE*, n° 21, noviembre 1975, pág. 137 y ss.

GUTIÉRREZ, Ramón “*Preservación en Cusco, una esperanza frustrada.*”, en *DANA*, n° 6, 1978.

GUTIÉRREZ, Ramón “*La historiografía de la arquitectura americana. Entre el desconcierto y la dependencia cultural (1870 / 1985)*” en *Summa*, N° 215/216, agosto 1985, pág. 40 y ss.

GUTIÉRREZ, Ramón “*Reflexiones para una historia propia de la arquitectura americana*” en *AIAA*, n° 25, 1987, pág. 11 y ss.

GUTIÉRREZ, Ramón “*Origen Historiográfico de la Polémica Noel-Buschiazzo (1948-1950)*” en *DANA*, n° 31-32, Resistencia, 1992, págs. 11-14.

GUTIÉRREZ, Ramón “*La Cátedra de Arte Hispanoamericano creada en Sevilla en 1929.*” en *Atrio*, n° 4, 1992. Págs. 147-152.

GUTIÉRREZ, Ramón y Rodrigo GUTIÉRREZ “*Fuentes Prehispánicas para la conformación de un arte nuevo en América*”, en *Temas de la Academia Nacional de Bellas Artes*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, año 2, n° 2, 2000.

GUTIÉRREZ, Ramón “*El barroco como expresión de la modernidad americana.*” en línea en <http://www.fafich.ufmg.br/cibi2006>, consultado el 15 de mayo de 2010.

GUTIÉRREZ; Rodrigo: “*Arquitectura historicista de raíces prehispánicas.*” en *Goya*, n° 289-290, Madrid, 2002.

HARTH-TERRÉ, Emilio “*Decálogo Urbano*” en *Boletín del Instituto de Urbanismo*, Valparaíso, n°12, año III, junio 1937.

HARTH-TERRÉ, Emilio “*La Sirena en la arquitectura virreinal*” en *Arquitectura*, n° 52, Habana, 1940.

HARTH-TERRÉ, Emilio “*Abolengo artístico de los alarifes virreinales*” en *El Arquitecto Peruano*, n° 52, Lima, noviembre 1941.

HARTH-TERRÉ, Emilio “*La Catedral de Lima*” en *El Arquitecto Peruano*, n° 46, Lima, mayo 1941.

HARTH-TERRÉ, Emilio “*Tesoros de la Catedral de Lima.*”, en *AIEE*, vol. III, n° 11, 1944, págs. 5-19

HARTH-TERRÉ, Emilio “*Las tres fundaciones de la Catedral de Cuzco*” en *AIAA*, n°2, 1949, pág. 29 y ss.

HARTH-TERRÉ, Emilio y Alberto MÁRQUEZ ABANTO “*Notas para una historia del Balcón en Lima*” en *Revista del Archivo Nacional del Perú*, Tomo XXIII, Entrega II, Lima, 1959.

HARTH-TERRÉ, Emilio “*Alonso Beltrán, arquitecto, y la Iglesia de Santiago Apóstol, en Lima*” en *AIAA*, n°13 , 1960, pág. 63 y ss.

HARTH-TERRÉ, Emilio “*La obra de Francisco Becerra en las catedrales de Lima y Cuzco.*” En *AIAA*, n° 14, 1961, pág. 18-57.

HARTH-TERRÉ, Emilio y A. MÁRQUEZ ABANTO “*Las Bellas Artes en el Virreinato del Perú*” en *Revista del Archivo Nacional del Perú*, XXI, Entrega I, Lima, 1962.

HARTH-TERRÉ, Emilio y A. MÁRQUEZ ABANTO “*Historia de la casa urbana virreinal en Lima*” en *Revista del Archivo Nacional del Perú*, XXII, Lima, 1963.

HARTH-TERRÉ, Emilio “*Arequipa*”, en *BCIHE*, n° 1, enero 1964, pág. 51 y ss.

KELEMEN, Pál “*El barroco americano y la semántica de la importación*” en *AIAA*, n°19, 1966, pág. 39 y ss.

KRONFUSS, Juan “*Casas coloniales y romanas*” En *REVISTA DE ARQUITECTURA*, Órgano del Centro de Estudiantes de Arquitectura, Buenos Aires, n° 8, octubre 1916, pág. 36.

KUBLER, George *Cuzco. Reconstrucción de la ciudad y restauración de sus monumentos*, Suplemento de la Revista Museum, UNESCO, París, 1953.

KUBLER, George “*Indianismo y mestizaje como tradiciones americanas medievales y clásicas*” en BCIHE, n° 4, enero 1966, pág. 51 y ss.

KUBLER, George “*El problema de los aportes europeos no ibéricos en la arquitectura colonial latinoamericana*”, en BCIHE, n° 9, abril 1968, pág. 104 y ss.

KUBLER, George “*Ciudades Coloniales*” en DANA n° 14, Abril 1983, pág. 119 y ss.

La Redacción “*Propósitos*” en *REVISTA DE ARQUITECTURA*, Organo del Centro de Estudiantes de Arquitectura, n°1, julio 1915.

LÓPEZ GUZMÁN, Rafael “*Arquitectura Barroco Hispana: Realidades y Proyección Americana.*”, en IV Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano, Ouro Preto, 31 de octubre al 3 de noviembre de 2006. Publicada en Actas en formato CD.

MARCO DORTA, Enrique “*Atrios y Capillas abiertas en el Perú*”, Archivo Español de Arte, Madrid, n°43, ene-feb 1941.

MARCO DORTA, Enrique “*La arquitectura del Renacimiento en Tunja.*” en *Revista de Indias*, n° 9, 1942.

MARCO DORTA, Enrique “*Arquitectura Colonial*”, en *Archivo Español de Arte*, n° 55, Madrid, 1943.

MARCO DORTA, Enrique “*Andean baroque decoration*”, *The Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. V, 1945-1946.

MARCO DORTA, Enrique “*Viaje a Colombia y Venezuela. Impresiones Histórico-Artísticas.*”, Boletín de la Real Academia de la Historia, Madrid, 1948.

MARCO DORTA, Enrique “*El palacio de los virreyes de Bogotá. Un proyecto fracasado*”, en *AIAA*, n°2, 1949, pág. 71 y ss.

MARCO DORTA, Enrique “*Atrios y Capillas abiertas en el virreinato del Perú*”, en *Archivo Español de Arte*. Madrid 1974.

MARIÁTEGUI OLIVA, Ricardo “*La Catedral de Puno*” en *AIAA*, n°3, 1950, pág. 38 y ss.

MESA José de y Teresa GISBERT "*Influencia de un grabado italiano en la obra de Goribar*" en *Archivo Español de Arte*, nº 24, págs. 73- 75, 1951.

MESA, José de y Teresa GISBERT "*Un diseño de Bramante realizado en Quito*", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, nº 55, 1951, págs. 245-246.

MESA José de y Teresa GISBERT "*La arquitectura "mestiza" en el Collao: la obra de Diego Choque y Malco Maita*" en *AIAA*, nº15, 1962, pág. 53 y ss.

MESA José de y Teresa GISBERT "*La capilla abierta de Copacabana*" en *AIAA*, nº15, 1962, pág. 103 y ss.

MESA, José de y Teresa GISBERT "*Renacimiento y Manierismo en la arquitectura "mestiza".*" en *BCIHE*, nº 3, junio 1965, pág. 9 y ss.

MESA, José de y Teresa GISBERT "*Un diseño de Bramante realizado en Quito.*", en *BCIHE*, nº 7, abril 1967, pág. 68 y ss.

MESA, José de y Teresa GISBERT "*Determinantes del llamado estilo mestizo. Breves consideraciones sobre el término.*" en *BCIHE*, nº 10, noviembre 1968, pág. 93 y ss.

MESA, José de y Teresa GISBERT "*Lo indígena en el arte Hispanoamericano.*" en *BCIHE*, nº 12, noviembre 1971, pág. 32 y ss.

MESA, José de y Teresa GISBERT "*El zodiaco del pintor indio Diego Quispe Tito.*", *Traza y Baza*, nº 1, 1972, págs. 33-47.

MESA, José de y Teresa GISBERT "*La Paz en el siglo XVIII*", en *BCIHE*, nº 20, junio de 1975, pág. 22 y ss.

MESA, José de y Teresa Gisbert "*La arquitectura jesuítica española en Bogotá y Quito.*" en *BCIHE*, nº 23, enero 1978, pág. 125 y ss.

NAVARRO, José Gabriel "*Arquitectura hispano-colonial americana: curiosa ordenación arquitectónica en el claustro del Convento de San Agustín de la ciudad de Quito.*" en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 12, 1928, pág. 179-182.

NAVARRO, José Gabriel "*La arquitectura civil doméstica en Quito, en la época virreinal.*" en *América, Quito*, nº 9:58,1934, pág. 507-511.

NAVARRO, José Gabriel "*La Catedral de Quito.*" en Boletín de la Academia Nacional de Historia, 31:79 (ene./jun. 1952), 31-101.

NAVARRO, José Gabriel "*Las formas arquitectónicas en la arquitectura hispanoamericana.*" Boletín de la Academia Nacional de Historia, 40:94 (jul./dic. 1959), 148-171; 41:95 (ene./jun. 1960), 30-80; 41:96 (jul./dic. 1960), 175-218.

NAVARRO, José Gabriel "*Las vicisitudes del templo de la Compañía en la segunda época de su construcción y arreglo.*" Boletín de la Academia Nacional de Historia, 47:104 (jul./dic. 1964), 143-159.

NOEL, Martín "*Comentarios sobre el Nacimiento de la Arquitectura Hispano-Americana.*" en *REVISTA DE ARQUITECTURA*, Organo del Centro de Estudiantes de Arquitectura, n°1, julio 1915.

NOEL, Martín "*América y la Nueva Arquitectura*" en *Revista de Arte*, Año II, n° 11, 1936, pág. 33 y ss.

PALM, Erwin Walter "*Estilo y época en el arte colonial*" en *AIAA*, n°2, 1949, pág. 7 y ss.

PALM, Erwin Walter. "*Las capillas abiertas americanas y sus antecedentes en el occidente cristiano*" en *AIAA* N°6. Buenos Aires 1953.

PALM, Erwin Walter "*El arte del Nuevo Mundo después de la conquista española*", en *BCIHE*, n° 4, enero 1966, pág. 37 y ss.

PALM, Erwin Walter "*Perspectivas de una historia de la arquitectura colonial en Hispanomérica*" en *BCIHE*, n° 9, abril 1968, pág. 21 y ss.

SALCEDO, Jaime "*Nuevos Datos sobre la Evolución del Monasterio de Monguí*", *Revista Apuntes* No. 17-18, 1981.

SALCEDO, Jaime "*Templos doctrineros; Colombia*" en *DANA* n° 14, Abril 1983, pág. 67 y ss.

SALCEDO, Jaime "*Arquitectura, urbanismo y astrología en Guadalupe de Buga*" en *Ensayos*, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, año V, n° 5, 1998, págs. 177-210.

SALCEDO, Jaime "*Condiciones para el remate de la obra de carpintería de la Iglesia Mayor de Tunja 1567-1572*" en *Ensayos*, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, año VI, n° 6, 2000-2001, págs. 7 y ss.

SAN CRISTÓBAL, Antonio “*Los periodos de la arquitectura virreinal peruana*” en *Anales del Museo de América*, nº1, 1993. Págs. 174 y ss.

SAN CRISTÓBAL, Antonio “*Las fachadas barrocas de Ayacucho*”, en *Anales del Museo de América*, nº 4, 1996, págs. 127-136.

SAN CRISTÓBAL, Antonio “*Evolución de la historia de la arquitectura virreinal peruana.*”, *Revista Histórica*, t. XL, 1999-2001, p. 25-35.

SAN CRISTÓBAL, Antonio “*Las escuelas de los retablos virreinales*” en *Revista Histórica*, Tomo XLI, 2002-2004. Págs. 155 y ss.

SAN CRISTÓBAL, Antonio “*El barroco virreinal peruano en el III Congreso Internacional (Sevilla, octubre del 2001)*”, en *Revista Atrio*, nº 10-11, 2005.

SAN CRISTOBAL, Antonio “*El valor patrimonial de la arquitectura virreinal.*” En *Revista del Museo nacional*, Tomo L, 2010, págs. 65-84.

SEBASTIAN, Santiago “*Notas sobre la arquitectura manierista en Quito.*”, *BCIHE*, nº 1, enero 1964, pág. 113 y ss.

SEBASTIÁN, Santiago “*La decoración llamada plateresca en el mundo hispánico.*”, en *BCIHE*, nº 6, septiembre 1966, pág. 42 y ss.

SEBASTIAN, Santiago “*La influencia de los modelos ornamentales de Serlio en Hispanoamérica.*” en *BCIHE*, nº 7, abril 1967, pág. 30 y ss.

SEBASTIAN, Santiago “*Relación de los monumentos de Mompox con el arte venezolano.*”, en *BCIHE*, nº 10, noviembre 1968, pág. 73 y ss.

SEBASTIÁN, Santiago “*La evolución del soporte en la decoración arquitectónica de Santa Fé de Bogotá*” en *AIAA*, nº22, 1969, pág. 72 y ss.

SEBASTIAN, Santiago “*La huella italiana en la arquitectura colonial de Colombia y Ecuador.*” en *BCIHE*, nº 12, noviembre 1971, pág. 45 y ss.

SEBASTIÁN, Santiago “*Génesis del soporte salomónico en el mundo hispánico*”, en *BCIHE* nº 19, diciembre 1974, pág. 165 y ss.

SEBASTIÁN, Santiago “*¿Colombia la mudéjar?*” en *Apuntes*, nº 18, octubre 1981, págs. 3-7.

SEBASTIÁN, Santiago “*Los soportes antropomorfos y sus variaciones*” en revista *Fragmentos*, Ministerio de Cultura, Madrid, nºs 8 y 9, 1986.

WETHEY, Harold “*Retablos coloniales en Bolivia*” en *AIAA*, nº3 , 1950, pág. 7 y ss.

WETHEY, Harold “*Mestizo architecture in Bolivia*”, en *The Art Quaterly*, 14, winter 1951.

WETHEY, Harold “*Hispanic Colonial Architecture in Bolivia.*” en *Gazette des Beaux-Arts*, volume XXXIX, 998th issue, Jan. 1952.

WETHEY, Harold “*La última fase de la arquitectura colonial en Cochabamba, Sucre y Potosí.*”, en *Arte en América y Filipinas*, cuaderno 4, tomo II, 1952.

6.2 Fuentes Secundarias

6.2.1 Bibliografía

AA.VV. *III Congreso Panamericano de Arquitectos. Actas y Trabajos*, Buenos Aires, 1927.

AA.VV. *III Congreso Internacional de Historia de América*, Academia Nacional de la Historia (Junta de Historia y Numismática Americana), Buenos Aires, 1938.

AA.VV. *La enseñanza de la historia de la arquitectura en las reuniones de docentes realizadas en Tucumán del 8 al 11 de abril de 1957*, Instituto de Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, 1957.

AA.VV. *Studies in Western Art. Internacional Congress of the History of Art. Acts*, Vol. 3 Latin American art, and the Baroque Period in Europe. Princeton University Press, 1963.

AA.VV. *Encuentro de Docentes de Historia de la Arquitectura de Universidades Nacionales*, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 1982.

AA.VV. *Actas de la 1ª y 2ª Jornadas Internacionales en torno al Barroco Europeo y Americano*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, 1985.

AA.VV. *La ciudad hispanoamericana. El sueño de un orden*, CEHOPU, Madrid, 1989.

AA.VV. *El Mudéjar Iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*, Lunweg, Madrid, 1995.

AA.VV. *Andalucía en América. El legado de Ultramar*, Madrid-Barcelona, Lunweg Editores, 1995.

AA.VV. (In) *Disciplinas. Estética e Historia del Arte en el cruce de los discursos, XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México DF, 1999.

AA.VV. *Los siglos de Oro en los Virreinos de América 1550-1700*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Museo de América, Madrid, 1999.

AA.VV. *Los discursos sobre el arte. XV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Instituto de Investigaciones estéticas, Universidad Autónoma de México, México D.F., 1995.

AA.VV. *Relaciones artísticas entre España y América*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos, Departamento de Historia del Arte “Diego Velásquez”, Madrid, 1990.

AA.VV. *Articulación del discurso escrito con la producción artística en Argentina y Latinoamérica., Siglos XIX y XX, II Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, CAIA, Buenos Aires, 1990.!

AA.VV. *Barroco Hispanoamericano en Chile. Vida de San Francisco de Asís pintada en el siglo XVII para el Convento Franciscano de Santiago*, Museo de América, Madrid, 2002.

AA.VV. *Ciento Cincuenta Años de Enseñanza de la Arquitectura en la Universidad de Chile 1849-1999*, Facultad de Arquitectura y Urbanismo Universidad de Chile, Santiago, 1999.

ALCALÁ, Luisa Elena et alii. *Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica*, Editorial El Viso, Madrid, 2002.

AMARAL, Aracy (coord.). *Arquitectura neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo, Memorial-Fondo de Cultura Económica, 1994.

ANEIVA, Teresa, Óscar CORANTE y Francisco CAJÍAS *El Templo de Sica Sica*, Instituto Boliviano de Cultura, La Paz, 1977.

ARANGO, Jorge y Carlos MARTÍNEZ *Arquitectura en Colombia: arquitectura colonial 1538-1810, arquitectura contemporánea en cinco años 1946-195*, Ediciones Proa, Bogotá, 1951.

ARANGO, Silvia *Historia de la Arquitectura en Colombia*, Centro Editorial y Facultad de Artes, Universidad Nacional, Bogotá, 1989.

ARANGO, Silvia *La Arquitectura en Colombia*, Escala, Bogotá, 1986.

ARBELÁEZ CAMACHO, Carlos y Santiago SEBASTIÁN *Las Artes en Colombia. La Arquitectura Colonial*, Academia Colombiana de Historia *Historia Extensa de Colombia*, vol. XX, Ediciones Lerner, Bogotá, 1967.

ARBELÁEZ CAMACHO, Carlos y Francisco GIL TOVAR *El arte colonial en Colombia*, Ediciones Sol y Luna, Bogotá, 1968.

ARESTIZÁBAL, Tulio S.J. *Iglesias, conventos y hospitales en Cartagena Colonial*, Banco de la República / El Áncora Editores, Bogotá, 1998.

ARTIGAS, Juan Benito *Arquitectura a cielo abierto en Iberoamérica como una invariante continental*, Edición del autor, México D.F. 1995.

ASCENCIO, Miguel, Rafael IGLESIA y Héctor SCHENONE *Arte y arquitectura puneños*, FILM Ediciones Valero y Librería del Colegio, Buenos Aires, 1967.

BAILEY, Gauvin Alexander *Art on Jesuit Missions in Asia and Latin America 1542-1773*, University of Toronto Press, Toronto, 1999.

- BAILEY, Gauvin Alexander *Art of Colonial Latin America*, Phaidon Press, London, 2005.
- BAILEY, Gauvin Alexander *The Andean Hybrid Baroque: Convergent Cultures in the Churches of Colonial Peru*, University of Notre Dame Press, Notre Dame, 2010.
- BARNEY-CALDAS, Benjamín et al. *La arquitectura de las casas de hacienda en el Valle del Alto del Cauca*, El Ancora Editores, Bogotá, 1994
- BENAVIDES, Juan; Rodrigo MARQUEZ DE LA PLATA y León RODRIGUEZ, *Arquitectura del Altiplano. Caseríos y villorrios ariqueños*, Editorial Universitaria, Santiago, 1977.
- BENAVIDES, Juan et al *Casas Patronales. Conjuntos arquitectónicos rurales*, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1981.
- BERNALES BALLESTEROS, Jorge *Historia del Arte Hispanoamericano. Siglos XVI-XVIII*, Editorial Alambra, Madrid, 1987.
- BERNALES BALLESTEROS, Jorge *Lima, la ciudad y sus monumentos*, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Sevilla, 1972.
- BONET CORREA, Antonio *El Urbanismo en España e Hispanoamérica*, Cátedra, Madrid, 1991.
- BONET CORREA, Antonio *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*, Ediciones AKAL, Madrid, 1990.
- BONET CORREA, Antonio *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Alianza Editorial, Madrid, 1993.
- BONET CORREA, Antonio *Monasterios Iberoamericanos*, El Viso, Madrid, 2001.
- BONET CORREA, Antonio *Morfología y ciudad. Urbanismo y arquitectura durante el Antiguo Régimen en España*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- BOTTINEAU, Yves *Barroco Ibérico y Latinoamericano*. Editorial Garriga. Barcelona. 1971.
- BRAVO, Bernardino et. al *El Barroco en Hispanoamérica. Manifestaciones y Significación*, Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina, Santiago de Chile, 1981.
- BURGA, Manuel *La historia y los historiadores en el Perú*, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Fondo Editorial Universidad Inca Garcilaso de la Vega, Lima, 2005.

CAMPELLO, Glauco de Oliveira *O Brilho da Simplicidade. Dois Estudos sobre Arquitetura Religiosa no Brasil Colonial*, Editora Casa Da Palavra, Rio de Janeiro, 2001.

CAPPA, Ricardo *Estudios críticos acerca de la dominación española en América*, Volúmenes 13 y 14 dedicados a la Arquitectura, Bellas Artes, Escultura, Artes e Industrias, Editor Librería Católica de Gregorio del Amo, Imprenta de L. Aguado, Madrid, 1895.

CASTELLANOS, Alfredo *Uruguay. Monumentos Históricos y Arqueológicos*, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, México D.F., 1974.

CASTRO MORALES, Efraín *Arte Virreinal en el Altiplano Sur*, La Muralla, Madrid, 1982.

CHACÓN, Mario *Arte Virreinal en Potosí*, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Sevilla, 1973.

CHARLES, Géo *L'Art baroque en Amérique latine*, Librairie Plon, Paris, 1954.

CHUECA GOITIA, Fernando *Breve Historia del Urbanismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1986.

CHUECA GOITIA, Fernando *Invariantes Castizos de la Arquitectura Española. Invariantes en la Arquitectura Hispanoamericana. Manifiesto de la Alhambra*, Editorial Dossat, Madrid, 1981.

CHUECA GOITIA, Fernando y Leopoldo TORRES BALBÁS *Planos de ciudades Iberoamericanas y Filipinas existentes en el Archivo de Indias*, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1981.

COMAS, Juan *Cien años de Congresos Internacionales de Americanistas. Ensayo histórico-crítico y bibliográfico*, Instituto de Investigaciones Históricas, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, México 1974.

CONTRERAS, Juan de (Marqués de Lozoya) *Historia del Arte Hispánico, 3 vols.*, Salvat Editores, Madrid, 1934 (reimpresión revisada 1952.)

CORRADINE ANGULO, Alberto *Historia del Capitolio Nacional de Colombia*, Escala, Bogotá, 1998.

CORNEJO BOURNACLE, Jorge *Derroteros del Arte Cuzqueño. Datos para una historia del arte en el Perú*, Cuzco, 1960.

CORNEJO BOURNACLE, Jorge *Piedras del Cuzco*, Ediciones "Inca", Cuzco, 1958

COSIO, José Gabriel *El Cuzco Histórico y Monumental*, Editorial Incazteca, Talleres Víctor Larco Herrera, Lima, 1924.

COSSIO DEL POMAR, F *Arte del Perú Colonial*, Fondo de Cultura Económica, México DF, 1958.

CUADRA, Manuel *Arquitectura en América Latina: Perú, Bolivia, Ecuador y Chile en los siglos XIX y XX*, INIFAUNA, Lima, 2010.

DÁVILA, Roberto *Apuntes sobre arquitectura colonial*, Edición de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile, Santiago, 1978.

DÁVILA; Roberto: *La Portada*, Imprenta Universo, Santiago, 1927.

DE MARÍA, Isidoro *Montevideo y sus monumentos*, dedicado al Excelentísimo Señor Presidente de la República Oriental del Uruguay Don Gabriel A. Pereira, por Aimé Aulbourg, vocal de la Comisión Topográfica, 1858.

DONOSO SAMANIEGO, Darío *Diccionario arquitectónico de Quito: arquitectura colonial*, Museos del Banco Central del Ecuador, Quito, 1999.

ERCILLA, Alonso de *La Araucana*, Edición del Centenario, Santiago de Chile, 1916. Editada por José Toribio Medina de la edición original de 1569-1589.

FAJARDO, Marta *El Arte Colonial Neogranadino a la Luz del Estudio Iconográfico e Iconológico*, Convenio Andrés Bello, Bogotá, 1999.

FERNÁNDEZ-SALVADOR, Carmen y Alfredo COSTALES *Arte Colonial Quiteño: Renovado enfoque y nuevos actores*, Biblioteca Básica de Quito n° 14, FONSALE, Quito, 2007.

FONSECA, Lorenzo y Alberto SALDARRIAGA *Arquitectura Popular en Colombia. Herencias y Tradiciones*, Altamira Ediciones, Bogotá, 1992.

FOSTER, Hal (compilador) *La postmodernidad*, Editorial Kairos, Barcelona, 1985. Traducción de Jordi Fibla de la edición original en inglés *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Port Townsend, WA, 1983.

FRANCASTEL, Pierre *La realidad Figurativa. Elementos estructurales de sociología del arte*, Emecé, Buenos Aires, 1970. Traducción de Godofredo González de la edición original en francés *La Réalité figurative : éléments structurels de sociologie de l'art*, Gonthier, París, 1965.

FRANCASTEL, Pierre *La Figura y el Lugar (el orden visual del Quattrocento)*, Monte Ávila, Caracas, 1970. Traducción de Alfredo Silva Estrada de la edición original en francés *La Figure et le lieu: l'ordre visuel du Quattrocento*, París, Gallimard, 1967.

FRANCASTEL, Pierre *Sociología del Arte*, Alianza Editorial, Madrid, 1975. Traducción de Susana Soba Rojo de la edición original en francés *Études de sociologie de l'art: création picturale et société*, Denoël-Gonthier, París, 1970.

FRANCASTEL, Pierre *Arte y Técnica en los siglos XIX y XX*, Editorial Debate, Madrid, 1990. Traducción de María José García Ripoll de la edición original en francés *Art et technique aux XIX et XX siècles*, Minuit, París, 1956.

FRASER, Valerie *The Architecture of Conquest: Building in the Viceroyalty of Peru, 1535-1635*, Cambridge University Press, Cambridge and New York, 1990.

FURLONG, Guillermo S.J. *Arquitectos argentinos durante la dominación hispánica*, Editorial Huarpes, Buenos Aires, 1946.

GARCÍA MORENO, Beatriz *Región y lugar. Arquitectura latinoamericana contemporánea*, Centro Editorial Javeriano CEJA, Santa Fé de Bogotá, 2000.

GASPARINI, Graziano y Juan Pedro POSANI *Caracas a través de su arquitectura*, Fundación Fina Gómez/Armitano Editores, Caracas, 1969.

GASPARINI, Graziano y Luise MARGOLIES *Arquitectura de Tierra Cruda en Venezuela*, Armitano Editores, Caracas, 1998.

GASPARINI, Graziano y Luise MARGOLIES *Arquitectura Indígena de Venezuela*, Editorial Arte, Caracas, 2005.

GAZMURI, Cristián *La Historiografía Chilena Tomo II (1920-1842)*, Taurus y Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Santiago de Chile, 2009.

GENTO SANZ, Benjamín *Historia de la obra constructiva de San Francisco de Quito: desde su fundación hasta nuestros días, 1535-1942*, Imprenta Municipal, Quito, 1942.

GOMES MACHADO, Lourival *Barroco Mineiro*, Editora Perspectiva, Sao Paulo, 1991 (4ª ed.).

GONZÁLEZ MORA, Felipe *Reales Fábricas de Aguardiente de Caña en el Reino de Granada. Arquitectura industrial siglo XVIII*, Centro Editorial Javeriano, Bogotá, 2002.

GONZÁLEZ, Juan B. “Córdoba Colonial, Conservación de Monumentos”, trabajo leído en la Junta de Historia y Numismática Americana, sesión del 20 de agosto de 1916. Publicado imprenta Pereyra, Córdoba, 1917.

GRUZINSKI, Serge *El Pensamiento Mestizo*, Ediciones Paidós, Barcelona, 2000. Traducción de Enrique Folch de la edición original en francés *La Pensee Metisse*, Fayard, Paris, 1999.

GUTIÉRREZ, Ramón (coordinador) *Centros Históricos de América Latina*, Escala, Bogotá, 1990.

GUTIÉRREZ, Jorge Alberto (comp.) *Cien años de arquitectura en Colombia / XVII Bienal de Arquitectura*, Sociedad Colombiana de Arquitectos, Bogotá, 2000.

GUTIÉRREZ, Rodrigo *Argentina y España. Dialogos en el arte (1900-1930)*, Cedodal, Buenos Aires, 2003.

HENARES, Ignacio y Rafael LÓPEZ GUZMÁN (eds.) *Mudéjar Iberoamericano: Una expresión cultural de dos mundos*, Universidad, Granada, 1993.

IGLESIAS, Augusto y Enrique PORTE, *La catedral de Santiago de Chile; estudio monográfico*, Publicaciones del Instituto de Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1955.

KENNEDY, Alexandra (ed.) *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX, patronos, corporaciones y comunidades*, Editorial Nerea, Madrid, 2002.

KENNEDY, Alexandra y M. FAJARDO DE RUEDA *Barroco de la Nueva Granada*, Americas Society, New York, 1992.

KRUFT, Hanno-Walter *Historia de la teoría de la arquitectura (2 vols.)*, Alianza Editorial, Madrid, 1990. Traducción de Pablo Diener Ojeda de la edición original en alemán *Geschichte der Architekturtheorie*, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München, 1985.

LIERNUR, Jorge *Escritos de arquitectura del siglo XX en América Latina*, Tanais Ediciones, Madrid, 2002.

LIERNUR, Jorge Francisco *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2008.

LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su restauración, ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Cean-Bermudez*, 4 volúmenes, Imprenta Real, Madrid, 1829.

LOHMANN VILLENA, G. *Las defensas militares de Lima y El Callao*, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, Sevilla, 1964.

LOLICH, Liliana (coord.) *Haciendas y Estancias en América Latina*, Cedodal y Universidad Autónoma de Yucatán, Buenos Aires, 2006.

LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coord.) *Andalucía y América. Cultura Artística*, Editorial Atrio, Granada, 2009.

LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (Coord.) *El arte Iberoamericano en la Universidad Española*, Editorial Universidad de Granada y Editorial Atrio, Granada, 2004.

LÓPEZ GUZMÁN, Rafael “*La arquitectura mudéjar: situación historiográfica y nuevos planteamientos*”, en AA.VV. *Manuel Toussaint, su proyección en la Historia del Arte Mexicano. Coloquio Internacional Extraordinario*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1992, págs. 117-130.

LÓPEZ GUZMÁN, Rafael *Arquitectura Mudéjar*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2000.

LÓPEZ GUZMÁN, Rafael y OSSIO ACUÑA, Juan (comisarios) *Perú Indígena y Virreinal*, SEACEX, Madrid, 2004.

MÁRQUEZ DE LA PLATA, Fernando *Arqueología del antiguo Reino de Chile*, Editorial Maye, Santiago de Chile, 2009. (Imprenta “Artes y Letras”, Santiago de Chile, 1953).

MARTÍNEZ, Carlos *Apuntes sobre el Urbanismo en el Nuevo Reino de Granada*, Editorial Banco de la República, Bogotá, 1967.

MARTÍNEZ, Carlos *Santa Fe, Ciudad Capital del Nuevo Reino de Granada* Edición del Banco Popular, Bogotá, 1973

MARTÍNEZ, Carlos *Reseña Urbanística sobre la fundación de Santa Fe en el Nuevo Reino de Granada*, Litografía Colombia, Bogotá, 1973.

MATEO GÓMEZ, Isabel (coord.) *Diego Angulo Iníiguez, Historiador del Arte*, Departamento de Historia del Arte, Instituto de Historia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2001.

MEJÍA, Germán *Los años del cambio: Historia urbana de Bogotá 1820-1910*, Editorial Universidad Javeriana, Bogotá, 2000.

MÉNDEZ, Patricia (coord.) *Graziano Gasparini. Memoria y Permanencia*, CEDODAL, Buenos Aires, 2009.

MESA, José de; GISBERT, Teresa y Humberto VÁSQUEZ MACHADO *Manual de Historia de Bolivia*, Editorial Gisbert, La Paz, 1958.

MÍNGUEZ, Víctor y Rodrigo GUTIÉRREZ VIÑUALES, (comisarios) *Ecuador Tradición y Modernidad*, SEACEX, Madrid, 2007.

MODIANO, Ignacio *La ciudad en la obra de Borromini y otros ensayos*, Ediciones del Pirata, Santiago de Chile, 1988.

MODIANO, Ignacio *Toesca: Arquitecto itinerante de la tradición clásica del siglo XVIII y otros ensayos*, Ediciones del Pirata, Santiago de Chile, 1993.

MÖLLER, Carlos Manuel *Páginas Coloniales*, Asociación Venezolana de Amigos del Arte Colonial, Caracas, 1962.

MONTANDÓN; Roberto: *Chile: Monumentos Históricos y Arqueológicos*, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, México D.F., 1952.

MONTECINOS, Hernán, et al. *Las iglesias misionales de Chile: documentos*. Departamento de Historia y Teoría de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile, Santiago, 1995.

MORALES MARTÍNEZ, Alfredo et al. *Libros del Fondo Antiguo del laboratorio de Arte. Exposición conmemorativa del I Centenario del Laboratorio de Arte (1907-2007)*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2007.

MUJICA PINILA, Ramón et al *El Barroco Peruano*, Banco de Crédito, Lima, 2002 vol. I y 2003 vol. II.

NADAL MORA, Vicente *Estética de la Arquitectura Colonial y Postcolonial Argentina*, Editor El Ateneo, Buenos Aires, 1946.

NADAL Mora, Vicente *La arquitectura tradicional de Buenos Aires, 1536-1870*. Editorial Nadal Mora, Buenos Aires, 1977.

- NAVASCÚES, Pedro *Las catedrales del Nuevo Mundo*, Ediciones El Viso, Madrid, 2000.
- NIETO, Víctor y Alicia CÁMARA *El Arte colonial en Iberoamérica*, Historia 16, Historia del Arte vol. 36, Madrid, 1989.
- NIÑO, Carlos *Arquitectos. Escritos sobre arquitectura desde la Universidad Nacional de Colombia. 1976 - 2005*, Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, Colección Notas de Clase, nº3, Bogotá, 2006.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de *O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*, Cosac & Naify, Sao Paulo, 2003.
- ORTEGA, Alfredo *Arquitectura de Bogotá*, Editorial Minerva, Bogotá, 1924. Edición facsimilar Ediciones Proa, Bogotá, 1988.
- PAGE, Carlos *La Estancia Jesuítica de San Ignacio de los Ejercicios Calamuchita Córdoba*, Junta Provincial de Historia de Córdoba, Córdoba, 1998.
- PALIZA, Victoria *Arquitectura Cusqueña en los albores de la República (1824-1934)*, Editorial Universitaria de la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco, Cusco, 1995.
- PALM, Erwin Walter *Orígenes del urbanismo imperial en América*, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, México D.F., 1951.
- PALM, Erwin Walter *Los Monumentos Arquitectónicos de La Española (2 vols.)*, Publicaciones de la Universidad de Santo Domingo, Ciudad Trujillo, 1955.
- PAREJAS, Alcides y Virgilio SUÁREZ *Chiquitos. Historia de una utopía*, Cordecruz y Universidad Privada de Santa Cruz de la Sierra, Santa Cruz, 1992.
- PARRA DE PÉREZ ALLEN, Martha *Mario J. Buschiazzo. Su obra escrita*, FAU / UBA, Buenos Aires, 1983.
- PAULA, Alberto de *La ciudad de La Plata, sus tierras y su arquitectura*, Ediciones del Banco de la Provincia de Buenos Aires, Buenos Aires, 1987.
- PENHOS, Marta *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2005.

PEREIRA SALAS, Eugenio *La arquitectura chilena en el siglo XIX*, Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile, Santiago, 1956

PEREIRA, Eugenio *Historia del Arte en el Reino de Chile*, Edición de la Universidad de Chile, Santiago, 1965.

PÉREZ SANCHEZ, Alfonso *Diego Angulo Íñiguez*, Servicio de Publicaciones Universidad de Granada, Granada, 1986.

PLA, Josefina *El Barroco Hispano Guaraní*, Editorial del Centenario, Asunción, 1975.

PONCE SANGINÉS, Carlos *Arthur Posnansky, biografía de un intelectual pionero*, Producciones CIMA, La Paz, 1994.

POSNANSKI, Arthur *Templos y viviendas prehispánicas*, Escuela Tipográfica Salesiana, La Paz, 1921.

QUEREJAZU, Pedro (coord.) *Las Misiones Jesuitas de Chiquitos*, Fundación BHN, La Paz, 1997.

QUEREJAZU, Pedro y Elizabeth FERRE (eds.) *Potosí: Colonial Treasures and the Bolivian City of Silver*, Americas Society. New Cork, 1997.

RAMÍREZ, Francisco *Arquitecturas Neocoloniales: Cali, 1920-1950*, Centro de Investigaciones en Territorio, Construcción y Espacio, Universidad del Valle, Cali, 2000.

RAMÓN, Emma de *Obra y Fé. La Catedral de Santiago 1541-1769*, Centro de Investigaciones Barros Arana, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2002.

RAMOS SOSA, R. *Arte festivo en Lima virreinal, siglos XVI y XVII*, Junta de Andalucía, Sevilla, 1992.

RIQUELME, Fernando (et. Al.) *Casa de Lo Matta*, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile, Santiago, 1978.

ROA URZÚA, Luis *El arte en la época colonial de Chile*, Imprenta Cervantes, Santiago de Chile, 1929.

ROJAS-MIX, Miguel *La Plaza Mayor. El urbanismo, instrumento de dominio colonial*, Muchnik, Barcelona, 1978.

ROWE, John *El plano más antiguo del Cuzco: dos parroquias de la ciudad vistas en 1643*, Instituto Nacional de Cultura, Cuzco, 1989.

SAHADY; Antonio et al.: *La vivienda urbana en Chile durante la época Hispánica (Zona Central)*, Departamento de Historia y Teoría de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile, Santiago, 1992.

SALCEDO DEL VILLAR, Pedro *Apuntaciones Historiales de Mompox*, Mompox, 1936.

SAN NICOLÁS, Fray Lorenzo de *Arte y uso de Arquitectura*, Edición, Madrid, 1639. (Edición Fácsmil, Extramuros).

SAN MARTÍN, Agustín et al. *Alberto de Paula, una aproximación a su legado*, Banco de la Provincia de Buenos Aires, Buenos Aires, 2010.

SANZ DE SANTAMARÍA, Bernardo *Herencia cultural. Iglesias Santafereñas*, Fondo Cultural Cafetero, Bogotá, 1968.

SCHENONE, Héctor *Iconografía del Arte Colonial*. Volúmenes I-IV, Fundación TAREA y Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, 1992-2009.

SCHUBERT, Otto *Historia del Barroco en España*, Saturnino Callejas, Madrid, 1924. Traducción de Manuel Hernández Alcalde.

SCHUMM, Petra (ed.) *Barrocos y Modernos. Nuevos caminos en la investigación del Barroco iberoamericano*, Vervuert Verlag, Frankfurt am Main, 1998.

SECCHI, Manuel Eduardo *Arquitectura en Santiago. Siglo XVII a Siglo XIX*, Comisión IV Centenario de la ciudad, Santiago de Chile, 1941.

SEGRE, Roberto (relator) *América Latina en su arquitectura*, Siglo XXI Editores, México D.F., 1975.

SIRACUSANO, Gabriela (ed.) *Las tretas de lo visible*, Centro Argentino de Investigadores de Arte, Buenos Aires, 2007.

SIRACUSANO, Gabriela et al. *Héctor Schenone. Elecciones y selecciones de un maestro: un programa intelectual*, Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires, 2009.

SMITH, Robert y Elizabeth WILDER *A Guide to the Art of Latin America*, Washington. The Library of Congress, Hispanic Foundation, Washington, 1948.

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE *Aportación al Estudio de la Cultura Española en Las Indias*, Catálogo General Ilustrado de la Exposición, Espasa-Calpe, Madrid, mayo-junio 1930.

- SORIA, Martín *Historia del Arte Iberoamericano*, Editorial Labor, Barcelona, 1936.
- TAPIE, Víctor *Barroco y Clasicismo*, Cátedra, Madrid, 1991. Traducción de Susana Jakfalvi de la edición original en francés *Baroque et Clasicisme*, Librairie Plon, Prís, 1957.
- TEDESCHI, Enrico *La Plaza de Armas del Cuzco*, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, 1956.
- TEDESCHI, Enrico *Una Introducción a la Historia de la Arquitectura*, Instituto de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de Tucumán, 1951.
- TELESCA, Ana María *Arquitectural colonial*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1986.
- TÉLLEZ, Germán *Crítica & Imagen*, Escala, Bogotá, 1981.
- TÉLLEZ, Germán y Benjamin VILLEGAS *Casa colonial: arquitectura doméstica neogranadina*, Villegas Editores, Bogotá, 1996.
- TÉLLEZ, Germán *Iglesia y Convento de San Agustín en Santa Fé y Bogotá*, Escala, Bogotá, 1998.
- TELLEZ, Germán y Ernesto MOURE *Arquitectura Doméstica. Cartagena de Indias*, Universidad de los Andes y Escala, Bogotá, 1995.
- TERÁN NAJAS, Rosemarie *Arte, espacio y religiosidad en el Convento de Santo Domingo*, Ediciones Libri Mundi, Quito, 1994.
- TOMEDA, Hiroyasu y Luis MILLONES (eds.) *500 años de mestizaje en los Andes*, Senri Ethnological Studies 33 National Museum of Ethnology, Osaka, 1992.
- TORRE REVELLO José. *Adición a la Relación descriptiva de los mapas y planos referentes al Virreinato del Río de la Plata, conservados en el Archivo de Indias*. Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires, 1927.
- TORRE REVELLO, José “*Adición a la Relación de los mapas, planos, etc. del Virreynato de Buenos Aires.*”, Publicación del Instituto de Investigaciones Históricas, Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, 1928.
- TORRE REVELLO, José *La Catedral*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1947.

TOUSSAINT, Manuel *Arte Colonial en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F., 1948.

TREBBI, Romolo *Arquitectura espontánea y vernácula en América Latina: Teoría y Forma*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, 1985.

TREBBI, Romolo *Desarrollo y Tipología de los Conjuntos Rurales en la Zona Central de Chile. Siglos XVI – XIX*, Ediciones Nueva Universidad, Santiago, 1980.

GARCÍA, José Uriel *La ciudad de los incas*, Librería e Imprenta H. G. Rozas, Cuzco, 1922

GARCÍA, José Uriel y Albert A. GIESECKE *Guía Histórico-Artística del Cuzco*, Homenaje al centenario de Ayacucho, Editorial Gracilazo, Lima, 1925.

VALCÁRCEL, Luis *Cuzco, Capital Arqueológica de Sudamérica. 1539-1934*, Publicación del Banco Italiano, Lima, 1934.

VARGAS UGARTE, Rubén *Ensayo de Diccionario de Artífices coloniales de la América colonial*, Talleres Gráficos A. Baiocco, Lima, 1947.

VELARDE, Héctor *Arquitectura peruana*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1946.

VELARDE, Héctor *El barroco, arte de conquista*, Universidad de Lima, Lima, 1981.

VÉLEZ, Palmira *La Historiografía Americanista en España 1755 -1936*, Iberoamericana/Vervuet Verlag, Madrid/Frankfurt, 2007.

VIGNALE, Pedro Juan *Chuquisaca*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1944.

VIGNALE, Pedro Juan *La Casa Real de Moneda de Potosí*, Ediciones de Arte “Albatros”, Buenos Aires, 1944.

VILLANUEVA, Emilio *Motivos Coloniales y otros escritos sobre La Paz*, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, 2005.

VILLANUEVA, Emilio *Urbanística. Práctica y Técnica*, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, 1967.

VIÑUALES, Graciela María *El Espacio Urbano en el Cusco Colonial: uso y organización de las estructuras simbólicas*, Epígrafe Editores y CEDODAL, Lima, 2004.

WADDEL BAILEY, Joyce *Handbook of Latin American Art. A Bibliographic Compilation, Vol. I: General References and Art of the Nineteenth & Twentieth Centuries, Part 2: South America*, Clío Press, Oxford, 1984.

WAISBERG, Myriam *Joaquín Toesca Arquitecto y Maestro*, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1975.

WAISBERG, Myriam *La arquitectura religiosa de Valparaíso. Siglo XVI-Siglo XIX*, Editorial Universidad de Valparaíso, Valparaíso, 1992.

WAISBERG, Myriam y Sonia MARTÍNEZ *Los Terrenos del Antiguo Castillo de San José*, Universidad de Chile, Valparaíso, 1969.

WAISMAN Marina, *El interior de la historia. Historiografía arquitectónica para el uso de latinoamericanos*, Escala, Bogotá, 1990.

WEBSTER, Susan *Arquitectura y empresa en el Quito colonial: José Jaime Ortiz, alarife mayor*. Ecuador and St. Paul, Minnesota, Department of State, United States of America, Embajada de los Estados Unidos de America, University of St. Thomas, Quito, 2002.

WUFFARDEN, Luís Eduardo (ed.) *Manuel Piqueras Cotolí (1885-1937): arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú*, Editorial Museo de Arte, Lima, 2003.

ZAÑARTU, Sady *La Sombra del Corregidor*, Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1927.

6.2.2 Hemerografía

ALEXANDER, Ricardo Jesse “*Mario J. Buschiazzo: la audacia de un compromiso con América*” en Summa n°s 215/216, 1985, pág. 23 y ss.

ALEXANDER, Ricardo Jesse “*Simposio en La Rábida*” en DANA n° 6, 1978, pág. 76 y ss.

AMADOR, Alberto “*Comentario sobre libro de Harold Wetthey*” en AIIE, n° 18, 1950, pág. 50.

ANDICOBERR, Santiago “*Hacia una Arquitectura Hispanoamericana.*” en Arquitectura, VII, 1925, pág. 197.

ARBELAEZ CAMACHO, Carlos “*El templo de la compañía de Bogotá. Nuevos aportes a sus análisis histórico-arquitectónico.*” en BCIHE, n° 6, septiembre 1966, pág. 86 y ss.

ARBELAEZ CAMACHO, Carlos “*La Casa del Fundador, en Tunja, y su restauración*” en AIAA, n°24, 1971, pág. 59 y ss.

ARBELAEZ CAMACHO, Carlos “*Nueva visión de la arquitectura colonial.*” En BCIHE, n° 2, enero 1965, pág. 27 y ss.

ARTIÑANO, Gervasio de “*Aportación al Estudio de la Cultura Española en las Indias.*” en AE, tomo X, 1930-1931, pág. 81.

BAUMGARTEN, Jens “*El Barroco, época premoderna o postridentina: conceptos, modelos y sistemas*”, en Humboldt, n° 143, año 47, 2005.

BERCHEZ, Joaquín “*Publicaciones de Don Santiago Sebastián López (1931-1995)*”, en revista *Ars Longa*, n° 5, 1994, págs. 177-181.

BERNABEU ALBERT, Salvador “*Sin arquitectos: una aproximación al estado actual del americanismo.*” en *Chronica Nova*, Departamento de Historia Moderna y de América de la Universidad de Granada, Granada, n° 28, 2001.

BERNALES BALLESTEROS, Jorge “*Capillas abiertas en las parroquias andinas del Perú en los siglos XVI-XVII*”, *Arte y Arqueología*, n°3-4, La Paz, 1975.

BIALOSTOCKI, Jan “*El “Barroco”: estilo, época, actitud*”, en BCIHE, n° 4, enero 1966, pág. 9 y ss.

BONET CORREA, Antonio “*Antecedentes españoles de las capillas abiertas hispanoamericanas*” en *Revista de Indias* N°s 91 y 92, Madrid, 1963.

BONET CORREA, Antonio “*In Memoriam George Kubler*”, en *Anales de Historia del Arte*, Universidad Complutense de Madrid, nº 6, 1996.

BONET CORREA, Antonio “*Integración de la cultura indígena en el arte Hispanoamericano*” en *BCIHE*, nº 12, noviembre 1971, pág. 9 y ss.

BORRERO, Alfonso “*Preservación y Conservación de Monumentos Arquitectónicos.*”, en *Apuntes*, año III, nº 3, mayo 1969.

BORRERO, Alfonso “*Semblanza de Carlos Arbelaez Camacho.*”, en *Apuntes*, nº 16, 1980.

BORRÁS, Gonzalo “*Santiago Sebastián, semblanza de una pasión artística.*” En revista *XILOCA*, nº 16, 1995, págs. 9-17.

BORSÒ, Vittoria “*Del Barroco colonial al Neobarroco.*”, en *Humboldt*, nº 143, año 47, 2005.

CACCIAVILLANI, Carlos y Lidia SAMAR “*La obra de Kronfuss*” en *DANA* nº 5, 1977, pág. 45 y ss.

CICUTTI, Bibiana y Alberto NICOLINI “*Ángel Guido, arquitecto de una época de transición.*” en *Cuadernos de Historia IAA*, nº9, segunda etapa, junio 1998, págs. 7-59.

CHIARELLO, Ana Lía “*Aspectos románticos del pensamiento de la restauración nacionalista.*” en *AIAA*, nº 37-38, 2002-2004, págs. 183-210.

CHUECA GOITIA, Fernando “*Invariantes en la arquitectura Hispanoamericana.*”, en *BCIHE*, nº 7, abril 1967, pág. 74 y ss.

CHUECA GOITIA, Fernando “*Invariantes en la arquitectura hispanoamericana.*”, en *Revista de Occidente*, nº 38, 1966, págs. 241-273.

CHUECA GOITIA, Fernando “*Homenaje a la antigüedad académica del Excmo. Sr. D. Diego Angulo e Iñiguez*”, en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, número 49, Segundo Semestre 1979.

CORRADINE, Alberto “*Don Alberto Corradine Angulo. Autobiografía.*” en *Boletín de la Academia de Historia de Cundinamarca*, nº 27, diciembre 2007.

CUADRA, Manuel “*La arquitectura y el proceso de constitución nacional. Los siglos XIX y XX en Chile, Ecuador, Bolivia y Perú.*” En *De Arquitectura*, nº 2, septiembre 1991, pág. 12 y ss.

DACOSTA, Thomas “*La geografía artística en América: el legado de Kubler y sus límites.*”, AIE, primavera 1999, vol. XXI, n° 74-75, UNAM, México, pág. 11 y ss.

DOMINGUEZ, Manuel Augusto “*La vivienda colonial porteña*” en AIAA, n°1, 1948, pág. 65 y ss.

DONY, Paul “*Orlas laterales en las portadas andinas.*” En AIAA n° 9, 1956, pág. 100-105.

ELIASH, Humberto “*Entrevista al arquitecto Ramón Gutiérrez.*” en ARS, n° 10, mayo 1988. Pág. 72.

FAJARDO, Marta “*El espíritu barroco en el arte colonial*” en *Ensayos*, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, año III, n° 3, 1996, págs. 55 y 72.

FERNÁNDEZ RUEDA, Sonia “*Historiografía de la arquitectura en la época colonial: algunas consideraciones*”, en *Procesos. Revista ecuatoriana de historia*, Quito, n°2, 1992. Págs. 105-117

FERNÁNDEZ, Justino “*Comentario de CASTEDO, Leopoldo A History of Latin American Art and Architecture from Pre-Columbian Times to the Present*” en AIIE, n° 39, 1970, págs. 124-125.

FERNÁNDEZ, Justino “*XX Congreso de Historia del Arte. Informe del Delegado de México Dr. Justino Fernández.*” En AIIE, n° 31, 1962, pág. 99.

FEUEREISEN, Carlos “*Hacia una Arquitectura y una Decoración Autóctonas*”, en revista *Arquitectura y Arte Decorativo*, Órgano Oficial de la Asociación de Arquitectos de Chile, n°s 6 y 7, 7 de octubre 1929.

FINOT, Enrique “*La cultura colonial española en el Alto Perú*”, en *Boletín de la Unión Panamericana*, Vol. LXIX, Septiembre 1935, n° 9.

FURLONG, Guillermo “*José Custodio Sá y Faría, Ingeniero, Arquitecto y Cartógrafo Colonial, 1710-1792.*” En AIAA, n°1, 1948, pág. 9 y ss.

FURLONG, Guillermo “*Juan Manuel López, arquitecto e ingeniero*” en AIAA, n°3 , 1950, pág. 72 y ss.

GANDARILLAS, José “*Arquitectura: memoria sobre las causas de la falta de solidez que se nota en la mayor parte de los edificios que se construyen en el país*” en *Anales de la Universidad de Chile*, 1850, págs. 301-305.

GUTMAN, Margarita “*Casa de Ricardo Rojas o la construcción de un paradigma*” en DANA n° 21, septiembre 1986, pág. 47 y ss.

- GUTMAN, Margarita “*Noel: ese desconocido*” en AIAA, n° 25, 1987, pág. 48 y ss.
- GUTMAN, Margarita “*Martín Noel: discurso único, obras diversas.*” Cuadernos de Historia IAA, n°9, segunda etapa, junio 1998, págs. 61-115.
- HARY, Pablo “*Sobre Arquitectura Colonial*” en *REVISTA DE ARQUITECTURA*, Órgano del Centro de Estudiantes de Arquitectura, Buenos Aires, n°2, agosto 1915.
- IVELIC, Milan et al “*Fuentes bibliográficas para la investigación de la Arquitectura y Urbanística en Chile*”, en *Aisthesis*, Revista chilena de investigaciones estéticas Pontificia Universidad Católica de Chile, n° 4, 1969. Págs. 193-220.
- JAIME LORÉN, José M^a de y José de JAIME GÓMEZ, “*Santiago Sebastián López (Villarquemado, 1931-1995)*”, *XILOCA*, n° 16, 1995, pág. 85.
- LAGUNA PAÚL, María Teresa “*Jorge Bernales Ballesteros, bibliografía de un historiador del arte*” en *Laboratorio de Arte*, Revista del Departamento de Historia del Arte, Universidad de Sevilla, N°. 5, 1, 1992, pags. 13-24.
- LIERNUR, Pancho “*Presentación.*”, en AIAA, n° 25, 1987, pág. 7.
- LIERNUR, Jorge Francisco “*¿Arquitectura del Imperio Español o arquitectura criolla? Notas sobre las representaciones “neocoloniales” de la arquitectura producida durante la dominación española en América*” en AIAA, n°s 27-28, 1989-1991, pág. 138 y ss.
- LIERNUR, Jorge Francisco “*La máscara bajo la máscara. La construcción de un “estilo propio” en la arquitectura latinoamericana del temprano siglo XX.*” en BCIHE, n° 30, enero 1996, pág. 48 y ss.
- LOHMANN VILLENA, Guillermo “*Noticias inéditas para ilustrar la historia de las Bellas Artes en Lima durante los siglos XVI y XVII.*”, *Revista Histórica*, Tomo XIII, Lima, 1940.
- LUCCHINI, Aurelio “*Curso de Historia. Montevideo*” en DANA n° 9, 1979, pág. 43 y ss.
- LUJÁN MUÑOZ, Jorge “*Reflexiones sobre el concepto de arte colonial aplicado a Hispanoamérica.*” en *Anales Museo de América*, n° 6, 1998, pág. 187 y ss.
- LUKS, Ilmar “*Tipología de la escultura decorativa hispánica en la arquitectura andina del siglo XVIII.*” En BCIHE, n° 17, noviembre 1973, número monográfico especial.

LUKS, Ilmar “*La sirena como motivo decorativo de la arquitectura Hispanoamericana.*” en BCIHE, n° 18, abril 1974, pág. 117 y ss.

LUKS, Ilmar “*Algunas consideraciones sobre la “Sirena India”.*” en BCIHE, n° 24, julio 1979, pág. 109 y ss.

LUKS, Ilmar “*El ángel en las fachadas religiosas hispanoamericanas del siglo XVIII*” en BCIHE, n° 25, noviembre 1983, pág. 45 y ss.

LUKS, Ilmar “*Influencia del Arco Triunfal Flamenco en la formación de la fachada-retablo americana.*” en BCIHE, n° 28, julio 1994, pág. 24 y ss.

MANRIQUE, Jorge Alberto “*George Kubler (1912-1996)*” en Periódico Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México, n°134, 1996.

MARTINI, José Xavier “*Notas para una crítica de la arquitectura colonial argentina*” en AIAA, n°24, 1971, pág. 9 y ss.

MÖLLER, Carlos Manuel “*Artesanía Mudéjar en Venezuela.*” En AIAA, n° 4, 1951.

MÖLLER, Carlos Manuel “*La Catedral de Caracas.*” En *Arte en América y Filipinas*, cuaderno 3, 1949, pág. 83 y ss.

MONTANDON, Roberto “*La Iglesia de Santa María de Achao*”, en *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, año XXXI, n° 70, 1964, pág. 134 y ss.

MONTANDÓN; Roberto: *Iglesias y capillas Coloniales en el Desierto de Atacama, Cuadernos del Consejo de Monumentos Nacionales*, n°2, Santiago de Chile, 1951.

MONTANDÓN; Roberto: “*El barroco en la sierra de Tarapacá*” en *Anales de la Universidad de Chile*, año CXXV, n°s 141-144, Santiago, 1967.

NEUMEYER, Alfred “*The indian contribution to Architectural decoration in Spanish Colonial America*”, en *Art Bulletin*, XXX, 1, March 1948. Pág. 104-121.

NICOLINI, Alberto “*Ángel Guido: dibujante, periodista, crítico, urbanista, arquitecto.*” en *Summa*, n°s 215/216, 1985, pág. 35 y ss.

NICOLINI, Alberto “*Notas sobre Mario J. Buschiazzo: la Historia Urbana y la Conservación Urbana.*” En AIAA, n°s 31-32, 1996-1997, pág. 135 y ss.

PAYNE, Alina “*Architectural History and the History of Art. A suspended dialogue.*” En JSAH, n° 58/3, september 1999, pág. 296.

PEREIRA SALAS, Eugenio. “*Don José Gandarillas y Gandarillas (1810-1853)*” en *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, n° 43, segundo semestre de 1950, p. 3 y ss.

PEREIRA SALAS; Eugenio: “*La iglesia y convento mayor de San Francisco*”, en *Cuadernos del Consejo de Monumentos Nacionales*, n°4, Santiago de Chile, 1953.

PETRINA, Alberto “*Regional Architecture as an Act of Transgression.*” en *Third Text*, n° 6, 1992, págs. 33-42.

PIQUERAS COTOLI, Manuel “*Algo sobre el ensayo de estilo neo-peruano en arquitectura*”. Huaca N° 2. 1992. (1930).

PLA, Josefina “*Apuntes históricos-descriptivos sobre algunos templos paraguayos*” en AIAA, n°21,

PORTOGHESI, Paolo “*La contribución americana al desarrollo de la arquitectura barroca*”, en BCIHE, n° 9, abril 1968, pág. 137 y ss.

RATTO, Cristina Elena “*Apreciaciones sobre historiografía de la arquitectura colonial.*”, en *Norba - arte*, , N° 11, 1991 , pags. 105-116

RODRÍGUEZ, Humberto “*Architectural principles of the age of humanism applied: The Church of San Francisco. Lima*” en JSAH, n° 28, 4, dec. 1969, pág. 235-253.

RODRÍGUEZ, Humberto “*El conjunto monumental de San Francisco de Lima en los siglos XVII y XVIII.*” en BCIHE, n° 14, septiembre 1972, pág. 31 y ss.

RODRÍGUEZ, Humberto “*Manuel de Amat y Junyent y la Navona de Lima: un ejemplo de diseño urbano barroco del siglo XVIII en el Virreinato del Perú.*” En *Anales del Instituto de Investigaciones Eséticas*, UNAM, n°s 74-75, 1999.

ROJAS, Ricardo “*Artes decorativas americanas*”, *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, año 1, n° 4, octubre-diciembre 1915.

s/a “*Cusco-Copesco. Reportaje al arquitecto Roberto Samanez Argumedo*”, *Habitar*, Revista del Colegio de Arquitectos del Perú, Lima, n° 1, 1980.

- SALCEDO, Jaime “*Carlos Arbeláez Camacho.*”, en Apuntes, nº 16, 1980.
- SAMANEZ, Roberto “*Plan COPESCO: Experiencias en la restauración de monumentos.*” en *América Indígena*, Vol. XXXIX, nº 4, octubre-diciembre, México, 1979.
- SAMANEZ, Roberto “*La Iglesia de la Compañía de Jesús: una joya del Barroco Americano.*” en *Revista del Instituto Americano de Arte del Cusco*, nº14, 1995.
- SCHENONE, Héctor “*Acerca del Hospital de Sucre, Bolivia*” en AIAA, nº15, 1962, pág. 125 y ss.
- SCHENONE, Héctor, José de MESA y Teresa GISBERT “*El plateresco en el Perú: la iglesia de San Pedro de Andahuaylas*” en AIAA, nº15 , 1962, pág. 27 y ss.
- SAN CRISTÓBAL, Antonio “*Vigencia actual de la obra de Wethey*” en *Laboratorio de Arte*, Departamento de Historia del Artes, Universidad de Sevilla, nº 3, 1990.
- SECCHI; Manuel Eduardo: “*La casa chilena hasta el siglo XIX*”, en *Cuadernos del Consejo de Monumentos Nacionales*, nº3, Santiago de Chile, 1952.
- SMITH, Robert C. Jr. “*The Colonial Architecture of Minas Gerais in Brazil.*” *Art Bulletin* 21, nº. 2, June 1939, págs. 110–59.
- SOSA GALLARDO, Santiago “*Frontones realzados con ático en la arquitectura hispanoamericana*” en AIAA, nº22, 1969, pág. 47 y ss.
- SOTOMAYOR, Carlos “*La Casa colorada*”, en *Revista de Arquitectura*, publicada bajo el control de la Sociedad Central de Arquitectos de Chile, Editada por la Librería de Arquitectura y Bellas Artes, Santiago nº2, 1922.
- STASTNY, Francisco “*La Universidad como claustro, vergel y árbol de la ciencia. Invenciones iconográficas en la Universidad del Cuzco.*” en CIHE, nº 26, diciembre 1984, pág. 118 y ss.
- TARÁN, Marina “*Juan Kronfuss: un registro de nuestra arquitectura colonial.*” *Summa*, nºs 215/216, 1985, pág. 31 y ss.
- TÉLLEZ, Germán “*Fotografía e historiografía arquitectónica en Hispanoamérica*” en BCIHE, nº 9, abril 1968, pág. 58 y ss.
- TÉLLEZ, Germán “*La revista Apuntes. Una necesaria aclaración*” en *Apuntes*, nº 21, enero-julio 2002. Pág. 5 y ss.

TÉLLEZ, Germán “*Notas para no olvidar a Carlos Arbelaez Camacho*” en *Apuntes*, n° 21, enero-julio 2002. Pág. 12 y ss.

TORRE REVELLO, José “*Ensayos sobre las Artes en la Argentina durante la época colonial. Arquitectura, pintura, etc.*”, Boletín del Instituto de Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 1930.

TORRE REVELLO, José “*Tratados de Arquitectura utilizados en Hispanoamérica*”, Revista Interamericana de Bibliografía, IV-I, 1956, pág. 16-22.

TOUSSAINT Y RITTER, Manuel “*Apología del arte Barroco en América*” en AIAA, n°9, 1956, pág. 13 y ss.

TOUSSAINT, Manuel de “*Comentario Bibliográfico de ANGULO IÑIGUEZ, Diego y Marco DORTA Historia del Arte Hispanoamericano. Tomo I*, Editorial Salvat, Barcelona, 1945.”, en AIIE, n° 14, 1946, págs. 81-82.

TOUSSAINT, Manuel de “*Comentario Bibliográfico de ANGULO IÑIGUEZ, Diego, Marco DORTA y Mario J. BUSCHIAZZO Historia del Arte Hispanoamericano*, Salvat Editores, Barcelona, 1950.”, en AIIE, n° 20, 1952, págs. 94-95.

VARGAS LUGO, Elisa “*Damián Bayón, 1916-1995.*” en AIIE, n°66 , 1995, Págs.195-197.

VELARDE, Héctor “*Trascendencia del Gesu de Roma.*” en BCIHE, n° 9, noviembre 1971, pág. 98 y ss.

WAISBERG, Myriam *El patrimonio Arquitectónico Religioso de Valparaíso*, Publicaciones DAU, Facultad de Arte y Tecnología, Universidad de Chile sede Valparaíso, agosto, n° 4, 1980.

WAISMAN, Marina “*Algunos conceptos críticos para el estudio de la arquitectura latinoamericana.*” en CIHE, n° 18, abril 1974, pág. 153 y ss.

WAISMAN, Marina “*Enrico Tedeschi. Una invitación a la historia*”, en Summa, n°s 215/216, 1985, pág. 72 y ss.

WILDER WEISMANN, Elizabeth “*The History of Art in Latin America, 1500-1800. Some Trends and Challenges in the Last Decade*” en *Latin American Research Review*, vol.10, n° 1, spring 1975. Págs. 7-50.

ZAÑARTU, Sady “*El Renacimiento del gusto Colonial en Santiago.*” en *Pacífico Magazine*, n° , Septiembre, 1919. Págs. 267-271.

ZAPATA GOLLÁN, Agustín “*La construcción de la vivienda en Santa Fe la Vieja*” en AIAA, n°9 , 1956, pág. 71 y ss.

ZUM FELDE, Alberto “*Los tres períodos de la arquitectura uruguaya.*” En *Arquitectura*, año III, n° 21, Madrid, enero 1920.

6.3 Bibliografía Referencial

6.3.1 Bibliografía

AAVV: *Mecenazgo y conservación del patrimonio artístico: reflexiones sobre el caso español*, Visor, Fundación Argenteria, Madrid, 1995.

AA. VV. *Academia Nacional de Bellas Artes: 70 años de Arquitectura*, Academia Nacional de Bellas Artes y Fundación Federico Jorge Klemm, Buenos Aires, 2006.

AA.VV. *América: Territorio de Transferencias*, RIL Editores, Santiago de Chile, 2008.

AA.VV. *V Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, XIII Jornadas CAIA, Centro Argentino de Investigadores en Arte*, MNBA, Buenos Aires, 2009.

ACKERMAN, James *Palladio*, Penguin Books, 1967.

ACEVEDO, Esther (coord.) *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, CONACULTA y CURARE, México D.F., 2002.

AGUIRRE, Max *La Arquitectura moderna en Chile (1907-1942). Revistas de Arquitectura y estrategia gremial*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2012.

ALMANDOZ, Arturo *Entre libros de historia urbana. Para una historiografía de la ciudad y el urbanismo en América Latina*, Equinoccio-Universidad Simón Bolívar, Caracas, 2008.

ANDERSON, Benedict *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1993, traducción de Eduardo L. Suárez de la edición original en inglés *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso. Londres, 1983.

ANTEI, Giorgio *La Invención del Reino de Chile*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1989.

ARGAN, Giulio Carlo *La Europa de las capitales*, Editorial Carroggio, Barcelona, 1964. Edición original *L'Europe des Capitales. 1600-1700*, Skira, Ginebra, 1964.

ARGAN, Giulio Carlo et al. *Progetto e Destino*, Casa Editrice Il Saggiatore, Milano, 1965.

ARGAN, Giulio Carlo *El concepto de espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1973. Traducción, introducción y notas de Liliana Rainis, Curso dictado en el Instituto Universitario de Historia de la Arquitectura, Tucumán, 1961.

ARGAN, Giulio Carlo et al. *El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977. Traducción de Rossend Arqués de la versión original en italiano *Il Revival*, Gabriele Mazzotte Editore, Milan, 1974.

BAYÓN, Damián *Correspondencia Recibida*, Diputación de Granada, Granada, 2000.

BEHRENDT, Walter Curt. *Arquitectura Moderna. Su naturaleza, sus problemas y sus formas*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1959. Primera edición en inglés *Modern Building. Its Nature, Problems, and Forms*, Harcourt, Brace and Co., New York, 1937.

BELTING, Hans *Art History after Modernism*, The University of Chicago Press, Chicago, 2003.

BENEVOLO; Leonardo: *Historia de la arquitectura del Renacimiento: la arquitectura clásica (del siglo XV al XVIII)*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984. Traducción de María Teresa Weyler de la edición original en italiano, *Storia dell'architettura del Rinascimento*, Laterza, Bari, 1979.

BENEVOLO, Leonardo *La ciudad y el arquitecto*, Paidós, Barcelona, 1985. Traducción de Rosa Premat de la edición original en italiano *La città e l'architetto*, Laterza, Bari, 1984.

BHABHA, Homi *Nación y Narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2010, traducción de María Gabriela Ubaldini de la edición original en inglés *Nation and Narration*, London, Routledge, 1990.

BIEL IBÁÑEZ, María del Pilar y Ascensión HERNÁNDEZ MARTÍNEZ (compiladoras) *Lecciones de los maestros. Aproximación histórico-crítica a los grandes historiadores de la arquitectura española*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2011.

BLANCO, Arturo *Vida y obras del arquitecto Don Fermín Vivaceta precursor de la Sociabilidad Obrera de Chile*, Talleres Gráficos, Santiago de Chile, 1924.

BORRÁS GUALIS, Gonzalo *Cómo y qué investigar en historia del arte. Una crítica parcial de la historiografía del arte español*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2001.

BOURDIEU, Pierre *Campo de Poder, Campo Intelectual*, Editorial Montessor, Buenos Aires, 2002.

BRAUDEL, Ferdinand *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, Fondo de Cultura Económica, México DF, 1953. Traducción de Mario Monteforte y Wenceslao Roces de la edición

original en francés *La Méditerranée et le Monde Méditerranéen a l'époque de Philippe II*, Armand Colin, Paris, 1949.

BRAUN MENÉNDEZ, Ricardo *Bresciani, Valdes, Castillo y Huidobro*. Colección: Arquitectos americanos contemporáneos n° 7, IAA, Buenos Aires, 1962.

BURUCÚA, José Emilio (dir.) *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1999.

BUSCHIAZZO, Mario J. *De la cabaña al rascacielos*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1945.

CALAMA José María y Amparo GRACIANI *La restauración monumental en España. De 1900 a 1936*, Secretariado de Publicaciones Universidad de Sevilla, Sevilla, 2000.

CALATRAVA, Juan *Estudios sobre Historiografía de la Arquitectura*, Editorial Universidad de Granada, Granada, 2005.

CAMPILLO, Evelyne López, *La Revista de Occidente y la formación de minorías (1923–1936)*, Editorial Taurus, Madrid, 1972.

CARRIER, David *Principles of Art History Writing*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 1993.

CASTEX, Jean *Renacimiento, Barroco y Clasicismo. Historia de la Arquitectura 1420-1720*, Ediciones Akal, Madrid, 1994. Traducción de Juan A. Calatrava de la primera edición francesa *Renaissance, Barroque et Classicisme*, Editions Hazan, Paris, 1990.

CASTILLO, Gabriela (ed.) *La herencia italiana en la región de Valparaíso*, Consiglio Valparaíso y Universidad Andrés Bello, Valparaíso, 2012.

CATLIN, Stanton Loomis y Terence GRIEDER *Art of Latin America since Independence*, Yale University and the University of Texas Press, 1966.

CERTEAU, Michel de, *La escritura de la historia*, UIA/ITESO/CEMCA, México, 1985.

CERTEAU, Michel de, *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, UIA, México, 1989.

CHASSEY, Éric de *Pour l'Histoire de l'Art*, Actes Sud, Arles, 2011.

CHOISY, Auguste *Histoire de l'architecture*, Librairie Georges Baranger, Paris, 1929.

COMTE, Auguste *Discurso sobre el espíritu positivo*, Alianza, Madrid, 1980. Traducción de Julián Marías de la edición original en francés *Discours sur l'esprit positif*, Paris, 1844.

CONANT, Kenneth *Arquitectura Moderna en los Estados Unidos*, Instituto de Arte Americano, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1949

CURTIS, L.P. Jr. *El Taller del Historiador*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1975. Traducción de Juan José Utrilla de la versión original en inglés *The historian's workshop. Original essays by sixteen historians*, Alfred Knopf, New York, 1970.

DAL CO, Francesco *Dilucidaciones: Modernidad y Arquitectura*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1990. Traducción de Julia Pereyra de la edición original en italiano *Abitare nel moderno*, Gius, Laterza e Figli, Bari-Roma, 1982.

DE CERTEAU, Michel *La escritura de la historia*, Universidad Iberoamericana, México DF, 1993. Traducción de Alejandro Pescador de la edición original en francés *L'Écriture de l'Histoire*, Editions Gallimard, Paris, 1975.

DE FUSCO, Renato *Historia y estructura. Teoría de la historiografía arquitectónica*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1974. Traducción de Joaquín Sanz Guijarro de la edición original en italiano *Storia e struttura. Teoria della storiografia architettonica*, Edizione Scientifiche Italiane, Milano, 1970.

DE FUSCO Renato, *La Idea de la Arquitectura, historia crítica desde Viollet-le-Duc a Persico*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1976. Traducción de la edición original en italiano *L'Idea di Architettura. Storia della critica da Viollet-le-Duc a Persico*, Edizioni di Comunità, Milano, 1964.

DE FUSCO, Renato *Historia de la Arquitectura Contemporánea*, Celeste ediciones, Madrid, 1992. Traducción de Fernando González Valderrama y Jorge Sainz Avia de la edición original en italiano *Storia dell'architettura contemporanea*, Laterza, Roma-Bari, 1975.

DEVIA, Marta *Leopoldo Rother en la ciudad universitaria*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2006.

DEVOTO, Fernando *La historiografía argentina del siglo XX*, Vol.1, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993.

DICKIE, George *El círculo del arte. Una teoría del arte*, Editorial Paidós, Barcelona, 2005. Traducción de la edición original en inglés de Sixto J. Castro *The Art Circle. A theory of Art*, Chicago Spectrum Press, Chicago, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges *Ante el Tiempo. Historia del arte y el anacronismo de las imágenes*, Adriana Hidalgo Editorial, Buenos Aires, 2005. Traducción de Óscar Antonio Oviedo Funes de la edición original francesa *Devant les temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, TF Editores, Museo Reina Sofía, Madrid, 2010.

DIETTERLIN, Wendel *Architectura*, Braunschweig, Vieweg & Sohn, 1983 (1598).

ELIASH Humberto y Manuel MORENO, *Arquitectura y Modernidad en Chile 1925-1965*, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 1989.

ENGGASS, Robert y Marilyn STOKSTAD (eds.) *Hortus Imaginum: Essays in Western Art*, University of Kansas Press, Lawrence, 1974.

ESTEVA-GRILLET, Roldán *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas: siglos XIX y XX*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 2001.

FERNÁNDEZ, Roberto *El laboratorio americano. Arquitectura, Geocultura y Regionalismo*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1998.

FLETCHER, Banister *A History of Architecture*, Architectural Press, London, 2001.

FLETCHER, Banister *Historia de la Arquitectura. V: África, América, Asia, Australia: los periodos Colonial y Poscolonial*, Limusa, Universidad Autónoma Metropolitana, México D.F., 2005.

FRAMPTON, Kenneth *Estudios sobre Cultura Tectónica: Poéticas de la construcción en la Arquitectura de los siglos XIX y XX*, Ediciones Akal, Madrid, 1999. Traducción de Amaya Bozal de la edición original en inglés *Studies in Tectonic Culture: the Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, MIT Press, Cambridge Mass., 1995.

FRAMPTON, Kenneth *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1993. Traducción de Jorge Sainz de la edición original en inglés *Modern Architecture: A Critical History*, Thames and Hudson, London, 1980.

FRANKL, Paul *Principios fundamentales de la Historia de la Arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981. Traducción de Herminia Dauer de la edición original en alemán *Die Entwicklungsphasen der Neueren Baukunst*, B. G. Teubner Verlag, Stuttgart, 1914.

FUENTES, Pablo, *Antecedentes de la Arquitectura moderna en Chile 1894-1929*, Ediciones Universidad del Bío Bío, Concepción, 2009.

GARAY Graciela de, et al *El arte de hacer ciudad. Testimonio del arquitecto Mario Pani*, Editorial Mora, México D.F., 2000.

GARAY, Graciela de (coord.) *Modernidad habitada: historia oral del Multifamiliar Miguel Alemán, ciudad de México, 1949-1999*, Editorial Mora, México, 2004.

GARCILASO DE LA VEGA, Inca *Comentarios Reales de los Incas (2 vols.)*, Fondo de Cultura Económica, México DF, (Lisboa, 1609).

GESUALDO, Vicente *Enciplopedia del Arte en América*, Editorial Bibliográfica Argentina, Buenos Aires, 1968.

GIEDION, Sigfried *Espacio, Tiempo y Arquitectura*, Editorial Dossat, Madrid, 1980. Traducción de Isidro Puig Boada de la edición en inglés de 1941, *Space, Time and Architecture*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.

GINZBURG Carlo, *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1994. Traducción de Carlos Catropi de la edición original en italiano *Mitti emblema spie*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1986.

GOMBRICH, E. H. *Tributos. Versión cultural de nuestras tradiciones*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1991. Traducción de Alfonso Montelongo de la primera edición en inglés *Tributes. Interpreters of our cultural tradition*, Phaidon Press, Oxford, 1984.

GROPIUS, Walter *Alcances de la arquitectura integral*, Ediciones La Isla, Buenos Aires, 1956. Versión original en inglés *Scope of today architecture*, Harpers & Brothers, 1955.

GRUZINSKI, Serge, *La guerra de las imágenes. De Cristobal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994. Traducción de Juan José Utrilla de la edición original en francés *La Guerre des images de Chistophe Coloma à "Blade Runner" (1492-2019)*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1990.

GUBSER, Michael *Time's visible surface: Alois Riegl and the discourse on history and temporality in fin-de-siècle Vienna*, Wayne State University Press, Detroit, 2006.

GUILBAUT, Serge *De cómo Nueva York robó la idea de Arte Moderno*, Mondadori España, Madrid, 1990. Traducción de María Rosa López González de la primera versión en inglés *How New York Stole the Idea of Modern Art*, The University of Chicago, Chicago, 1983.

HAMPE, Teodoro (coord.) *Historia de la Historiografía de América 1950-2000, Tomo III "Historiografía de América Andina."*, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F., 2010.

HENARES, Ignacio *Historia del Arte, Pensamiento y Sociedad*, Editorial Universidad de Granada, Granada, 2003.

HILDEBRAND, Adolf von *El problema de la forma en la obra de arte*, Visor, Madrid, 1988. Traducción de Francisca Pérez Carreño de la edición original en alemán *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, 1893.

HITCHCOCK, Henry-Russel *Latin American Architecture since 1945*, The Museum of Modern Art, New York, 1955.

HOSBWAN, Eric y Terence RANGER *La invención de la tradición*, Editorial Crítica, Barcelona, 2002. Traducción de Omar Rodríguez de la edición original en inglés *The Invention of Tradition*, University of Cambridge Press, Cambridge, 1983.

IGGERS, Georg *La historiografía del siglo XX*, Editorial Fondo de Cultura Económica, Santiago de Chile, 2012. Traducción de Iván Jaksic de la edición original en alemán *Geschichtswissenschaft im 20. Jahrhundert. Ein kritischer Überblick im internationalen Zusammenhang*, Vandenhoeck & Ruprecht Verlag, Göttingen, 1993.

ILUSTRE MUNICIPALIDAD DE LA SERENA *Urbanismo y Plan Serena*, 1956,

KAHLO, Guillermo Manuel DE TOUSSAINT y Dr. ATL *Iglesias de México*, Secretaría de Hacienda, México D.F., 1927.

KAUFMANN, Emil *La Arquitectura de la Ilustración. Barroco y Posbarroco en Inglaterra, Italia y Francia*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1974. Traducción de la edición original en inglés de Justo G. Beramendi, *Architecture in the Age of Reason: Baroque and Post-Baroque in England, Italy and France*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1955.

KUBLER, George *La configuración del tiempo*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1975. Traducción de Jorge Luján Muñoz de la edición original en inglés *The Shape of Time*, 1962.

KULTERMAN, Udo *Historia de la Historia del Arte. El camino de una Ciencia*, Ediciones Akal, Madrid, 1996. Traducción de Jesús Espino Nuño de la edición original en alemán *Geschichte der Kunstgeschichte: Der Weg einer Wissenschaft*, Econ, Vienna and Düsseldorf, 1966.

KUSCH, Rodolfo *Geocultura del hombre americano*, Fernando García Cambeiro, 1976, Buenos Aires.

LIERNUR, Jorge y Fernando ALIATA (comps.) *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, 6 vols., Clarín Arquitectura, Buenos Aires, 2004.

LOZOYA Johanna y Tomás PEREZ VEJO (Coords.) *Arquitectura escrita*, INAH, Conaculta, México D.F., 2009.

MADRID, Alberto et al. *Revisión/Remisión de la historiografía de las artes visuales chilenas contemporáneas*, Ocho Libros Editores, Santiago de Chile, 2011.

MALOSETTI, Laura *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires, 2001.

MALOSETTI, Laura y Andrea GIUNTA (comp.) *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2005.

MARIÁTEGUI, José *7 Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana*, Empresa Editorial Amauta, Lima, 1996 (1928).

MARISCAL, Francisco *La patria y la arquitectura nacional*, Imprenta Stephan y Torres, México D.F., 1915.

MARROU, Henri-Irénée *El conocimiento histórico*, Idea Books, Barcelona, 1999. Traducción de Azucena Díez Martelles de la edición original en francés *De la connaissance historique*, Le Seuil, Paris, 1954.

MARTÍ, Carlos *Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre e tipo en arquitectura*, Demarcación de Barcelona del Colegio de Arquitecto de Cataluña/ Ediciones del Serbal, Barcelona, 1993.

MATHIS, Joseph (ed.) *DE REGIMINE PRINCIPUM AD REGEM CYPRI et DE REGIMINE JUDAEORUM AD DUCISSAM BRABANTIAE. POLITICA OPUSCULA DUO*, Marietti Editore, Torino, 1948.

MICHEL, André *Histoire d'Art: depuis les premiers temps chretiens jusqu'a nos jurs*, Armand Colin, Paris, 1920, 12 vols.

MONTANER, Josep María *Después del Movimiento Moderno. Arquitectura de la Segunda Mitad del Siglo XX*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1993.

MONTANER, Josep Maria *Arquitectura y crítica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1999.

MORALES, José Ricardo *Arquitectónica. (Sobre la idea y el sentido de la arquitectura)*, Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1966.

MORENO VILLA, José *Lo mexicano en las artes plásticas*, Colegio de México, México D.F., 1948.

NELSON, Robert y Richard SHIFF (eds.) *Critical Terms for Art History*, The University of Chicago Press, Chicago, 1996.

NORBERG-SHULZ, Christian. *Los principios de la arquitectura moderna*, Editorial Reverté, Barcelona, 2005. Traducción de Jorge Sainz de la edición original en inglés *Principles of Modern Architecture*, Andreas Papadakis Publisher, Londres, 2000.

PALLUCCHINI, Rodolfo *La pittura veneziana del Settecento* Istituto per la Collaborazione Culturale , Venezia, 1960.

PANE, Roberto *Andrea Palladio*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1961.

PANOFSKY, Erwin *Estudios sobre iconología*, Alianza, Madrid, 1972. Traducción de Bernardo Fernández de la edición original en inglés *Studies in Iconology*, Harper Torchbook, New York, 1962.

PANOFSKY, Erwin *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Alianza, Madrid, 1975. Traducción de María Luisa Balseiro de la edición original en inglés *Renaissance and Renascences in Western Art*, Almqvist & Wiksell/Gebbers Förlag, Stockholm, 1960.

PANOFSKY, Erwin *El significado en las artes visuales*, Alianza, Madrid, 1979. Traducción de Nicanor Ancochea de la edición original en inglés *Meaning in Visual Arts*, Doubleday & Company, New York, 1955.

PANOFSKY, Erwin *Arquitectura Gótica y pensamiento escolástico*, Las Ediciones de La Piqueta, Madrid, 1986. Traducción de Julia varela y Fernando Álvarez-Uría de la edición original en inglés *A Gothic Architecture and Scholasticism*, Meridian Book, 1957.

PANOFSKY, Erwin *Sobre el Estilo. Tres ensayos inéditos*, Paidós, Barcelona, 2000. Traducción de Radamés Molina y César Mora de la edición original en inglés *Three Essays on Style*, MIT Press, Cambridge Mass., 1995.

PERERA, Ricardo (coord.) *La Arquitectura del Liberalismo en la Argentina*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1968.

PICÓN DE SALAS, Mariano *De la Conquista a la Independencia: tres siglos de historia cultural hispanoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1944.

PIGAFETTA, Giorgio e Ilaria ABBONDANDOLO *La Arquitectura Tradicionalista*, Celeste Ediciones, Madrid, 2002. Traducción de Marisa García Vergara de la edición original en italiano *Le teorie tradizionaliste dell'architettura contemporanea*, Laterza, Roma-Bari, 1997.

PIÑÓN, Helio *Reflexión histórica de la arquitectura moderna*, Ediciones Península, Barcelona, 1981

PIOJÁN, José *Historia del Arte. El arte a través de la historia*, 3 vols. , Editorial Salvat, Barcelona, 1923 (1914).

PODRO, Michael *Los historiadores del arte críticos*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2001. Traducción de Rafael Guardiola de la primera edición en inglés *The Critical Historians of Art*, Yale University Press, New Haven & London, 1982.

POPPER, Karl *La miseria del historicismo*, Alianza, Madrid, 1973. Traducción de Pedro Schwartz de la edición original en inglés *The Poverty of Historicism*, 1957.

PORTOGHESI, Paolo *Roma Barocca. Storia di una civiltà architettonica*, Carlo Bestetti Edizioni d'Arte, Roma, 1966.

PORTOGHESI, Paolo *El Ángel de la Historia. Teorías y Lenguajes de la Arquitectura*, Herman Blume, Madrid, 1985. Traducción de Jorge Sainz de la edición original en italiano *L'Angelo Della Storia*, Gius. Laterza & Figli, Roma, 1982.

PRESIDENCIA DE LA REPÚBLICA *Plan de Fomento y Urbanización para las Provincias de Chile*, Santiago, 1951

PREZIOSI, Donald *The Art of the Art History*, Oxford University Press, Oxford, 2009.

PUPPI, Lionello *Andrea Palladio : the Complete Works*, Phaidon, London, 1975..

QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine-Chrysostome, *Diccionario de Arquitectura. Voces teóricas*, Nobuko, Buenos Aires, 2007. Traducción y selección de Fernando Aliata y Claudia Schmidt de la edición italiana, Marsilio Editori, Venecia, 1985. (Ed. Original en *Encyclopédie méthodique*, Éd. Panckoucke, París, 1788/1825).

- RAMÍREZ, Juan Antonio (dir.) *Historia del Arte. La Edad Moderna*, Alianza, Madrid, 1997.
- RENAN, Ernest *Que es una nación*, Ediciones Sequitur, Madrid, 2001. (1882)
- RIEGL, Alois *Problemas de Estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980. Traducción de Federico Miguel Saller de la edición original en alemán *Stilfragen*, 1893.
- RIEGL, Alois *El culto moderno a los monumentos*, Visor, Madrid, 1987. Traducción de Ana Pérez López de la versión original en alemán *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und Seine Entstehung*, W. Braumüller, Vienna, 1903.
- RIEGL, Alois *El arte industrial tardorromano*, Editorial Visor, Madrid, 1992. Traducción de Ana Pérez López y Julio Linares Pérez de la edición original en alemán *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich 1901 y 1927*.
- RODRÍGUEZ, Bélgica *Venezuela en la Bienal de Venecia (1954/1982)*, Ediciones Galería Nacional de Arte, Caracas, 1984.
- RODRÍGUEZ, José Ángel (comp.) *Visiones del oficio. Historiadores venezolanos en el siglo XXI*, Academia Nacional de la Historia, Caracas, 2000.
- ROJAS-MIX, Miguel *Los cien nombres de América. Eso que descubrió Colón*, Lumen, Barcelona, 1991.
- ROJO, José Andrés *Vicente Rojo: retrato de un general republicano*, Editorial Tusquets, Barcelona, 2006.
- ROGERS, Ernesto *Experiencia de la arquitectura*, Ediciones nueva Visión, Buenos Aires, 1965. Traducción de Horacio Crespo, de la edición original en italiano *Esperienza dell'architettura*, Giulio Einaudi Editore, Milán, 1958.
- ROSSI, Aldo *La Arquitectura de la Ciudad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1971. Traducción de Josep Maria Ferrer-Ferrer y Salvador Tarragó Cid de la edición original en italiano *L'Architettura della città*, Marsilio, Padova, 1966.
- ROTHER, Hans *Leopoldo Rother Vida y Obra*, Escala, Bogotá, 1984.
- RUSKIN John *Las siete Lámparas de la arquitectura*, Librería "El Ateneo" Editorial, Buenos Aires, 1956. Traducción de Carmen de Burgos de la edición original en inglés *The Seven Lamps of Architecture*, G. Allen, Sunnyside, 1889 (6th ed.).

RYKWERT, Josph La idea de ciudad. *Antropología de la forma urbana en el Mundo Antiguo*, Hermann Blume, Madrid, 1985. Traducción de Jesús Valiente de la edición original en inglés *The Idea of a Town*, Faber & Faber, Londres, 1976.

SEPP, Antón von *Relación de viaje a las misiones jesuíticas*, 2 vols., Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1971. Revisión del texto, comentarios y notas: Werner Hoffmann.

SATO, Alberto *Los tiempos del espacio*, Libros de El Nacional, Caracas, 2010.

SCHAPIRO, Meyer *Estilo, Artista y Sociedad*, Tecnos, Madrid, 1999. Traducción de Trad. F. Rodríguez Martín de la edición original en inglés *Selected Papers IV: Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*, George Brailier, New York, 1994.

SCHÁVELZON, Daniel *Mejor Olvidar. La conservación del patrimonio cultural argentino*, De los Cuatro Vientos Editorial, Buenos Aires, 2008.

SCHUBERT, Otto *Historia del Barroco en España*, Saturnino Calleja, Madrid, 1924. Traducción de Manuel Hernández Alcalde de la edición original en alemán *Geschichte des barock in Spanien*, Paul NET Verlag, Stuttgart, 1908.

SCRUTON, Roger *La estética de la arquitectura*, Alianza Editorial, Madrid, 1985. Traducción de Jesús Fernández Zulaica de la edición original en inglés *The Aesthetics of Architecture*, Methuen & Co., Londres, 1979.

SECCHI; Manuel Eduardo: *Arquitectura en Santiago, siglos XVII y XIX*, Editado por la Comisión del IV Centenario de Santiago, Municipalidad de Santiago, Santiago de Chile, 1941.

SEGRE, Roberto (relator) *América Latina en su arquitectura*, Siglo XXI Editores, México D.F., 1975.

SETTIS, Salvatore *Warburg Continuatus. Descripción de una biblioteca*, Ediciones de La Central, Bracelona, 2010. Traducción de Martín López Vega de la versión original en italiano *Warburg Continuatus. Descrizione di una Biblioteca*, en *Quaderni Storici*, nº 58, 1985.

SZAMBIEN, Werner *Simetría, Gusto, Carácter. Teoría y Terminología de la Arquitectura en la Época Clásica 1550-1800*, Ediciones Akal, Madrid, 1993. Traducción de Juan A. Calatrava de la primera edición en francés *Symétrie, goût, caractère*, Picard, Paris, 1986.

TAINÉ, Hippolyte *Filosofía del Arte*, Imprenta Chilena, Santiago de Chile, 1869. Traducción de Pedro Lira de la edición original en francés *Philosophie de l'art*, Garmen Baillièrre, Paris, 1865.

TAFURI, Manfredo *La Arquitectura del Humanismo*, Xairat Ediciones, Madrid, 1982. Traducción de Víctor Pérez Escolano de la edición original en italiano *L'architettura dell'Umanismo*, Gius. Laterza & Figli Spa, Roma-Bari, 1978.

TEDESCHI, Enrico *Una Introducción a la Historia de la Arquitectura*, Instituto de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de Tucumán, 1951.

TODOROV, Tzvetan *La conquista de América. El problema del otro*, Siglo XXI, Madrid, 2008. Traducción de Flora Botton Burlá de la edición original en francés *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Editions du Seuil, Paris, 1982.

TORRES BALBÁS Leopoldo *Sobre Monumentos y otros escritos*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1996.

TOURNIKIOTIS, Panayotis *La historiografía de la Arquitectura Moderna*, Librería Mairea y Celeste Ediciones, Madrid, 2001. Traducción de Jorge Sainz de la edición original en inglés *The Historiography of Modern Architecture*, The MIT Press, Cambridge Mass., 1999.

TOVAR, Bernardo (comp.) *La historia al final del milenio: ensayos de historiografía colombiana y latinoamericana*, 2 vols., Editorial Universidad Nacional, Bogotá, 1995.

TRABUCO, Marcelo A. *Mario Roberto Álvarez*, Colección: Arquitectos americanos contemporáneos n° 10, IAA, Buenos Aires, 1965.

VARGAS LLOSA, Mario *La Fiesta del Chivo*, Alfaguara, Madrid, 2000.

VASCONCELOS, José *La raza cósmica*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1948 (1925).

VEYNE, Paul, *Cómo se escribe la historia. Foucault revoluciona la historia*, Alianza Editorial, Madrid, 1984. Traducción de Joaquina Aguilar de la edición original en francés *Comment on écrit l'histoire- Foucault révolutionne l'histoire*, Editions du Seuil, Paris, 1971.

VIDLER, Anthony *El espacio de la Instrucción*, Alianza Editorial, Madrid, 1997. Traducción de Jorge Sianz de la edición original en inglés *The Writing of the Walls. Architectural Theory in the late Enlightenment*, Princeton Architectural Press, 1986.

VIDLER, Anthony *Histories of the Immediate Present. Inventing Architectural Modernism*, The MIT Press, Cambridge Mass., 2008.

- VILCHEZ, Carlos *Leopoldo Torres Balbás*, Editorial Comares, Granada, 1999.
- VILLANUEVA, Paulina *Carlos Raúl Villanueva*, Tanais Ediciones, Madrid, 2000.
- VIOLLET-LE-DUC, Viollet *Entretiens sur l'architecture*, Infolio, Paris, 2010. Primera edición Morel Editeurs, Paris, 1863.
- WATCHEL, Nathan *Los vencidos. Los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570)*, Editorial Alianza, Madrid, 1976. Traducción de Antonio Escohotado de la versión original en francés *La vision des vaincus: Les indiens du Pérou devant la conquête espagnole.1530-1570*, Gallimard, Paris, 1971.
- WETHEY, Harold *El Greco y su escuela*, Editorial Guadarrama, Madrid, 1967. Traducción de Carlos Cid de la edición original en inglés *El Greco and his school*, Princeton University Press, 1962.
- WETHEY, Harold *Alonso Cano: pintor, escultor y arquitecto*, Alianza, Madrid, 1983. Traducción de Ramón Palencia del Burgo de la edición original en inglés *Alonso Cano: Painter, Sculptor, Architect*, Princeton University Press, 1955.
- WITTKOWER, Rudolf *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del Humanismo*, Alianza, Madrid, 1995. Traducción de Adolfo Gómez Cedillo de la edición original en inglés *Architectural Principles in the Age of Humanism*, The Warburg Institute, London, 1949.
- WITTKOWER, Rudolf *La arquitectura en la edad del Humanismo*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1958 (1949).
- WINCKELMANN, Jochann Joachim *Historia del arte en la Antigüedad. Seguida de "Las Observaciones sobre la arquitectura de los antiguos"*, Editorial Aguilar, Madrid, 1955. Traducción de Manuel Tamayo Benito de la edición original en alemán, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden, 1764.
- WHITE, Hayden *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1992. Traducción de Stella Mastrangelo de la primera edición en inglés *Metahistory. The historical imagination in Nineteenth-Century Europe*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1973.
- WOOD, Christopher (ed.) *The Vienna School reader: politics and art historical method in the 1930s*, Zone Books, New York, 2000.
- WOERMANN, Karl *Historia del Arte en todos los tiempos y pueblos*, Editorial Saturnino Calleja Madrid, 1924. Edición original *Geschichte der Kunst aller zeiten und völker* (3 vols. 1900-1905).

WÖLFFLIN, Enrique *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Espasa-Calpe, Biblioteca de Ideas del Siglo XX, 7, Madrid, 1924. Traducción de José Moreno Villa de la edición original en alemán . *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neuen Kunst*, F. Bruchmann, Munich, 1915.

WÖLFFLIN, Heinrich *El arte clásico. Una introducción al Renacimiento italiano*, Alianza Editorial, Madrid, 1982. Traducción de Antón Dieterich de la edición original en alemán *Die Klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance*, Schwabe & Co., 1968 (1899).

WÖLFFLIN, Heinrich *Reflexiones sobre la Historia del Arte*, Ediciones Península, Barcelona, 1988. Traducción de Jorge García de la edición original en alemán *Gedanken zur Kunstgeschichte*, B. Schwabe, Basel, 1947.

WÖLFFLIN, Heinrich *Renacimiento y Barroco*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1986. Traducción de Nicanor Ancochea de la edición original en alemán *Renaissance und Barock*, Schwabe and Co., Basilea, 1968 (1889).

WORRINGER, Wilhelm *El arte egipcio*, Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 1959. Traducción de Emilio Rodríguez Sádia de la edición original en alemán *Ägyptische Kunst*, Piper Verlag, Munich, 1927.

WUFFARDEN, Luís Eduardo (ed.) *Manuel Piqueras Cotoí (1885-1937): arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú*, Editorial Museo de Arte, Lima, 2003.

ZAPATA, Antonio *El Joven Belaunde, Historia de la Revista El Arquitecto Peruano*, Editorial Minerva, Lima 1995.

ZAWISZA, Leszek *Colonia Tovar: tierra venezolana*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1980.

ZAWISZA, Leszek *Arquitectura y Obras Públicas en Venezuela, siglo XIX*, Ediciones de la Presidencia de la República, Caracas, 1989.

ZAWISZA, Leszek *La crítica de la arquitectura en Venezuela durante el siglo XIX*, Consejo Nacional de la Cultura, Caracas, 1998.

ZEVI, Bruno *Leer, Escribir, Hablar Arquitectura*, Ediciones Apóstrofe, Barcelona, 1999. Traducción de Roser Berdagué, *Leggere, Scrivere, Parlare Architettura*.

ZEVI, Bruno *Saber ver la arquitectura*, Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1951. Traducción de Cino Calcaprina y Jesús Bermejo de la edición original en italiano *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino, 1948.

6.3.2 Hemerografía

DE LA MAZA, Francisco “*Manuel de Toussaint y el Arte Colonial en México.*” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº 25, 1957. Págs. 21-29.

DEL CASTILLO Y UTRILLA, María José “*Don Francisco Murillo Herrera*”, en *Laboratorio de Arte*, nº2, 1989. Págs. 267-277.

FERNANDEZ, Roberto “*Lo tipológico: ¿fin de una moda?*”, en *Astrágalo*, Madrid, nº 3 septiembre de 1995, pág. 89.

FOUCAULT, Michel “*Los Espacios Otros*” en *Astrágalo* nº 7, septiembre 1997, pág. 83 y ss.

FRAMPTON, Kenneth “*Siete puntos para el Milenio: Manifiesto Anticipado.*” en *BASA*, Revista del Colegio de Arquitectos de Canarias, nº 23, 2000, págs 142-153.

GENTO SANZ, Benjamín “*Colonial Architecture and Sculpture in Peru by Harold E. Wethey*” en *The Americas*, Vol. 8, nº 2, October 1951, págs. 234-236.

GUTIÉRREZ, Samuel “*Bruno Zevi y la interpretación espacial de la arquitectura.*”, en *Urbe*, vol. 3, nº 16, 1966.

HUDNUT, Josph “*The post-modern house*”, en *Architectural Record*, nº 97, May 1945, págs. 70-75.

LEMPÉRIÈRE, Annick “*El paradigma colonial en la historiografía latinoamericanista.*”, en *Istor*, año V, nº 19, invierno de 2004, págs. 107-128.

MEIGS, Cornelia *Las Naciones Unidas. Personajes y acontecimientos*, UTEHA, México D.F., 1966. Traducción de la versión original en inglés de Rafael Castillo *The Great Design. Men and Events in United Nations*, Little, Brown & Co., Boston, 1964.

MENDEZ, Patricia “*Las publicaciones de arquitectura en Latinoamérica: perfiles para comprender su trayectoria.*” en *De Arquitectura*, nº 23, primer semestre 2011. Págs. 6-13.

MONTES GONZÁLEZ, Francisco “*La pintura virreinal americana en los inicios de la historiografía artística española.*” en *Anales del Museo de América*, XVII, 2009, págs. 18-27.

NORDENFLYCHT, José de *Vichuquén como inflexión del movimiento: historiografía y tipología del patrimonio arquitectónico en Chile*, Tesis para obtener el grado de Magíster en Historia Mención en Historia del Arte, Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso, 1997.

PEVSNER, Nikolaus "*Ruskin and Viollet-le-Duc: Englishness and Frenchness in the Appreciation of Gothic Architecture*", en *Architectural Design*, nº 3/4, 1980, p.48.

PORPHYROS, Demetri (ed.) *On the methodology of architectural history*, Architectural Design Profile nº 35, London, 1981.

SCHMARSOW, August "*La esencia de la creación arquitectónica*" (1893) en revista *O Monografías*, Colegio de Arquitectos de Galicia, nº 2, 2002.

SUMMERSON, John "*Viollet-le-Duc and the rational Point of View*", en *Architectural Design*, número 3/4, 1980, p.10 y ss.

TERÁN BONILLA, José Antonio "*Hacia una nueva historia de la arquitectura*", *Ars longa*, nº2, 1991, págs. 21-28.

WAISMAN, Marina, "*Patrimonio histórico ¿Para qué?*", en *Summa*, nº 77, 1974

WEISSBERGER, Herbert "*After the Inca (Review)*", en *The Saturday Review*, August 5, 1950.

7. ANEXOS

7.1 Antología de Textos.

La presente antología de textos tiene como objetivo reproducir una breve parte del *corpus* de la producción historiográfica sobre la Arquitectura Virreinal de América del Sur, que está menos divulgado y es de más difícil consulta sobre un grupo representativo de los autores analizados en nuestra investigación.

El criterio de selección de los textos escogidos parte desde la consideración del valor de representatividad de sus contenidos, cruzando las variables de antigüedad, formato y accesibilidad.

Antigüedad supone aquí la imposibilidad de poder acceder directamente a la consulta de los autores, ya que todos ellos han fallecido hace varias décadas, por lo que si bien son interpelados por el estado del debate posterior en su reconocimiento, cita y referencia, por aquellos autores que si hemos podido entrevistar directamente, la imposibilidad de obtener testimonios directos se intenta completar por la presencia de sus textos.

El formato de circulación supone publicaciones periódicas extintas y ediciones de bajo tiraje de ejemplares. Al no ser libros que hayan sido reeditados y menos encontrarse en repositorios electrónicos asociados a algún sitio en Internet, su estado de conservación supuso un cuidadoso proceso de transcripción y digitalización para la lectura y análisis de este *corpus* historiográfico en el contexto de la presente investigación.

La accesibilidad igualmente está restringida a repositorios que se encuentran diseminados en varios países del continente americano y España. Pese a que en este punto la colección del CEDODAL (Buenos Aires) nos ha sido de permanente utilidad y solvencia, igualmente las restricciones derivadas de la gestión que supone trabajar por cortos períodos en ese lugar, no hace menos valedero el sentido inicial de reproducirlos para su lectura y disponerlos en este anexo para un uso posterior abierto y extenso.

De este modo se han escogido, por una parte, artículos de revistas que circularon en formatos de separata; como es el caso del arquitecto español Vicente Lampérez y Romea (1861-1923), el arquitecto y arqueólogo argentino Héctor Greslebin (1893-1971), el abogado e historiador ecuatoriano José Gabriel Navarro (1881-1965) y el arquitecto chileno Alfredo Benavides (1894-1959). Por otra parte se han seleccionado capítulos de textos autoeditados por los arquitectos argentinos Martín Noel (1888-1963) y Ángel Guido (1896-1960).

Hemos de advertir que como criterio de transcripción se han respetado todos los usos ortográficos originales, así como las referencias a nombres propios y palabras en idiomas distintos al español, las que algunas veces no coinciden con su grafía actual.

7.1.1 Martín Noel.

“La Historia y la Arquitectura” trabajo leído por el arquitecto Martín S. Noel al incorporarse a la Junta de Historia y Numismática Americana, 1921. En NOEL, Martín *Contribución a la Historia de la Arquitectura Hispano-Americana*, Talleres S.A. “Casa Jacobo Peuser” Ltda., Buenos Aires, 1921, págs. 3 a 12. (Fig. 124)

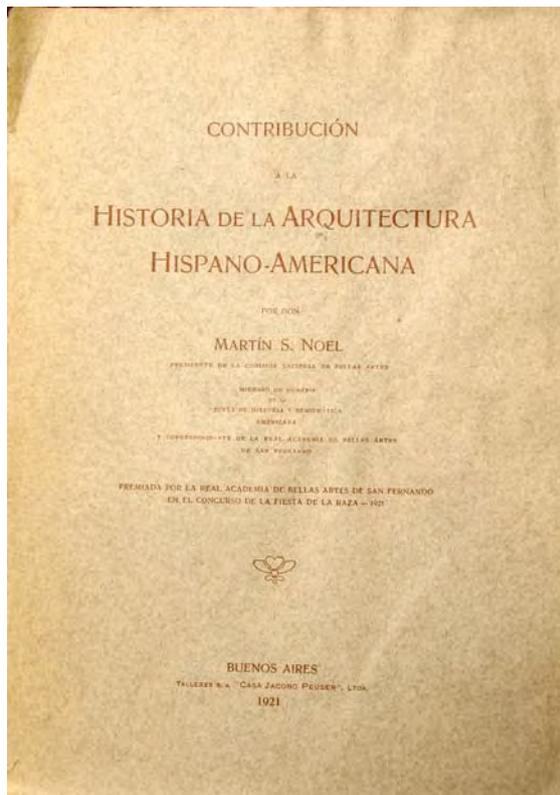


Fig. 124 Portada del libro NOEL, Martín *Contribución a la Historia de la Arquitectura Hispano-Americana*, Talleres S.A. “Casa Jacobo Peuser” Ltda., Buenos Aires, 1921.

Con honda emoción, con religioso recato, llego hoy a los umbrales de vuestra venerable casa. Mezquinas son mis credenciales para incorporarme a ella, hartamente menguado mi entendimiento, para rendir inteligente tributo a esta Honorable Junta de Historia y Numismática Americana, que es, a mi juicio, verdadera Academia de superiores estudios.

Agregad, señores, que vengo aquí a llenar la vacante dejada por la irreparable pérdida de vuestro ex presidente, el vuestro viejo amigo José Marcó del Pont! de un hombre tan insigne, cuyo abolengo intelectual recuerda al de aquellos de los humanistas de ejecutorias ornadas de oro y blasonadas en los campos de azur del numen latino, y

acabaréis así por comprender todo el alcance de mi reparo, de mi duda acerba, de si he de poder yo, sin menoscabo tan ilustre figura, llenar a la par vuestra la misión de un obrero, suficientemente sabio, suficientemente humilde, capaz de colaborar en la reconstrucción de ese pasado que nos legó la historia; mundo desvanecido de la colonia, que engazó el germen secular de la esencia espiritual que nos vino de Hispania y cuya mieses hacen perdurar aún entre nosotros, a pesar del ajetreo de los años, el genio de la raza.

He de escuchar el consejo de un viejo adagio: Hallaré fuerza de flaqueza y alentaré ni ánimo en vuestros propios ejemplos.

Así, pues, o es a mí a quien corresponde entrar hoy a comentar, con espíritu analítico, la obra de mi preclaro antecesor; antes, por el contrario, he mas bien de buscar en ella, en el fondo de las ideas que la informan, guiando por entre las breñas del sendero del pensamiento y de la acción, esa razón esencial que trasforma su herencia en campo lozano y espiga pradera de fecundísimo frutos.

Estoy cierto, y no dudo, que en su obra mas intima el « Correo Marítimo en el Río de la Plata », se advierten, con toda claridad, sus finas sutilezas de investigador y de amante de las cosas pretéritas.

En esas páginas, escritas con pluma docta y aconsejadas por un renunciamiento casi monacal por un renunciamiento casi monacal por las pompas y literarias, va esclareciendo los sucesos y divulgado sus profundos conocimientos: « Vivimos en aquel mundo de monarcas y virreyes, de oficiales reales y capitanes, con sus relaciones y comercios; asistimos a los tráfigos constantes que entre los admiradores del tránsito y maestro de postas existía; vemos cómo de los lejanos virreinos de la sierra andina vienen los postillones, salvando cimas y valles, ciénagas y alcores, trayendo el bagaje civilizador de la metrópoli; y todos estos personajes vanos pintado, con rasgos minuciosos y acendrado verismo, el escenario de la colonia, el nacimiento del virreinato de la llanura, y cómo aquel continuo vaivén, en el correr del tiempo, construye por maravillosa urdimbre los cimientos sociales y políticos de nuestra República.»

Bien se echa de ver, que desde este punto de vista, en la obra de Marcó del Pont, por encima de su fuerza didáctica y de la investigación prolija y material de los hechos, existe otra fuerza didáctica y de la investigación prolija y material de los hechos, existe otra fuerza, más vaga y sutil quizás, fuerza evocadora de una enseñanza no menos útil y sí más fragante, para los mendigamos ese don precioso, que daremos en

llamar << la estética de la tradición >>, a cuya vera prosperó en toda época el espíritu creador y florecieron las más bellas rosas en el jardín de las artes.

Será, pues, este concepto fundamental, que pertenece a la filosofía de la historia, y que he de hallar fortalecido en sus propias palabras, en las primeras de aquella su monografía dedicada a la moneda Tucumán; abogada en términos precisos por la razón y utilidad en el profundo conocimiento de la vida civil de los pueblos; según él, los estudios parciales y metódicos irán entallando los sillares que han de servir para construir la gran arquitectura de la historia. He aquí el fondo de su tesis.

A esta sazón su obra se confunde con vuestra. Os vemos colaborar en la junta, guiados por igual fe e igual entusiasmo; y parecéis todos confirmar en vuestros incesantes trabajos los pensamientos por Renán en el Colegio de Francia. Dijo en una ocasión: << La historia de nuestra verdad de que hay en una humana naturaleza un instinto trascendental que la conduce hacia un fin superior >>. Y agregó más tarde: << Los trabajos especiales no son el producto de los espíritus de mezquina filosofía; antes bien, son ellos los más importantes para la ciencia y los que suponen una filosofía más sólida y más vasta. La historia es el fruto del estudio inmediato de los monumentos, de suerte que ellos no son abordables sin las investigaciones del filólogo o del arqueólogo. Un idioma antiguo, una paleografía, una cronología, son suficientes para absorber el celo de una existencia >>.

Estos últimos conceptos del celeberrimo maestro bretón vienen en mi apoyo para ahondar e lazo científico y espiritual a la vez, que me une a la obra de Marcó del Pont y a los vosotros mismos.

En la sabia y abundosa riqueza de vuestras indagaciones, ajustadas a la sana existencia del método investigador, divulgadas éstas y esclarecidas por vuestro ingenio en las publicaciones que ellas hacéis, se descubre a los ojos del artista el mágico sortilegio de una inspiración que lleva en sí el ritmo ancestral de la verdad y el embeleso de la leyenda.

En toda época, en todo tiempo, la arquitectura heredó de la historia un impulso de vida. El documento, el relato costumbrista, la arqueología, la despertó de su letargo, convirtiéndola en un bien social.

Ilustrada de esta suerte prestóle el genio novador del artífice, el léxico que habría menester para dar cuerpo a sus ensoñaciones plásticas.

Y, por otra parte, los estudios que el artista hacía en las ruinas arcaicas y en las carcomidas fábricas, ornaban las paginas de esos rituales de los lustros fenecidos, con

lujo de detalles, poniendo vida en las tumbas, color en las piedras calcinadas, resinoso perfume de incienso en las iconografías de letras góticas.

Y tal cual vez, un viejo capitel historiado por extravagantes geniecillos, un sarcófago atribulado de caracteres cúficos, un porche soñoliento y maganto azotado por mortecino cierzo, daba la llave de un tesoro ignoto para el mundo de los vivos.

Creemos, pues, con Muntz, con Viollet-le-Duc y don Vicente Lampérez y Romea, erudito historiador y arquitecto de la España contemporánea, que todo retorno a viejas modas de arquitectura responde, no a un deseo de mera imitación, sino que << ese salto atrás tan necesario busca la adaptación, desde un punto de vista particular, de los elementos de la antigüedad a las necesidades de la época >>.

Tal fue la vibrante aspiración del troquel renacentista de los Brunelleschi, Michelozzo, Alberti y Bramante. Tengo para mí el vasto diccionario de la tradición es una fuente riquísima de intuiciones, fuente también de sabrosos vocablos, de medios de expresión que rimados al buen talante de quien utilizan cobran, dentro de la austera nobleza que los aquilata, nuevas luces y muy extraordinaria fisonomía.

Creemos que el conocimiento histórico arqueológico más fortifica que debilita el vuelo imaginativo, soliviantando las ansias novadoras y añadiendo al genio creador, con el carácter inmutable de lo remoto, el ceño venerable de la paternidad.

Dicho se está que, así encaminados nosotros por el puerto del pasado americano y por el lo ligó al occidente conquistador, hallaremos el vínculo que nos descubrirá la imagen creadora, verbo divino que producirá el génesis de nuestra obra futura.

Y esta ideología, a buen seguro, hallará como otrora su amplia expresión de belleza en escenario de la realidad. El terruño nos ofrecerá generosos sus dones: Los quebrachos y guayacanes de sus bosques, la cal de su suelo, la piedra de sus canteras, las arcillas que han de transformarse en tejas y solerías, las sustancias minerales que procuraran el tono de revoque que armonice con sus cielo, en fin, todo cuanto le legó Naturaleza para el hombre realice esa afanosa obra, inmensamente bella, con ansias de eternidad que se llama <<La Arquitectura>>.

El ideal nacionalista, basado en la estrecha relación de la historia y de la arquitectura, lejos de conducirnos a un arte localista, sin trascendencia, como pudieran temerlo quienes no estén poseídos por la misma fe que nosotros, puede transformarse, por el contrario, como lo sospechó la ley individualista de la teoría hegeliana, o ya, como lo afirman las más modernas de las filosofía intuitiva, en una estética que, atesorando en grado supremo el alma nativa en su expresión más genuina, adquiera la

unidad y el equilibrio que la hagan comprensible en todos los idiomas del Universo, poniendo así en huida a todas aquellas, las insulsas alegorías de los ideales abstractos e incoloros.

Ahora bien; ya que esta muy modesta inquisición hemos tratado de destacar ese carecer de humana utilidad que encierran los trabajos de Marco del Pont; ya hemos contemplado en su plenitud de luz, al verlo prodigar su esfuerzo intelectual en el superior consorcio de la obra común, a favor del mayor conocimiento de la historia civil de la Colonia, permitidme que, haciendo nuevamente memoria de sus escrupulosos estudios sobre los correos marítimos y terrestres, y de sus afanes consagrados a la filatelia y a la numismática, vea en aquellos escritos y en estas aficiones documentos precisos que jalonan el derrotero de las corrientes civilizadoras que sucesivamente fueron haciendo camino hacia el Río de la Plata, de tal manera, que en más de una ocasión su método histórico traza gráficamente la trayectoria de las influencias.

Con frecuencia he hallado en sus páginas la explicación del origen y desarrollo de nuestras arquitecturas. Tal acontece con aquellas casonas andaluzas o aquellas iglesias del barroco extremeño, que vemos luego reaparecer en las playas del pacífico o en los valles y riscales del Imperio de los Incas. ¿No son acaso los primeros correos que las goletas y baxeles conquistadores traen al mundo americano para darle cuenta de aquellas artes extraordinarias que por la imaginación del moro contumaz y del fervoroso cristiano nacieron voluptuosas y místicas en la tierra feraz de la península?

Así también el *chasqui*, mensajero montaraz, luego de haber invocado a *Pachacamac* ⁽¹⁾ arrojando de su boca el sagrado *Acullicó* ⁽¹⁾, de hinojos ante el ara de Inti, traspuso el puente de bejucos del Apurímac y el *amauta* ⁽²⁾ escuchó piadosamente la relación oral del viandante, y el quipucamayú ⁽³⁾ descifró los *quipus* ⁽⁴⁾ y reveló el secreto de los misteriosos nudos; y lo que fue galera o bajel en el mar Océano fue batel o balsa de totora, que en trayendo ingenua relación de lo que la costa acaecía navegó por las aguas azules del Titikala; su piloto la condujo por frente a la islas de templos y palacios de ídolos y reyes agonizantes; las velas recogieron el melancólico soplo y bien

⁽¹⁾ Dios de los Incas

⁽¹⁾ Bocado de coca.

⁽²⁾ Filósofo

⁽³⁾ El que descifraba los quipus.

⁽⁴⁾ Supuesta escritura de los Incas.

⁽¹⁾ Maderos que coronaban los aljibes.

pronto la vecina orilla boliviana tuvo noticia cabal de todos aquellos sucesos y entreveros.

Hoy todavía, en las adunadas mesetas donde viven las pencas, las tunas y las pitas salvajes, los ingentes monolitos, las murallas ciclópeas, las hutas indígenas, son otros tantos mojones que van señalando el proceso de nuestra evolución.

Y allegándonos ya a lo más íntimo, a lo más nuestro, la casa de la hacienda peruana, la del fundo chileno, la de la estancia argentina, ¿no son, acaso, las traducciones americanas, con múltiples matices lugareños y arcaicos, del cobijo andaluz, del caserío vascongado y de la heredad castellana? ¡Qué mayor testimonio que esos patios, comunes a todas nuestras viviendas, desde aquel que aposentó al estrado de adobe y al aljibe campesino de rústico *orcón* (¹), hasta aquel otro del rumoroso surtidor cercado por las flores de bermejas del emparrado! ¡Qué mayor testimonio que esta misma casa solariega, que fue morada de un gran prócer de la historia, y cuyo portal flaqueado por rejas de sabrosísimo recuerdo transverbera en un almo reposo tan linajudo ascendiente!

Ora y ahora, acullá y acá, en fuerza de ir y venir, el trasiego de unas cosas y otras, a hurto de voluntad, ha ido sazonando el retoño de congénita raíz.

Pero, señores, he ya abusado por demasiado espacio de vuestro amable recibimiento; hubiera deseado ser más breve en palabras y más largo en razón, para justificar el deseo que me anima de ser yo continuador, a través del arte que profeso, de esa enseñanza histórica que encierra la valiosísima obra dejada por el doctor José Marcó del Pont.

Fáltame, sin embargo, añadir que agradezco sinceramente las palabras de bienvenida que en vuestro nombre y en el suyo propio me ha dirigido don Martiniano Leguizamón, con tan señalada amistad y cortesanía, y aseguraros que he de tratar de retribuir, a vosotros todos, en el trabajo constante y fecundo de la junta, la alta deferencia y muy grande honra que me habéis dispensado.

7.1.2 Vicente Lampérez y Romea.””

La Arquitectura Hispanoamericana en las épocas de la Colonización y de los Virreinos, V.H. Sanz Calleja Editores e Impresores, Madrid, 1922. 36 Págs. (Fig. 125)

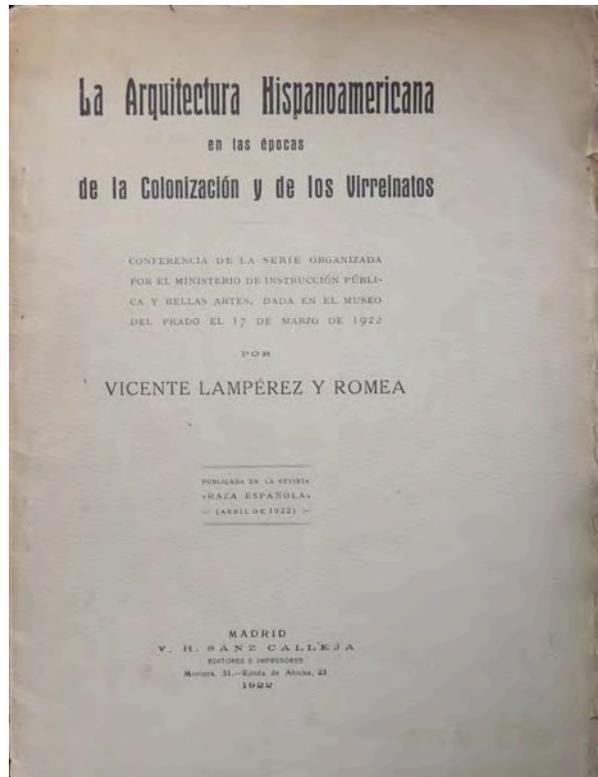


Fig. 125 Portada del libro LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente *La Arquitectura Hispanoamericana en las épocas de la Colonización y de los Virreinos*, V.H. Sanz Calleja Editores e Impresores, Madrid, 1922.

Señores:

Es para mí un gran honor el haber sido designado por el Ministerio de Instrucción Pública para dar una de las conferencias culturales que anualmente organiza. Al aceptar el encargo, la cuestión electiva del tema surgió inmediatamente. Y por la naturaleza de mis habituales estudios y las circunstancias de local y horas en que estas conferencias tienen que darse, se me puso un tema de arquitectura española, y de carácter muy general. Están ahora sobre el tapete, con laudatorio entusiasmo, todas las cuestiones que atañen a nuestra colonización en América, y en nuestra relaciones con aquellos países que nacieron al calor materno de España. Es empeño nacional, en el que nos acompañan nuestras hijas transatlánticas, demostrar al mundo lo excelente y general de la colonización española. ¿Y no es una de sus ramas de la cultura artística? En la

afirmativa absoluta, ocurrióseme la oportunidad de iniciar un estudio sobre *La Arquitectura hispanoamericana en las épocas de la colonización y de los virreinos*. *Iniciar* he dicho, y habré de razonarlo. En efecto el tema está en España virgen por completo. Ninguno de los artistas españoles que han ido a América han abordado ese estudio: al menos, yo no conozco ningún trabajo de esa clase. Nadie que yo sepa, escrito o disertado sobre la materia. Por lo tanto, creo ser, con esta conferencia, el indicador del asunto en España. Más, entiéndase bien, sólo con ese carácter de *iniciación, de anuncio, de programa*, puede atreverse a tratar el tema quien, como yo, no ha estado en América y sólo conoce el asunto por los estudios y datos gráficos que a nuestras bibliotecas han llegado. Por que ha de advertirse que en oposición a nuestra virginidad en el tema está la numerosa y meritísima serie de libros, disertaciones y colecciones fotográficas, que en el gran Continente se han publicado ya, especialmente sobre Méjico. Natural es, en verdad, que sea el propio suelo americano donde estos estudios hayan tenido su desarrollo, por la visión y análisis directo de los monumentos. más entiendo que, ser así, no podrá llegar a floración, sin que en España se hagan otros paralelos: porque es aquí donde radica la arquitectura madre de la americana, y porque es aquí en las estancias del riquísimo Archivo de Indias, donde se conservan las cédulas de pasajes de tantos y tantos arquitectos, maestros y oficiales españoles que llevaron a América la arquitectura española. He aquí, pues las dos *bases* de la *contribución española* al estudio del tema, si ha de ser provechoso.

Mi intento, al presente, es esbozar la primera: presentar el *cuadro general* de la arquitectura hispanoamericana, sobre la base de la española: señalar sistemáticamente las relaciones de aquella con la de ésta, según se me alcanzan, con los datos que tengo. Elemental como ha de ser este *cuadro*, creo que tendrá positiva utilidad el trazarlo, pues entiendo que, hasta ahora, su visión se ha escapado a los tratadistas americanos.

II

Todos los que nos hemos ocupado de la Historia de la arquitectura española tenemos escritas largas páginas sobre las influencias extranjeras en nuestro arte, y son ya temas vulgares, de puro manoseados, los de las aportaciones cluniacenses en nuestras construcciones románicas: las del oriente Musulmán en los estilos califales de los siglos IX y X; las de las Isla de Francia y la Champaña, en el estilo ojival castellano del siglo XIII; las flamencas en el del XV, y las italianas en el <<Renacimiento>> español del

siglo XVI. Pero está por escribir el capítulo recíproco: el de las influencias españolas en algunas arquitecturas extranjeras. Salgan a plaza, como muestras, el visigotismo actuante sobre la cultura carolingia del que es ejemplo, en la Arquitectura, la iglesia de S. Germiny-de-Prés; el mahometano califal en el Mediodía de Francia, que nos enseña la de Saint Michel-l' Aiguille; la corriente mudéjar, en país tan lejano como Inglaterra, expresa en la bóveda nervada de la cocina conventual de Durham; el influjo castellano-aragonés en las casas de Chipre y Rodas, y en ciertos edificios de Sicilia y de Nápoles; las evidentes relaciones de la Arquitectura mahometana del Norte de África, con la almorávide y la almohade andaluzas... y no habrá de argumentarse que son casos aislados, sin transcendencia en la marcha general del Arte, pues contestarse puede, sin extremar el amor patrio, que cuando existen esos *casos*, hay fundamento para la creencia de que no serían tan esporádicos y solitarios.

Mas, sea de esto lo que quiera, hay un capítulo en ese estudio de las influencias de nuestra arquitectura en la de otros países, que es innegable, y, al par, de capitalísimo interés patriótico e histórico: el que se esboza en estas páginas, el de las influencias de la Arquitectura española en la Hispanoamérica colonial y virreinal. Abordémoslo sin más preámbulos.

III

La colonización española en América comprende dos grandes períodos históricos: primero, el del descubrimiento y conquista que, cronológicamente, abraza, en números redondos, desde 1492 a 1530; el de los virreinos, que ocupa desde 1530 hasta que, en el primer cuarto de siglo XIX, los estados hispanoamericanos se hicieron independientes.

Geográficamente, y al par, políticamente, hay en nuestra colonización dos regiones, también netamente definidas. Méjico y el Perú. Ellas representan la capitalización de los dos vastísimos territorios que abarcaron desde California hasta Colombia, el uno; desde Colombia hasta Tierra del Fuego, el otro.

Artísticamente, cada uno de estos dos grupos tienen un desarrollo que debe ser considerado aparte. No obstante, ambos se desenvuelven dentro de un cuadro que tiene trazos generales comunes. Helo aquí, tal como yo lo veo.

Hay un primer período, inmediato al descubrimiento. Los españoles encontraron en Méjico y en el Perú una arquitectura indígena azteca y maya, en el primero, e incaica en

el Perú. Ni por sus elementos ni por su destino, eran sus obras aprovechables para los conquistadores; por lo que, la que ellos implantaron, fue netamente española. Sin embargo -conviene sentar el hecho-, el *espíritu* de aquellas arquitecturas indígenas no fue ahogado por los españoles, como veremos por lo que luego sucedió. Ciertamente, que las construcciones de este periodo no daban lugar a grandes desarrollos artísticos. El primer arquitecto, llamémosle así español, que va a América, es el aparejador Zafra, que Colón llevó en el segundo viaje (1493), al frente de una brigada de obreros, y con acopio de ladrillos, cal y yeso; y los menos conocidos, que le sucedieron, cumplían su misión con elevar lo que las necesidades materiales y perentorias pedían, sin estilo ni arte, en aquellas ciudades que con verdadera fiebre fundáronse en América, desde La Isabela, la primera de las islas, en la de Santo Domingo y San Sebastián, la primera del Continente, si son ciertas las noticias que consigna los historiadores.

Un segundo período comienza hacia el segundo cuarto del siglo XVI. Es ya de verdadera e intensa influencia artística española, tanto, que yo le llamaría el *purista español*. En efecto, y aunque a primera vista parezca raro, las obras de este período son las más puras dentro de toda la arquitectura hispanoamericana. ¿A qué es debido esto? Es mi sentir, a que por esta época fueron al nuevo continente verdaderos maestros españoles, con conocimiento y con abundantes materiales artísticos (planos, estampadas, libros...), y con obreros y artífices ya aprobados en España. Y como no utilizaron a los artistas indígenas, por natural desconfianza en sus aptitudes, y no menos natural antipatía hacia sus modos de ver y de interpretar las artes, surgieron las obras en estilo netos españoles. ¿Cuáles? Los reinantes en España en la primera mitad del siglo XVI: el gótico decadente, el mudéjar, el <<Isabel>>, el <<Plateresco>>, y primer neoclásico. Poco son ya los ejemplares subsistentes de este estilo puro hispano; mas hay suficientes para probar su existencia, en Méjico, Puebla, Acolman, Tlaxcala, Lima, Santiago de Chile y otras ciudades.

Los siglos XVII y XVIII son los virreinales de Méjico y del Perú. Desde el comienzo del primero, alborea el tercer período de la arquitectura hispanoamericana; el más típico y curioso. El estilo básico en lo monumental (religioso o civil) es el *barroco*, en sus variedades españolas; churrigueresco, <<Luis XV españolizado>> (cornucopia), y demás *maneras* de aquella forma de arte. En lo rural y pueblerino, es el estilo simplicísimo, risueño, pintoresco y típico, de abolengo andaluz-extremeño que, en lo religioso, llaman en América <<de misiones>>, y en el civil, es el que informa las <<estancias>>, los <<fundos>> y las <<haciendas>> mejicanas, peruanas, bolivianas,

chilenas y pamperas. En lo monumental, es aquel estilo barroco especialmente andaluz (sevillano y gaditano, más determinadamente), en el que toda profusión, toda riqueza, toda fantasía y todo retorcimiento tienen amparo y calor.

Mas al par, como hijo natural de esos estilos, surgió en América española un estilo que yo llamaría criollo, interesantísimo en sus aspectos artísticos, y tanto más en el histórico o social.

El fundamento de la creación del estilo es consecuencia de la lógica de la política española en América, y es ciertamente glorioso para España. Los gobernantes y los arquitectos españoles llevaron al nuevo continente aquellos estilos nacionales. Pero así como nuestra colonización no extirpó las razas indígenas, sino, bien por el contrario, convivió con ellas, y creó las *criollas*, los artistas españoles de los tiempos virreinales acogieron como colaboradores a los artífices del país, de que antes se habló.

Y a bien que aquella tradición artística que creara en los días precolombinos los relieves de palenque, Uxmal, Mitla, Choquicalco, Goricauca, Cajamarca y Quirigua, cuadraba maravillosamente con la fastuosidad y fantasía del barroco español. Con lo que resultó y a la postre, la aparición de ese arte *criollo*, típicamente hispanoamericano. ¿Cómo describirlo? Las disposiciones y estructuras son españolas (en lo religioso la escurialense-barroca, y en lo civil, la andaluza extremeña). La *vestidura* es la india. Tapada como tapiz que todo lo cubre, aparece una ornamentación complicadísima, que olvidando las morbideces de lo <<plateresco>> y lo <<barroco>> español, se hace plana, angulosa, como de marquetería, hasta parecer la caricatura de los <<grutesco>> de Salamanca o de Alcalá, y de las <<cornucopias>> de Sevilla y Granada. Visible, clara, inconfundible está allí la tradición artística azteca y maya; y no se necesita forzar el argumento para ver en ello el abolengo artístico del estilo que concibió y labró, en lo precolombino, los relieves de Uxmal, la <<cruz>> de palenque o el <<calendario>> de Méjico.

Una rara modalidad de estos estilos churrigueresco y criollo, es una que se presenta en el siglo XVIII. Casi todos los autores, de mí conocidos, que tratan de la arquitectura colonial, hablan de una <<influencia morisca>> en esa centuria. Así Baxter la señala en la <<Casa de los Azulejos>>, de la ciudad de Méjico, y Noel, más erudito, que a la conclusión del siglo XVII llegaron a América artífices moriscos, llevados por las Ordenes religiosas, que aportaron una segunda corriente arabizante, bien acogida por los artistas indígenas, dando lugar así a un raro estilo oriental-americano. El supuesto carece, en mi opinión de base. En España, al morir el siglo XVII, nadie se acordaba ya

de las artes mudéjares, ni habían artistas moriscos; mal podrían, por lo tanto llevarlos a América las Ordenes Monásticas. Si en la << Casa de los Azulejos >>, la ciudad de Méjico y en la iglesia de San Francisco, de Santiago de Chile, y en algún otro edificio del siglo XVIII, aparecen elementos mudéjares, será debido a la supervivencia de la tradición morisca del siglo XVI; quizás renovada por la fantasía de los artistas indígenas, con las que tan bien cuadraba todo lo oriental.

Finalmente, la arquitectura colonial y virreinal tiene un cuarto periodo, que coincide con los estertores de los virreinos. Por un fenómeno curioso, la Arquitectura de este último periodo es, en lo monumental, una nueva era del *purismo hispano*. Ello se explica por el estilo neoclásico imperante en España en el siglo XVIII, y llegado a América por los virreyes de Carlos III y Carlos IV; estilo *rectilíneo* y seco, que no se prestaba a las fantasías decorativas de la tradición azteca, maya o quechua. En Arquitectura humilde, que ni en España ni en América pudo seguir la aparatosa manera <<borbónica>>, continuó el imperio del pintoresco estilo *criollo*.

He ahí esbozado y en conjunto, el cuadro general del desarrollo de la arquitectura hispanoamericana colonial, según yo lo veo. Pero el tema exige algún detalle, con relación a cada uno de los grandes grupos geográficos y políticos que he señalado: Méjico y el Perú. A cada uno de ellos, especialmente, se refiere lo que sigue.

IV

La Arquitectura colonial de Méjico es hasta ahora la más estudiada de todas las americanas. Las publicaciones oficiales de los Gobiernos mejicanos, la espléndida obra del angloamericano Silvestre Baxter (1), los escritos de Jenaro García (2), Antonio Cortés (3), el Marqués de San Francisco (4), Ramón Mena, Nicolás Rangel (5) y otros

(1) *Spanisk Colonial Architecture in Méjico*, por Silvestre Baxter. Boston. 1901 (trece tomos).

(2) *La arquitectura en Méjico* (iglesias). Obra formada bajo la dirección de Jenaro García, por Antonio Cortés. Méjico, 1914.

(3) Idem íd.íd.

(4) *Arte Colonial (tres series)*, por el marqués de San Francisco. Méjico.- *Residencias coloniales de la ciudad de Méjico*. por ídem íd.- *La casa de los azulejos*, por ídem íd.- *Los jardines de la Nueva España*, por ídem íd.- *La Iglesia y Monasterio de San Agustín Acolman en Méjico*, por ídem íd.- RAZA ESPAÑOLA, mayo-junio, 1920.

(5) *Churubusco-Huittzilpochco*. Texto de los profesores Lic. Ramón Mena y Nicolás Rangel. Méjico. MCMXXI.

(6) Monografías mejicanas de arte colonial en la Nueva España. (Duplicada de la que hizo para la investigación de bienes nacionales de Méjico, en el poder del Sr. D. Francisco A. de Icaza, jefe de la Comisión mejicana de investigaciones y Estudio históricos en los Archivos y Bibliotecas de Europa.)

muchos(6) de mí ignorados, permite apreciar, aun a los que no conozcan *de visu* la monumentalidad colonial mejicana, su espléndido cuadro.

Espléndido en verdad. No hay país alguno que pueda presentar, como título glorioso de colonizador, otro parecido al que la madre de naciones dejó en el país que, amorosamente; llamó Nueva España. Y téngase en cuenta que ese esplendor no dice sólo a la importancia material de la monumentalidad; porque siendo la arquitectura el arte que más y mejor refleja el estado social del pueblo, las estupendas catedrales de Méjico, Puebla y Zacatecas; las iglesias de Ocotlán, Tepozotlán y Guadalupe; la <<Casa de los Azulejos>> y el Instituto de Minas, en Méjico, son las manifestaciones pétreas, pero elocuentes, de cuán brillantes fueron la sociedad y la cultura colonial española en Méjico.

Sigamos su desarrollo conforme al cuadro general que señalado queda.

Pruebas de aquel período del purismo, que se inspiraba en los estilos gótico, mudéjar, <<plateresco>> y clásico del siglo XVI español, nos presentan entre otros monumentos, el palacio de Hernán Cortés, en Cuernavaca; la catedral de esta misma ciudad, San Francisco de Tlaxcala; la iglesia de Acolman y las catedrales de Puebla y de Méjico.

El palacio del Conquistador, en Cuernavaca: es un severo edificio acabado, según Baxter, en 1531. Con aspecto de castillo, las arquerías de los dos pisos, en su fachada principal, son de aquellas disposiciones y aquel estilo de la decadencia gótica que vemos en mucho de los edificios españoles en el final del siglo XVI.

La catedral de Cuernavaca, del siglo XVI, con su exterior almenado y sus contrafuertes exteriores, están inspiradas en el gótico-franciscano peninsular.

San Francisco de Tlaxcala es una iglesia mudéjar que no desarmonizaría entre las sevillanas de *Omniun Santorum* y Santa Marina. De una sola nave, la cubre una estupenda y pura armadura mudéjar de artesón, con tirante doble y almirante y faldetas de lazo, que pudiera llevar la firma del carpintero <<de lo blanco>>, López de Arenas. ¿Quién sería el artista español, moro converso indiscutiblemente, que anduvo por aquellas tierras mejicanas en el primer tercio del siglo XVI?

La iglesia de San Agustín de Acolman, historiada por el Marques de San Francisco, es ejemplar de allí llamada <<arquitectura franciscana>>, y, en nuestro cuadro, representa la transición gótico-plateresca. Un ábside poligonal, con bóveda de crucería, marca el goticismo.

Lo <<plateresco>>, es la portada, fechada en 1560, magnífica obra del más puro estilo, sin ningún indianismo, que en su trazado y composición, y en su admirable talla, nos

habla de Alcalá, Salamanca, Toledo o Burgos, de cuyas obras es hermana ¡y contemporánea! ⁽⁵⁾

Llegamos a dos monumentos cumbres de la arquitectura colonial mejicana: las catedrales de Puebla y Méjico.

Precisa un recuerdo. Hay en España una serie de edificios sagrados de justo renombre, en los que se implantó hermosamente en el siglo XVI el primer purismo clásico, venciendo al <<plateresco>>, la Catedral de Granada, la insigne creación de Diego de Siloé, es el principal: *la escuela* (pues la hizo) se siguen en las catedrales de Málaga y Jaén, en san Salvador de Ubeda, en la Colegiata de Ronda, y en otras de la región. Pues bien; dentro de esta serie y de este clasicismo están esas dos catedrales mejicanas, demostrativas de una potentísima corriente españolista.

La de Puebla está comenzada hacia 1551; la de Méjico, hacia 1573; aquélla consagrada era de 1649, ésta en 1667; la primera cierra sus fachadas en 1644: la segunda la completa en 1797. Llevaron, pues ambas una marcha casi sincrónica. Y ambas son de arte análogo: tres naves y una capilla absidal; crucero con cúpula, pilares compuestos con columnas clásicas; bóvedas de cascarón; fachada con dos torres. El estilo originario es, ya queda dicho, el <<Diego de Siloé>> andaluz, aunque al trasplantarse perdiera muchos de sus elementos. ¿Y el autor o los autores? De la Méjico aparece como autor del plano primitivo Alonso Pérez de Castañeda, << Maestro Real de Arquitectura>> (?), según Baxter, aunque luego Felipe III encargó nuevas trazas a su arquitecto Juan Gómez de Mora, que las hizo en 1615, siendo adoptadas. De la de Puebla, Baxter, sospecha que fué el mismo Pérez de Castañeda, aunque a la postre se adoptaron otros planos que hizo también Juan Gómez de Mora. Yo me permito dudar de la exactitud de tales datos, con sólo el examen del estilo de esos edificios. El de Gómez de Mora es tan conocido por sus obras en España que no admite duda alguna. Neta, característicamente <<herreriano>>, su tipo es el de las iglesias de una nave, con capillas laterales entre los contrafuertes y ábside cuadrado; y en la estructura, de masas lisas apilastradas; todo seco, árido, <<escorialense>>. Nada más opuesto a esto son las catedrales de Méjico y Puebla, de tres naves diáfanas, abiertas, y pilares <<compuestos>> de columnas clásicas; todo, como ya se dijo, de un clasicismo <<siglo XVI>> jamás practicado por Gómez de Mora. Si el estilo no miente, lo que es de este arquitecto es la fachada y torres de la catedral de Puebla, claramente inspiradas en la arquitectura del Escorial; las

⁽⁵⁾Véase el núm. 17-18 de RAZA ESPAÑOLA

torres, más aún, copiadas. Y algo análogo menos claro, se ve en la de Méjico. ¿Habrá que restituirle ambos monumentos a Alonso Pérez de Castañeda? Nada sé ni encuentro sobre este maestro; pero su antigüedad sobre Gómez de Mora le coloca más dentro de la corriente y escuela de Diego de Siloé. A no ser, aunque no lo creo verosímil, que el relativo purismo neoclásico de ambas catedrales sea un alarde arcaizante de alguno de los arquitectos que figuran como intérpretes o sucesores de Gómez de Mora: José Damiano Ortiz, en la catedral de <Méjico (aunque no aparece más como arquitecto de su fachada); Pedro García Ferrer, en la de Puebla,(autor conocido de la cúpula) ⁽⁶⁾.

El período <<barroco>>, tercero de los que hemos señalado, abarca, en números redondos, la segunda mitad del siglo XVII y más la primera del XVIII. Es la época del verdadero esplendor virreinal. Gobernantes y clérigos rivalizan en elevar iglesias y residencias, en cantidad y calidad que competir pueden con las de la metrópoli. Imposible me es, por falta de conocimiento de ellos, la cita y el análisis de tanto monumento. La de algunos, como prueba de mi tesis, habrá de bastar. En lo religioso, el *tipo* de las iglesias ha cambiado desde las franciscanas (una nave) o clásicas (tres) del período anterior. Ahora, el tipo es el español <<jesuíta>>; una nave con grandes capillas a los lados; crucero con cúpula central; un ábside cuadrangular; la fachada con grande y aparatosa portada y dos torres. En el interior, desbordante profusión ornamental, cual no se ve en España, con especial predilección por los retablos más estupendos. El estilo original y que perdura (sobre todo en lo ornamental) es claro, inconfundible; es aquel en que Andalucía creó escuela y cuya obra magna, en mi sentir, es el Sagrario de San Salvador, en la ciudad hispalense. Son grandes ejemplos de esta *manera* española las iglesias de la Valenciana en Guanajuato; la capilla de los Reyes, en la catedral de Méjico ⁽⁶⁾; la catedral de Zacatecas; la iglesia de Santo Domingo, en Oxaca, y, sobresaliente, el seminario de San Martín en Tepozotlan. Las tallas doradas y los estucos policromados lo invaden todo, cubriendo elementos que esta vez sí traen a la memoria las reminiscencias escurialenses de la escuela Española de Gómez de Mora.

Sincrónico, compenetrado con este estilo netamente barroco español, esplende el que he llamado criollo, del que el territorio mexicano tiene edificios verdaderamente

⁽⁶⁾ Véase el núm 33 de RAZA ESPAÑOLA.

⁽⁸⁾ *Contribución a la Historia de la Arquitectura Hispanoamericana*, por D.Martín S: Noel.Buenos Aires, 1921.- (Trabajo premiado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, con el "Premio de la Raza",de 1921.)

⁽²⁾ *El Perú histórico y artístico*, por D. José de la Riva-Agüero, Santander, 1921.

estupendos, ya por su valor monumental, ya por su interés social, como datos de lo que fue la colonización española. San Francisco, en Cholula; la capilla del Pocito, en Guadalupe; el Carmen, en san Luis de Potosí; el Santuario, de Ocotlan, las casas del Conde de Heras y la famosa de los azulejos, ambas en la ciudad de Méjico, y cien más, se nos presentan como típicas del estilo *criollo*, con los caracteres ya dichos.

Al último período, el de la influencia del neoclásico europeo del siglo XVIII, corresponde un gran esplendor en la monumentalidad mejicana, aunque acaso más por la calidad que por número. Los nombres de dos notables arquitectos suenan en este periodo: Francisco Tresguerra y Manuel Tolsa, valenciano éste, mejicano aquél. La obra más importante de Tolsa es el Palacio de la Minería, en la capital, donde al neoclásico un poco licencioso, pero bueno, se unen detalles afrancesados. De Tresguerra es, entre otras obras, la iglesia del Carmen, en Celaya, de excelente y armonioso estilo neoclásico. Estamos, con este edificio, en la primera década del siglo XIX. Puede decirse que ella cierra la arquitectura colonial, ciertamente de una manera digna y bien española, pues de lo indígena no queda sino alguna rara interpretación de las molduras y detalles clásicos; y, en cambio, percíbese clara la inspiración de nuestro gran Ventura Rodríguez.

V

Faltan, para el virreinato del Perú, estudios y publicaciones de la magnitud informativa de los de Méjico; al menos no los conozco. El más comprensivo de los que anduvieron en mis manos es el del arquitecto argentino Martín S. Noel (¹). Es el principal fuente de mis conocimientos. Pero confieso que carezco de base sólida sobre la que apoyarme en cuanto a los detalles del estudio.

* * *

Cuando Francisco Pizarro conquistó el país de los Incas, la civilización quechua estaba en decadencia (2). Fué, pues (aparte de otras razones), hecho lógico la fácil adaptación de lo hispánico. Fundada en Lima por el mismo conquistador, en 1535, erigióse en centro de las Letras y de las Artes de la América del Sur; y desde la ciudad de los reyes ellas irradiaron en dos corrientes: la una, directa, fue hacia el Sur, a Chile; la otra,

atravesando los Andes, a Bolivia, de donde bajó luego (Salta, Tucumán, Córdoba) a la Argentina.

La Arquitectura del purismo español en la primera época, la barroca y la *criolla* en la segunda y la neoclásica en la tercera, tiene en el grupo peruano menor monumentalidad que en el mejicano; a cambio, más inocencia mayor valor pintoresco. En la costa peruana domina, desde el principio, lo español; remontándose hacia los Andes, se ve más una influencia incaica que es aún mayor en Bolivia. Al bajar hacia la pampa, donde nunca hubo Arte aborigen, desaparece lo *quichua*, para quedar sólo lo español: mejor diríamos, lo andaluz.

Lima esta en su apogeo al mediar el siglo XVI. Las primeras construcciones de importancia son, como en Méjico, de los estilos españoles gótico, mudéjar o plateresco. La catedral es la prueba de aquel purismo español que caracteriza, en mi sentir, el primer periodo de la arquitectura colonial americana. Fundóla muy humildemente el mismo Pizarro.

Nueva fábrica engrandecida, se hizo luego de los planos que eran los mismos que los de la Sevilla. Dificultades pecuniarias redujeron la idea; los terremotos obligaron a varias reconstrucciones, pero lo que subsiste de lo primitivo, los pilares y las bóvedas, son del mismo estilo gótico decadente de la gran basílica sevillana (⁷). Los arqueólogos peruanos citan como autor al catalán Noguera(⁸), al que asignan también otras obras.

San Francisco de Lima, importante centro y escuela de cultura hispanoamericana, con ser de la época un tanto más avanzada, muestra en su claustro principalmente, líneas de arte <<plateresco>> y techos de zócalos de cerámica de sabor mudéjar; y en muchas casonas hidalgas, los arcos mixtilíneos nos hablan de un estilo <<Isabel>>. Y allá, siguiendo las derivaciones peruanochilenas, en San Francisco de Santiago de Chile, aun existe aquella puerta, ya citada, de zapatas y umbral de madera tallada, típica inconfundiblemente moriscas.

Entremos en el periodo virreinal. Para apreciarlo hay que seguir separadamente las corrientes que hemos señalado.

En Perú, el estilo dominante es ¿cómo no?, el barroco español; más fijamente, el barroco andaluz. El tipo de la iglesia ciudadana es el de la andaluza, o sea el de los discípulos de Herrera, de tres naves, crucero, capillas laterales, cúpula central y dos

(⁷) La inauguración no se hizo hasta 1604

(⁸) Riva-Agüero. Ob.cit, pág.89

(¹) Así lo califica Riva-Agüero, ob.cit.pág.49

torres en fachada; luego, vestida en la cúpula central y dos torres en fachada; luego, vestida en el estilo barroco, ya puro español, ya *criollo* americanizado. Pero en mi sentir, este tiene sabor más atenuado de lo indígena que el de Méjico, sin duda por ser menos características las construcciones incaicas que las aztecas y mayas. Las portadas y los retablos limeños pueden pasar por hermanos de los de Sevilla, Cádiz y Huelva.

En lo civil de Lima sí aparece el estilo *criollo*. La casa noble, con sólo dos pisos, tiene gran portada y balcón, que enaltece el escudo de armas, según el tipo español contemporáneo. Pero los miradores corridos, de madera tallada, no son andaluces, aunque un ilustre arqueólogo americano quiera ver en ellos una traducción del *mucharabi* oriental. De buscarle el origen español, habría acaso que ir hacia los asturianos y vascongados; pero más estará en las *tolderías* indígenas que el clima pide.

En otras ciudades peruanas puede verse análogo proceso artístico. Trujillo, al Norte, fundada por Pizarro, conserva construcciones <<andaluza>> y <<extremeña>>; y en el Cuzco, al Sur, el Convento de Santo Domingo y la casa llamada <<De los Almirantes>>, son muestras del purismo hispánico. Pero en el mismo Cuzco, que fue corte de los Incas, y que conserva construcciones precolombinas, aparece ya lo *criollo*; por ejemplo, en la Universidad, cuya profusa labor almohadillada es de tipo indígena. Arequipa es gran ciudad en las manifestaciones de la arquitectura *criolla*. La fachada de <<La Compañía>>, y la de alguna casa en particular, son de absoluto sabor indio, por su orientación de entrelazos y fantasía, con ejecución plana. Lo que no me atreveré a decir es que ello sea la influencia incaica exclusivamente, pues recuerda más lo azteca o maya, ya que el arte peruano precolombino es pesado, sobrio y ceñudo (¹).

Marchando más hacia el Sur, la corriente peruana llega a Chile. Los conocedores del país dicen que en su arte se ve, según la frase de un escritor, <<Andalucía modificada por el prestigio de los Andes>>. O sea el estilo español con influencias indígenas, americanas, si es que los araucanos tuvieron un arte propio. Yo, acaso equivocado, veo en aquella arquitectura más andalucismo que araucanismo. Las viejas casonas de Santiago, con un piso, portadas y cancelas, rejas y revocos de colores, no desdecirían en Ecija, Carmona, Arcos o Medina Sidonia. Las columnas en las esquinas, partiendo del hueco de ángulo de las tiendas, no pueden ser más sevillanas. Y en campiña, iglesias y casas son las del campo andaluz.

Traspuestos los Andes, desde el Perú, siguiendo la otra corriente de la civilización peruana, entramos en Bolivia. La Paz, su capital, es en un aspecto general, lo más

andaluz de América: las calles son cordobesas o malagueñas. pero surge lo incaico en la fachada de la catedral y en alguna casa solariega.

Más aún, mucho más, en Potosí. La iglesia de San Lorenzo es el ejemplar donde el criollismo se presenta más terriblemente, si vale el calificativo. La composición de la portada es genuinamente <<plateresca española>>, sin quitar ni poner un solo elemento, como los detalles, que lo cuajan todo, lo son también. Pero ¡que interpretación tan india hay en aquella profusión, en aquellos entrelazos, en lo plano de la factura, en lo anguloso del dibujo, en lo absurdo de la molduración!

Descendamos ya hacia Argentina. En 1778, Carlos III creó el virreinato del Río de la Plata. Pero, de antes, el Norte del país estaba bajo el dominio e influencia peruanos. Salta, más pintoresca que monumental, es totalmente extremeña-andaluza. Córdoba, es muy importante, contiene, al decir de Noel, la suprema expresión del arte hispanoamericano, del maridaje del barroco-mudéjar andaluz con la técnica escultórica calchaquí. La compañía, Santa Teresa, la catedral Alta Gracia, Copacabana, Santa Catalina y las casa del Virrey Sobremonte, son en lo civil, los ejemplares más elocuentes de esa arquitectura.

Bajando ya al sur, Buenos Aires nos daría el último peldaño del arte hispanoamericano si la fiebre de lo moderno no hubiese destruido todo lo colonial. La corriente peruana llegaba allí ya desviada la pobreza de la ciudad, simple puesto militar para la represión del contrabando, no daba para grandes edificaciones. Las existentes en el siglo XIX eran de un barroco andaluz muy pintoresco. La Aduana Vieja, ya destruída, mostraba bien esto. Pero, ni aquí, ni en Córdoba, según mi sentir, hay nada de indio: es lo español lo que domina.

VI

Aunque no siendo lo anterior sino un boceto del cuadrado que el tema pide, faltan en el pinceladas capitales. Quédame sin mencionar siquiera aquellas arquitectura pobre pero expresivísima, en las <<misiones de California>>; la del país importantes, como Colombia, que tan ardiente españolismo profesó siempre; como Cuba, la última en perderla. Ni mi propósito fue abarcar todo el cuadro, ni mis conocimientos darían para ello. Conste, al menos la cita; y, una vez más, que mi propósito ha sido abarcar el horizonte en conjunto, y no la investigación ha sido abarcar el horizonte en conjunto, y no la investigación detallada de sus rincones.

VII

El siglo XIX, el de la independencia de los países hispanos, fue el del desamor de las hijas hacia la madre. Con él y por lógica consecuencia, vino el abandono, en el arte arquitectónico, de las influencias españolas. Fueron las francesas y las italianas las que actuaron en la arquitectura de la América del Sur, y éstas algunas yanquis, en la de Méjico. Y las grandes ciudades de esos países se llenaron de palacios versallescicos, de edificios de pseudomodernismo milanés y pequeños <<capitolios>> washingtonianos. Ciertamente, tampoco España daba muestra de mayor sentido artístico, entregadas a las imitaciones de todo lo extranjero.

Pero desde 1913 una reacción se ha producido. El abrazo de la madre con las hijas, cada vez más íntimo y estrecho lo ha posibilitado. y ello coincide con el movimiento arquitectónico-nacionalista producido en España. Permittedme un inciso. Tiéneseme como uno de los apóstoles de ese movimiento, y por ello, sí merecí alabanza, coseché también vituperios, cargándose sobre mi conciencia los mil y quinientos <<palacios de monterrey>> que desde hace unos años padece la arquitectura española. Una vez mas tengo que poner en claro el alcance de mi teorías. Fueron siempre las de preconizar que debe buscarse el *estilo moderno*, inspirado en las necesidades y en los materiales de nuestra época. Pero que mientras ese estilo no aparezca, si hemos de inspirarnos en las arquitecturas antiguas, *adaptemos* (no *imitemos* servilmente) las españolas; pues es más digno parecernos a nuestros abuelos que no a los de franceses, ingleses o alemanes. Y dicho esto, volvamos al tema.

Por virtud de aquel movimiento nacionalista de la arquitectura española, la hispanoamericana (especialmente la de la República Argentina, que lleva hoy el centro del poderío en el Continente) se ha reintegrado a la influencia de la Madre patria. Por dos corrientes lo veo fluir. Es la una la de los estilos españoles (el <<andaluz>>, en lo privado, y el <<plateresco>>, en lo monumental), implantando por el insigne literato Larreta en su casa de Buenos Aires, y seguido, muy recientemente, por nuestros grandes artistas María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, en el teatro Cervantes. Y es la otra corriente, la de la adaptación de los viejos estilos coloniales, cuyo propagandista es, con la pluma del escritor y con el lápiz y la escuadra del arquitecto, D. Martín S.Noel, que lo ha implantado en edificaciones como las iglesias de Chillar y Duranzo, las <<estancias>> de Córdoba y Charrua.

El hecho es altamente Halagador para los españoles, que vemos en él, como en tantos otros que ahora felizmente se suceden, la reivindicación, por el corazón dictada, del culto de Hispanoamérica por las razas, a la que debe la existencia, en el primer lugar, y el nacimiento y el crecimiento en la cultura y civilización, en segundo, a aquellas razas aborígenes precolombinas y española.

Ahora, a España corresponde saber aprovechar ese momento con la promoción de envíos de fotografías, vaciados y modelos de la arquitectura antigua y de la moderna españolas. Y a este fin, creo que una exposición de ello en Buenos Aires, en Méjico, en Lima y en Santiago sería de positivos resultados, y no sólo en lo *sentimental*, sino también en lo material. España tiene actualmente una junta para el fomento de las relaciones artísticas y literarias hispanoamericanas. Yo bien sé que aquella idea encontraría calor en las prestigiosas personalidades que la integran. Pero sé también que carecen de medios para llevarla a cabo. Y ella quedará como uno de los tantos sueños patrióticos. ¡Qué magnífico complemento hubiera sido de la brillante actuación de nuestra Arquitectura Hispanoamericana, cuya *historia* he intentado esbozar en esta conferencia!

VICENTE LAMPÉREZ Y ROMEA,
Arquitecto

Madrid, Febrero de 1922.

7.1.3 Héctor Greslebin.

“El Estilo Renacimiento Colonial”, por el arquitecto Héctor Greslebin. Conferencia realizada el 27 de octubre de 1923 en el Salón de Actos de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, bajo el patrocinio del Centro Estudiantes de Arquitectura. 16 págs. (Fig. 126)

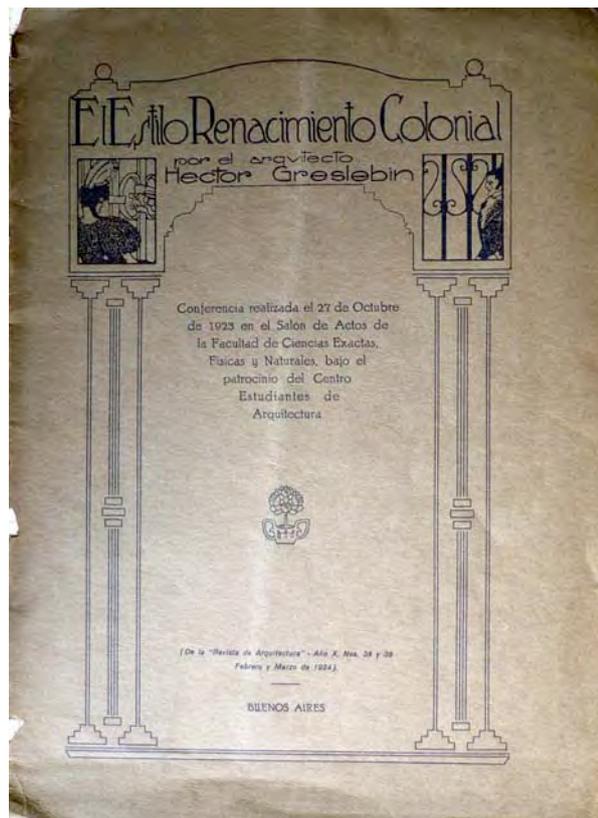


Fig. 126 Portada de la separata GRESLEBIN, Héctor “El estilo renacimiento colonial”, Revista de Arquitectura, año X, n°s 38 y 39, febrero y marzo de 1924.

Complicado efectuó esta lectura, cuyo tema ha sido insinuado por el Centro de Estudiantes de Arquitectura, ávido de renovar sentimientos que le son tradicionales.

Pocos días de plazo y una breve hora, circunstancias son, que hacen difícil dilucidar asuntos tan debatidos, de tanta actualidad, por otra parte como al que se refiere al desarrollo y a la enseñanza del estilo colonial en esta casa de estudios. No he podido menos que corresponder afirmativamente a tan gentil pedido, máxime siendo el primero que me ha sido formulado después de constantes dedicación al estudio de las estilizaciones americanas. Por eso constituye esta invitación para mi, un nuevo

estimulo, en el cual viene a sumarse a los muchos que me tienen ya prestados mis alumnos de cursos paralelos en nuestra Escuela de Arquitectura.

No quiero que esta advertencia pueda parecer disculpa y justificar en ellas lagunas o tesis precipitadas. La lección de hoy lo sé, la sé aun más ampliamente, con la continuidad de un curso Y ahora comprenderéis que la dificultad estriba en el resumen que debo hacer para poder justificar mi conclusión final, la cual, a pesar de todo, he de enunciar.

La lección de hoy mezcla los afectos y de conocimientos técnicos, de recuerdos y conocimientos artísticos, he comenzado a aprenderla al sentarme en mi primer banco de escuela: las rodillas de mi padre. La balbucí cuando estudiante como vosotros en esta casa, siendo director de la *Revista de Arquitectura*, al comentar en uno de sus números una adaptación de colonial latinoamericano a programa moderno, hecha por el señor arquitecto Noel, decía en que tal edificio varias influencias sabiamente se encaminaba hacia un fin, pero a mi juicio, no era el ejemplo de un tipo acabado de arquitectura.

Junto con algunos compañeros, de los cuales solo citaré al infortunado amigo Hugo Pellet Lastra, en esos años de 1915 y 1916, hacíamos nuestros primeros proyectos en estilo colonial, algo académico siguiendo la estela dejada por el profesor Kronfuss con su predica del taller y la influencia que directamente ejerció la obra de Noel, nuestro colaborador en la *Revista de Arquitectura*.

Algunas discretas reprimendas de los clásicos profesores de la casa, observaciones a las cuales dimos caballerosamente cabida en nuestras páginas, un fueron causa suficiente para amenguar nuestro entusiasmo. Y bueno es aquí dejar constancia de la opinión del señor profesor René Karmann, quien dice en uno de sus artículos, tener fe en la posibilidad de las nuevas aspiraciones.

Nuestro insigne escritor nacionalista, doctor Ricardo Rojas, en su interesante estudio "Eurindia" publicado en "La Nación", ha mostrado como uno de los signos que revelan la formación de una escuela argentina de arquitectura, la existencia de nuestra *Revista de Arquitectura*.

Si vosotros estudiantes, valoraseis el contenido de su primer artículo, veríais triplicarse vuestras fuerzas. No importaría ya , no poseer reglamentación profesional, no tener Facultad aparte como nuestro colega hermanos del Plata, no efectuar excursiones y viajes de estudio; no importaría que el desinterés y la incomprensión mayor se hayan hecho sentir para con nuestra carrera, por parte del publico, de sus autoridades, y varias veces a esta misma casa. En esa página anónima donde se vuela con patriótico

entusiasmo el alma del estudiante con clara y sentida visión, se define todo un programa a cumplir. Allí se dice: “Debemos orientarnos definitivamente en el terreno de nuestra especialidad. Hemos de emprender el camino con el rumbo cierto, provisto de bagaje que nos pertenece, el más adecuado, por imponerlo así la tradición las causas geográficas y las bases mismas de nuestra idiosincrasia social y económica”.

Entremos en materia. Una manera de comenzar sería, analizar las variantes de las formas arquitectónicas de acuerdo a su cronología e influencias. Sobre este particular, solo diré que su desarrollo es difícil, aunque no imposible, como lo demuestran los estudios de Noel y Kronfuss. También el esquema histórico trazado por Rojas, revela que el desarrollo de la evolución artística, se efectúan por ritmos cronológicos, entrecruzados de Europa a America y de America a Europa: es decir, primero un exotismo: los indios precolombinos vencidos por los conquistadores, luego un indianismo, los conquistadores españoles vencidos por gauchos americanos; mas tarde otro exotismo: los gauchos argentinos vencidos por los artistas autóctonos. Entonces la eurindia artística sería la ambición de un arte nacional, en el cual no predomine ni el exotismo extranjero ni el indianismo nuestro: una expresión en ambos fenómenos.

El estudio del estilo colonial, responde, pues, al estudio de las formas primeramente enunciadas, es decir, después de la expresión de las artes españolas puras, a esa reacción del nativo que provoca un estilo de fusión. Así citando un ejemplo nuestro, al hablar de Noel de los caracteres de la sillería del coro alto de San Francisco, de Córdoba, y del retablo de la capilla domestica de La Compañía de la misma ciudad, dicen que “son manifestaciones categóricas de ese inconciente maridaje del barroco – mudéjar andaluz con los procedimientos de la técnicas escultóricas calchaquí. En esa fusión hallamos una de las formas más típicas del arte americano”.

Noel sugiere también la división establecida por Rojas en sus trabajos, este primer ritmo, y las llama al primer estilo “de la conquista”, es decir, de la estampa puramente española, y luego viene el estilo de fusión, que subdivide en virreinal primitivo y virreinal decadente, correspondiendo la primera de estas subdivisiones a la segunda etapa de la clasificación de Rojas, al indianismo, en el cual los conquistadores son vencidos por los gauchos americanos.

Kronfuss encuentra un estilo colonial argentino y dice al respecto: “En el estilo colonial de la Argentina no hay gran lujo de formas como en Chile, no están cargadas de adorno sus fachadas con el Perú, pero en cambio, hay líneas elegantes que producen en el

animo una impresión de exquisita nobleza y tranquilidad, juntamente con la severidad de sus formas “.

Y aún, para mayor complejidad del problema, se insinúa en la obra de Noel la hipótesis de una corriente inversa, de México y del Perú hacia España, atendiendo algunos interesantes detalles de las portadas arequipeñas semejantes a ciertos frontispicios del fines del siglo XVII y XVIII, solo existentes en el sud de España.

Considero que para pronunciarse debidamente sobre estas influencias y sobre la existencia de un colonial argentino especialmente, hace falta aun mas estudio de relevantamiento. A mi juicio, no es suficiente la fotografía o el croquis para autorizar a un investigador a pronunciarse categóricamente sobre estas variadas opiniones, es menester poseer el desarrollo completo de cada una de las obras que se citan, en planta, corte y elevación, con sus respectivos detalles de moldurado en escala mayor. Corresponde que ahora hagamos este trabajo y solo así, algún día podremos decir si los motivos principales del estilo colonial en la Argentina son las cornisas y detalles del Escorial y si la influencia del arte nativo es o no nula. Podremos así reconocer influencias mas exactamente: con seguridad se comprobará alguna de estas hipótesis y aun mas podremos reconocer la mano de un artista en varias obras tal vez bien distanciadas unas de otras.

Pero es menester hacerlo rápidamente, frente a la destrucción que se efectúa de estas obras. Y si el trabajo es mayor que las fuerzas en las cuales disponemos los que nos hemos dedicado a estos estudios, debe el gobierno crear la Comisión de Conservación de Monumentos Históricos, para que ordenadamente se recojan estos datos, como acaba de hacerlo el gobierno de México en su hermosa obra “La población del Valle de Teotihuacan”.

Por estas consideraciones es que no puedo pronunciarle sobre las interesantes hipótesis formuladas por Noel y Kronfuss. Volvamos al ritmo final de Rojas, aquel indianismo: los mercaderes inmigrados vencidos por los artistas autóctonos, la hora actual. Este ritmo es, pues, el estudio de esa Eurindia artística, es el Renacimiento arquitectónico colonial americano, la avidez del momento que vivimos y, a mi vez, quiero caracterizarle y concretar la receta con la cual podemos elaborarle.

Entiendo que nuestro indianismo puede considerarse bajo dos modalidades. Primeramente, la ofrecida por la producción artística precolombina, y luego la que

muestra y origina un estilo colonial de fusión. Todo aquello que no sea sino una simple reproducción de lo que se ha hecho en la madre patria, no es para mí colonial, sino simplemente estilo español.

Quiero también dejar constancia, que al ocuparme del estilo colonial respondiendo al gentil pedido del Centro de Estudiantes de Arquitectura, no significa ello que abdicue o suplante los principios del renacimiento precolombino, los cuales el año próximo he desarrollado in extenso, con insospechadas modalidades alcanzadas por un detenido estudio de sus estilizaciones.

Y ahora la receta. Tanto para llegar a obtener un renacimiento colonial, o un renacimiento precolombino, menester es ajustarse a seguir la ley que marca la evolución de los estilos.

Puedo aquí recordar lo dicho en el número 5 de REVISTA DE ARQUITECTURA, siguiendo al celebre maestro francés arquitecto Viollet-Le Duc: “El estilo es la manifestación de un ideal establecido sobre un principio”. Dije también que un estilo se diferenciaba de la moda por que el carácter efímero de esta, oponía su eternidad, la cual alcanzaba al precio de seguir un principio metódicamente.

Entonces, si queremos que todas estas manifestaciones actuales de una nueva arquitectura eurocolonial o europrecolombiana, alcance la eternidad y la majestuosidad de un verdadero estilo, escapando recelosa de la superfluidad y efímera existencia que pudieran dictarles la moda, es preciso un ideal y un principio, de acuerdo al decir de Viollet-Le-Duc y podríamos pensar, que si tan buena receta se ha obtenido al exhumar del olvido todo un estilos llamado románico, es bien del caso aprovecharla en la hora actual.

Sin entrar en consideraciones históricas, definamos que es el estilo colonial, antes de hablar de ideal y de principio en el nuevo estilo.

Llámesese estilo colonial, al ofrecido por el conjunto de construcciones americanas erigidas en la época de la conquista y durante los primeros años de nuestra emancipación. Conjunto que se caracteriza por una cierta armonía de detalles originales, producto de la fusión del arte español con el arte indígena o la manera de hacer criolla; armonía que sin llegar a ofrecer una unidad al conjunto es representativa de una verdad constructiva casi absoluta, de una incapacidad técnica,

artísticas y de recursos ambientes; defectos estos últimos, que hacen el conjunto interesante, duradero y formado con elementos fácilmente identificables.

Esa modalidad es estilo, porque posee una idea y un principio. Su ideal es, la causa que en misteriosa silueta, rebuscada y exótica, trasunta el artífice indígena elaborando con propia mano los detalles de la fábrica que eleva la piedad del hidalgo y el recuerdo de las casonas de su lejano hogar. Estas modalidades que el extranjero no comprende por que aun no se ha identificado con el misticismo que caracteriza el alma americana, son pues manifestaciones de un ideal, de un recuerdo. También este ideal es el que se exterioriza en el programa impuesto por el criollo al construir sus edificios públicos, sus estancias, de acuerdo a sus ideas e ingenuos caprichos arquitectónicos, y tal vez, estas modalidades especiales, traen y robustecen un día la seguridad de poder extender al gobierno de sus personas la misma libertad y originalidad con las cuales ha construido sus casas, sus edificios públicos, esos crisoles, rústicos sí, pero donde se funden los primeros destellos de la libertad americana.

Conocéis tan bien como yo estos ejemplos de arquitectura colonial en los cuales se exteriorizan una veces la marca incomprensible de la técnica del indígena o la manera ingenua de construir del criollo; por eso, no he de mostrarlos.

Los estilos que han marcado época, han pasado primeramente por la uniformidad del detalle para alcanzar mas tarde la uniformidad del conjunto. Tanto en la forma primera, como en la segunda forma evolucionada, la condición que debe cumplirse necesariamente es que, ideal y principio se hagan comprender.

Así el estilo colonial americano, si exterioriza un ideal indígena-criollo, presenta también un principio si se le estudia detenidamente. Pero este principio no alcanza a prestar unidad al conjunto, es solo la uniformidad en el detalle; consigue identidades notables tanto en lo técnico como en lo artístico, y repetimos que en ellas no prestan a conjuntos fisonomías semejantes.

Estudiemos como muestra de esta uniformidad de detalle, tan solo un ejemplo técnico y otro artístico; como los que se ofrecen podrían mostrar un centenar, pero ello solo demostraran que existen el principio en la ejecución del detalle en la fábrica colonial; y aun estilo para manifestarse en la forma mas embrionaria le basta un ejemplo técnico y otro artístico de motivos que evolucionan y se repiten. No podrá, pues, negarse la existencia de un estilo colonial y seguro estoy que el estilo puede conformar la exigencia del mejor observador, siempre que se trate de encontrar la evolución y uniformidad relativa del detalle.

Un ejemplo de evolución de un motivo decorativo, lo tenemos observando las antiguas rejas que tantas veces habéis mirado en esta y otras ciudades americanas. Ellas muestran en el centro de sus formas rectangulares, a veces con su lado superior curvo, dos motivos básicos de decoración que rompen la monotonía de barrotes perpendiculares y planchas horizontales en los cuales estos últimos se penetran. Así la doble espiral, uno de nuestros motivos decorativos de rejas y balcones, muestra por excepción en este ejemplo de la ciudad de Santiago de Chile, una flor dispuesta en el centro de dos elementos. Vayamos desde ya notando que este motivo es ejecutado con laminas que curvada sus extremidades en espirales, se unen a los barrotes verticales de las rejas, por medio de abrazaderas, evitando así las dificultades de una soldadura o fundición.

Las eses apareadas, formadas como el motivo anterior por las mismas laminas de hierro a las cuales en este caso se les ha curvado sus extremidades en sentido contrario, es el segundo motivo decorativo de las rejas coloniales nuestras. Se agrupan esta eses en conjuntos formados por dos, cuatro o mas elementos. En este ejemplo el conjunto o motivo formado por cuatro eses se repite dos veces en el registro central de la ventana. Ha sido tomado en la población de San José del Morro, en la provincia de San Luis.

La combinación de las dobles espirales y de las eses produce un tercer motivo compuesto. También este motivo central, único en la mayoría de nuestras ventanas antiguas de Buenos Aires. En el ejemplo presente una sola abrazadera sostiene el motivo uniéndole con la reja. Este motivo es bien elegante y mirándole con detenimiento podemos considerarle formado por simples cruces de eses apareadas.

Tanto la doble espiral como las eses apareadas, como el motivo compuesto que resulta de la combinación de ambos, se desarrollan en ventanas y en balcones. Hoy estudiaremos solo las ventanas, pero este ejemplo de motivo compuesto en un balcón, en el cual se ha repetido cinco veces, no puedo dejar de mostrarlo, por ser clásico también para la ciudad de Buenos Aires.

Buenos Aires no pudo sino señalarlos ejemplos sencillos y más o menos uniformes de esta decoración de rejas. Por otra parte, estos motivos son españoles. Busquemos entonces la evolución, la distribución de estos elementos decorativos y anotémosla, cuando ella cobre características especiales en suelo americano.

Si nos dirigimos hacia el Norte, o en dirección a Chile, en busca de las ciudades que han acrisolado la manera de hacer colonial más intensivamente, a medida que a Perú nos acercamos, podremos en ella descubrir nuestros tres motivos, distribuidos de acuerdo a insospechados conjuntos y líneas decorativas. Debo a la gentileza del señor Rómulo D. Carbia, quien me permitió estudiar su hermosa colección de rejas coloniales, traídas por él de ciudades del Pacífico en el año 1919, el poder ofrecer una interesante serie de la distribución de estos tres motivos.

En este primer ejemplo de la ciudad de Valparaíso, al disponerse la doble espiral oblicuamente con relación a los barrotes verticales y horizontales, forma una figura central, un losanje. Podría el elemento haberse repartido en registros horizontales o verticales, y es cierto que en este caso, se hubiera necesitado mas de cuatro abrazaderas para sostener los elementos debidamente. También debe notarse el principio de agrupar estos elementos de acuerdo a las direcciones que imprimen los lados de un losanje.

Muéstrase ya el losanje formado por el original escalonamiento del elemento, el cual ocupa así diversas alturas de los barrotes, en esta reja de la ciudad de Santiago. Las abrazaderas, también llamadas “pellizcos”, han permitido correr fácilmente los elementos. El rombo tiene sus vértices apoyados en el rectángulo principal, aun siendo curvo el lado superior. Dos registros horizontales, uno superior y el otro inferior, formados por elementos de menor tamaño destruyen el mal efecto que hubiera presentado la sola disposición anterior y la decoración se ha obtenido sin que se crucen las barras.

El mismo losanje formados por las espirales dobles distribuidas en forma escalonada, se completa con un motivo central, compuesto por dos de sus elementos. El ejemplo es de Valparaíso. La misma disposición anterior con la variante en parte central, es decir, las dobles espirales, se disponen ahora en sentido particular al que ofrecerían anteriormente. Si observamos el detalle de la ejecución de este motivo central, vemos que las laminas que forman las dobles espirales no cruzan el barrote del eje de la reja. una abrazadera une estas piezas especiales colocadas entre los barrotes verticales, pero su conjunto nos da la impresión de que nuestro motivo ha cruzado los barrotes la dificultad técnica ha sido vencida; con este añadido se ha evitado la soldadura o la fundición de un barrote especial.(también ciudad de Valparaíso.)

En esta pequeña ventana de Santiago, el losanje ha sido rellenado con dos elementos superpuestos. La adición de ellos una ese para este conjunto central.

El motivo central acompaña ahora sus elementos la dirección del losanje principal.

La formación de los vértices superiores e inferiores en ambos losanje se obtiene en idéntica forma, por la unión de los elementos. Valparaíso.

Esta reja adquirida en la ciudad de Santiago y probablemente en sus alrededores, con seguridad ha pertenecido a dos ventanas gemelas o es la mitad de las rejas. Puede observarse que los elementos se distribuyen según líneas que corresponde a la mitad de un rombo.

Pasamos ahora a un segundo motivo, las eses de las cuales vemos apareadas formando un motivo central en este ejemplo de la ciudad de San Felipe, e insinuando las ramas superiores la forma de un corazón, motivo este último que también se encuentra en las rejas americanas. Como en los ejemplos que hemos suministrado del motivo anterior, iremos viendo también que esta decoración es expresión de la misma técnica. Las laminas por lo tanto, no cruzaran los barrotes.

El mismo losanje anterior, aquel formado por dobles espirales escalonadas, ahora lo vemos formado por eses, las cuales presentan, tanto en la mitad superior como en la inferior de cada elemento mayormente desarrollada. Aun mas como un ejemplo citado una línea superior y otra inferior, se hallan formadas por dobles espirales, esta vez cada una de ellas enrolladas en sentido inverso al anterior.

Esta reja es de la ciudad de Santiago.

Las eses ocupan aquí el centro y las esquinas del rectángulo de la ventana, sin combinarse aun con el elemento anterior, el cual se ha distribuido en forma de losanje que es habitual.

En este ejemplo de santiago, vemos hermanados ambos motivos simples, formando un motivo compuesto en la parte central, diferente aun del motivo compuesto que hemos mostrado al principio.

En el caso presente, de Concepción, nuevas modalidades de las laminas enrolladas que venimos estudiando, conservan también el rombo central como línea decorativa principal.

Muchos más ejemplos podrían mostrar de estos motivos decorativos formando losanje con simples elementos. La agrupación de estos tres motivos decorativos que hemos estudiado se hace también siguiendo otra línea de composición, las cuales serian interesantes desarrollar para mostrar la existencia de un mayor numero de detalles

uniformes en la decoración. Mostraremos únicamente dos ejemplos, también para ventanas.

Las eses apareadas dispuestas elegantemente en cuatro grupos en esta composición se acompañan con un motivo central formado por tres óvalos.

En este ejemplo de San Felipe, con el cual finalizaremos por falta de tiempo para exponer otros, con el desarrollo de nuestros dos motivos anteriores, lo vemos dispuesto en tres registros horizontales, elevándose del central las dos ramas de las espirales superiores, adquiriendo mayor central único relacionado con el rectángulo de la ventana.

Y ahora no podéis negar, que habéis visto desfilar un simple motivo decorativo, ya las dobles eses o las dobles espirales o el compuesto formada por ambas, distribuidos en armónicos conjuntos, guardando buenas líneas de composición decorativa, y siendo esta manera de hacer, la expresión genuina de una técnica sencilla, que sabe obtener varios efectos decorativos sin cruzar sus barras.

Es pues posible, si estudiamos detenidamente la decoración colonial, encontramos los numerosos principios que corresponden también a sus numerosos detalles decorativos, los cuales presentan al estilo esta uniformidad de detalle que hemos enunciado. Con muchos menos datos de los que muestra esta series, puede componerse esta hermosas y originales herrerías, en las cuales se recuerden estos primitivos e interesantes dispositivos como este ejemplo puede mostrarse un ciento, comprenderéis ahora, por qué es al detalle que debemos dirigirnos ya que el estudio del conjunto del estilo es función de estas diferentes variables.

Pasemos ahora a ocuparnos de una modalidad técnica. En Sud América desarróllase muy especialmente el motivo de la columna o pilar de ángulo. A veces estas columnas aparentan sostener uno o más pisos y permite abrir contiguamente a ella una puerta sobre cada calle. Otras veces estas dos puertas se reemplazan por una única dispuesta con una inclinación de 45 grados con relación a los muros de fachada, formándose así un pórtico de forma triangular.

La columna o el pilar suele ser respectivamente de madera o de mampostería en Chile, Perú y en sus provincias al norte argentino. En la ciudad de Buenos Aires, el tipo que predomina es el que la columna de madera y en la campaña argentina, este tipo ha

subsistido, como lo demuestra el siguiente ejemplo tomado en las cercanías de la ciudad de San Luis. Las vigas que apoyan a esta columna o pilar de ángulo se cruzan a media madera sobre la misma columna y parte sobresaliente, aun cuando no ejerce función de sostén, ha sido siempre un interesante y variado motivo decorativo, ya tallándose en el cuerpo de estas vigas, elegantes perillas, o calándose los lados superiores e inferiores de las mismas con entalladuras.

En las construcciones más modernas, donde solo posee el muro un espesor de un ladrillo, la sección de la columna, casi siempre cercana a los veinte centímetros de espesor y colocada en el eje del muro, presenta una perfecta estabilidad. Pero las viejas construcciones atestiguan, que el espesor de la columna en el mismo rincón formado por la unión de dos paramentos exteriores, el soporte se encuentra así descentrado con relación al eje del muro.

Esta pequeña casita, situada en la esquina de la calle Chacabuco y Moreno, es la única que resta de un característico tipo de construcción que poseía la ciudad de Buenos Aires. He tenido la ocasión de ver casas de un piso de alto con la esquina dispuesta en la misma forma, como lo muestra la propiedad situada frente mismo de la facultad, en el ángulo sud oeste de las calles Alsina y Perú. Aun más, en láminas antiguas de Buenos Aires. Se observan casas de dos pisos altos, sostenidas sus esquinas con el dispositivo interesante cuya técnica mostraremos.

Es una esquina con pilar de ángulo, de madera situada en el cruce de las calles Ayacucho y Colón, de la ciudad de San Luis, que he podido obtener con exactitud el procedimiento constructivo, el cual generalizo a la casi totalidad de construcciones que presentan este motivo o pilar ángulo. En esta casa, la desproporción entre la sección de la columna de ángulo y la del muro es manifiesta, pues una columnita de madera de 18 centímetros de sección, colocada sobre el ángulo formado por los paramentos de un muro de 70 centímetros de espesor, no puede soportar en forma tan descentrada por simple compresión esta pesada carga.

Tenía forzosamente que existir un artificio constructivo para que tal equilibrio se realizara. En esta casa del año 1800, no se ha dispuesto al interior del cielo-raso de madera en cima de la parte que corresponde al pórtico triangular, como se hace en todas las construcciones de este tipo y por esta circunstancia resulta claro que la columna sostiene al muro aparentemente.

Del lado interno de la construcción, observamos este arreglo del ángulo en la parte superior y así vemos tres grandes vigas empotradas longitudinalmente en cada uno de

los muros y la longitud de este empotramiento es igual al voladizo situado sobre las puertas. Estas tres vigas, en cada muro ocupan el espacio que media entre la viga que cabalga sobre el apoyo del ángulo y el paramento interno del muro, es decir 52 centímetros. El cruce de estas seis vigas, acopladas tres a tres, se efectúa en el ángulo de la esquina a media madera, artificio con el cual consiguen unirse las vigas de las dos paredes en el ángulo sin cambiar de plano horizontal.

Muchos ejemplos podría también citar de estas columnas o pilares de ángulos. Todos obedecen al mismo principio técnico y originan a veces hermosos recuerdos decorativos, como el que se ofrece en la casa del virrey Sobremonte en la ciudad de Córdoba. Es un motivo que fácilmente podría adaptarse a las exigencias del tráfico de nuestras ciudades y aún más, podría quitarse en algunos casos la columna de ángulo sin que la construcción se desplomase. Esta es, pues, una pequeña mentira constructiva de la cual tiene que acusarse el colonial, por eso, al definirlo, dije sin verdad constructiva era *casi absoluta*.

En Buenos Aires se ve aún en algunas esquinas estas columnas de madera embutidas en pilares de mamposterías o entre los rellenos que se han efectuado en sus puertas, los cuales han sido hechos seguramente por la destrucción de las vigas de madera y el afectarse así la estabilidad del ángulo. Otras columnas de ángulo han sido reforzadas con chapas más modernas, de madera.

Anotemos también, por lo menos, un principio decorativo que posee antecedentes técnicos. Como, él, muchos otros ofrecería, cuyos ejemplos podríamos considerar característicos para el suelo americano, con modalidades especiales en algunos países, y demás esta decir que este motivo puede tener un antecedente en el arte árabe o en el español, pero la frecuencia de su uso lo hace nuestro, pues tanto se le encuentra en la gran ciudad sosteniendo uno o dos pisos altos, como en la campaña, constituyendo todo el material decorativo que puede exhibir una pulpería o pequeña vivienda.

Puesto en evidencia que existió un estilo colonial por tener sus producciones un ideal y un principio en el cual sólo he podido mostrar una modalidad técnica y otra decorativa, por carecer del tiempo en ocasión, cabe ahora preguntarnos, cuál sería el ideal y cuál el principio del renacimiento Colonial, cuya eurindia no quiere, como dice Rojas, ni el predominio del exotismo extranjero, ni el del nativo, y que sin embargo, es una fusión de ambos fenómenos.

Para mí, el ideal sigue siendo siempre el mismo que definí anteriormente para el colonial. Es decir, es la evocación del recuerdo que produce en nosotros la

contemplación de aquellos edificios donde se forma nuestra nacionalidad y esto es lo que se debe obtener la nueva línea. En nuestro caso especial, para los argentinos, el ideal es la causa de aquel encanto, de aquella admiración y originalidad que anotaremos sobre Buenos Aires tantos viajeros extranjeros en los comienzos del siglo XIX. Y así, siempre nos describen las sencillas y blancas fachadas, reflejo podríamos decir de la accesibilidad y pureza de sus moradores; las flores primorosamente arregladas de sus ventanas, donde alternan el clavel europeo, que parecía alcanzar en América un hermoso desarrollo, con la diamela americana, la reina de nuestras flores. Parecía que esa sencillez y ese perfume hubieran extasiado al peregrino, emoción acrecentada al conocer las dueñas de esas puras manos que acostumbraban piadosamente regar esas flores, claveles y diamelas, un perfume único, una eurindia que también no escapa a nuestro análisis.

Esa sencillez arquitectónica refleja una sencillez de costumbres: la robustez de esos muros, bajo algunos de los cuales, hechos con la misma cuchara, acabáis de pasar de llevar a este salón, refleja también la robustez moral y material de nuestros mayores.

Habéis oído hablar del paseo de la alameda, que servía también de desembarcadero continuándose por el bajo. El bajo era el sitio mas agradable de la ciudad por la frescura y pureza del aire que en el se respiraba al decir de D'Orbigny, el celebre viajero de comienzos del siglo XIX. Y continúa, "por la diversidad de los objetos que se presentan en el rada, donde la vista se extiende a lo lejano; punto de reunión de todos los paseantes nacionales y extranjeros que en el se cruzan a pie, en carruajes y a caballo, rivalizando hombres y mujeres en destreza, gracias y coquetería. Es ciertamente un espectáculo de los más originales; y no se que puedan ofrecer mas variedad, más movimiento y encanto, los bellos días del corso de Roma y de Nápoles, de Hyde Park, en Londres, de los Campos Elíseos, en París".

Después de escuchar estas palabras, pronunciadas por un extranjero, tenemos forzosamente que confesar que Buenos Aires poseía una característica, manifestación de un ideal, traducida en sencillas y sólidas construcciones y ese ideal, era uno de los dos elementos que caracterizaban el colonial y debe ser a m modo de ver ese mismo ideal el que debe ayudarnos a caracterizar el Renacimiento Colonial.

Si el nuevo estilo puede y debe conservarse el mismo ideal, no se puede continuar con el mismo principio. Aquel principio que solo alcanza la profundidad del detalle, pero no consigue la uniformidad del conjunto, no puede ser absoluto y dominar a toda

concepción, es preciso que se modifique de acuerdo al destino, a la época y al ambiente.

Es principio que dará a nuestro Renacimiento Colonial carácter aplicable de un modo general y obtendrá que estas manifestaciones artísticas sean por todos gustadas, poniéndose a la altura de las exigencias de una población con variada idiosincrasia, debemos buscarlo aplicando los conocimientos que nos dispensará el estudio metódico, profundo y serio de los motivos que la tradición nos brinda.

En diversas ocasiones se ha exteriorizado una franca aversión al desarrollo y estudio de este estilo colonial primitivo y a la reproducción de sus detalles en época moderna. En nuestra REVISTA DE ARQUITECTURA hemos dado cabida frente a nuestro entusiasmo, a las observaciones de profesores y entendidos, las cuales siempre han sido ejercidas con altura y con buena intención.

Pero otra suerte de críticas, inexplicables, violentas, debemos de paso también por desgracia mencionar. No es que nos hayan inmutado en lo más mínimo, sino que es raro observarlas, cuando el ambiente comienza a manifestarse francamente nacionalista.

Para mostrar un ejemplo de ellas, extractemos del artículo “La tapera colonial pura”, publicado en “El Diario”, del 8 de octubre de este año, algunos párrafos. Dice así: “¿se llama estilo colonial a las casucas chatas, molestas, batidas por el sol en el verano, abiertas al agua y al frío de invierno, mazmorras a veces húmedas, pesadas, con adornos, cuando los tenían, como los que ostentan la casa de la Virreina, que ni siquiera para conventillo sirve?”. El artículo está firmado “Un octogenario porteño”. *A priori* podemos pensar, como puede haber llegado a tanta edad este buen señor, iniciando su vida en tantas malas condiciones de vida durante sus primeros años.

Si estas casas eran tan desabrigadas y malas, como es posible que la generación de nuestros abuelos nunca se quejó de ellas, ni quiso en sus últimos años cambiarlas por las nuevas. De estos defectos no vale la pena que me ocupe de analizarlos bajo el punto de vista arquitectónico; sabéis, tan bien como yo, que son tales.

Y más adelante sigue: “La edificación de Buenos Aires debe ser otra y aún se retarda, nos parece, la destrucción de muchos edificios que ya disuena horriblemente, entre

ellos el del viejo cabildo, tapera sucia, húmeda oscura y malsana. Lo viejo, feo, debe desaparecer; con ello no se honra nada, ni a la historia ni a los hombres que la hicieron. Los varones de la Revolución merecen otra cosa que estar representados por esa horrible casuca, vivienda de alimañas”.

Creo señores, que convendréis conmigo, que el pseudónimo esta mal elegido. Octogenario porteño nunca puede pensar así, máxime que su senilidad le llevaría a los años de su niñez. Y así resultase por fatalidad un porteño de verdad, no sería mas que un inconciente, mareado en el transcurso de la vida por la asiduidad desmedida por conferencistas, países y artistas extranjeros, los cuales sobre las almas argentinas débiles, consiguen influir lo suficiente como para hacerles perder la noción de su nacionalidad, y la excusa que pudiera presentarse de que esta atención ha sido ejercida para obtener un mayor cultura, no es suficiente justificativo para que pueda explicarse cambios tan fundamentales en tan íntimos y tradicionales afectos.

El nacionalismo es una religión que puede debilitarse por el ejercicio de cultos menores, los cuales llevan a nuestro espíritu la desorientación y la intranquilidad. Pero en toda religión se concibe un arrepentimiento y cuando este es sincero, el correspondiente perdón.

¡Quiera el cielo que estas manifestaciones actúales de nacionalismo sean el principio de la entonación de un sentido *mea culpa* y el perseverante esfuerzo, la penitencia, cuyo cumplimiento exige la sinceridad de ese arrepentimiento!

Entonces para nosotros, colegas y estudiantes, la brújula para orientarnos en este mar que nos hace girar sobre nosotros mismos, debe ser la tradición y el rico caudal de conocimientos que hemos recibido en el transcurso de nuestra carrera. Si ambicionamos originalidad, no podemos escapar de bordar sobre el canevá que nos ha sido entregado, pretendiendo ver la obra generalmente aceptada y así la obra de todos será la expresión de ideales y de principios, estará en condiciones de ser clasificada como un nuevo estilo.

Por otra parte, mucho también se abusa del término “colonial”, es preciso confesarlo. Cualquier casa con unos muros blancos, techo de teja, cualquier composición que no presente ejes, principios, discreta colocación, se le llama ahora colonial, y así muchos se disculpan de tomarse el trabajo de estudiar mejor sus proyectos, y otros de que no les salga muy cara la fachada, cargando el pobre nuevo estilo con todo esto en su contra.

Para hacer un verdadero colonial, es preciso estar en las mismas condiciones técnicas, artísticas y económicas de nuestros abuelos y solo así llegaremos a rendir el máximo

carácter. Pero no me podréis negar que tenemos otros conocimientos, otros recursos, aunque el ideal, como decía, sea siempre el mismo.

Esta es pues la principal razón por la cual creo que no debe de pensarse en ejecutar el estilo colonial primitivo en las grandes ciudades, sino el estilo del Renacimiento Colonial.

La época de los precursores, los que munidos de un ideal y del viejo principio, han renovado el estilo en los últimos años, debemos, así, anotarla, pero creo que debe terminar. Mi opinión es, que estamos en condiciones de poder perfilar mejor, de observar ejes, simetrías absolutas o relativas, de hacer distribuciones más adecuadas a los programas modernos y en general, sobre todo estos estudios, de poder conservar el mismo sabor anterior, si queréis, a la manera académica.

Pudiera objetarse que este nuevo colonial construidos sobre cánones especiales, sobre universales principios arquitectónicos, no habría ya de gustar por la uniformidad a la cual le llevaría este academicismo, recordando que los artistas del siglo XV fueron preferidos por su composiciones originales y variadas a los del siglo XVI, con la uniformidad que presentaban sus obras académicas, en las cuales, todo estaba supeditado a principios preconcebidos.

Creo que nuestro caso, los principios académicos no podrán introducir tal monotonía, pues la diversidad de programas modernos y las exigencias de cada uno de ellos, son muy diferentes de las de los siglos XV y XVI del Renacimiento.

Resumiendo, y contestando así sintéticamente la pregunta que trae aparejada la invitación gentil que me ha formado el centro Estudiantes de Arquitectura, quien ha querido escuchar la muy humilde opinión del antiguo socio, puedo decir: Creo que el estilo colonial debe de evolucionar hacia un Renacimiento Colonial, en el cual, conservándose el mismo ideal, un nuevo principio técnico-artístico, sea la exteriorización de la enseñanza que hemos recibido, de la riqueza y la variedad de los recursos ambientales y de las particularidades que exigen los programas modernos. Pero en ningún caso debe atenderse contra el estudio de las modalidades antiguas; por lo contrario, estas especulaciones robustecerán los nuevos principios técnicos y artísticos que debemos sentar. Predicar lo contrario, sería demostrar que se carece de ese ideal; demostrar aún, que se carece de capacidad para juzgar y señalar los dos principios, aquel que hace distinguir al primitivo colonial por la uniformidad del detalle y aquel que debe obtener el Renacimiento Colonial dando un paso más y consiguiendo la uniformidad del conjunto.

Anotemos como precursores, al decir de Rojas, a Noel, Kronfuss, y a nuestra REVISTA DE ARQUITECTURA. Cerremos sí, esa faz primera de recordación y evolucionemos variando de principio, pero conservando siempre en nuestros corazones el mismo ideal, preparándonos así a entrar en la edad académica en el Renacimiento Colonial Americano, sentido por nativos y extranjeros. Esa fusión donde no debe predominar ni el exotismo extranjero, ni el andinismo nuestro, conseguida al precio de un ideal que ensueño y de un principio, sinónimo de sacrificio.

7.1.4 Ángel Guido.

“El estilo Hispano incaico a través de la teoría de Wölfflin”, capítulo III de GUIDO, Ángel *La arquitectura Hispanoamericana a través de Wölfflin*, III Congreso Panamericano de Arquitectos, Rosario, 1927. Págs. 17-26. (Fig. 127)

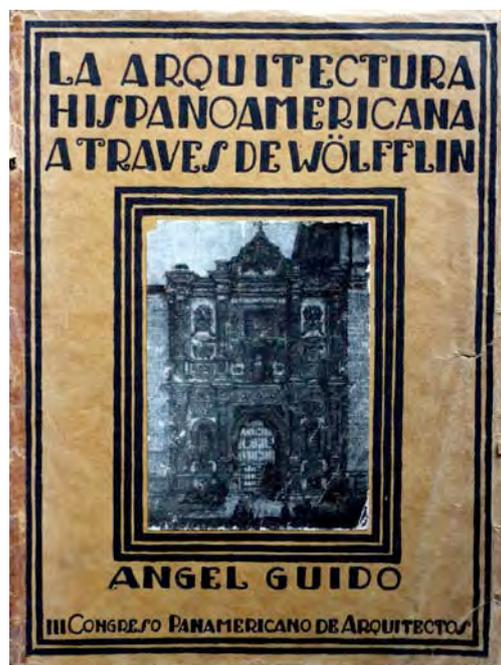


Fig. 127 Portada del libro GUIDO, Ángel *La arquitectura Hispanoamericana a través de Wölfflin*, III Congreso Panamericano de Arquitectos, Rosario, 1927.

Al barroco español confióle el destino la obligación de desarrollarse simultáneamente en la península y en el continente americano. Pero en América el acontecimiento biológicoestético adquiere una fisonomía distinta. Dos grandes derivaciones sufre el arte español introducido en América; el barroco “hispano incaico” y el barroco “hispanoazteca”.

El barroquismo hispano incaico, que nos corresponde comentar, sufre en su evolución seis y setecentista, una verdadera inversión de cualidades barrocas. Lo “lineal” o “háptico” reaparece en América cuando en Europa se le había olvidado completamente. Vuelve la ornamentación esculpida a supeditarse a las estructuras mayores de las masas formales, reaparece la “claridad” en la expresión de volúmenes y la “forma abierta” del barroco parece sofrenarse maravillosamente para ceder a una extraña “continencia” de sabor casi renacentista.

La fusión con el arte incaico fue el motivo de esta transformación. El planiformismo aymará de Tiahuanaco, como la idiosincrasia incaica de la forma, cuyo

más extremado barroquismo está en el arte costeño de los chinchas y yunkas, fueron los que traídos por quechuas y aymaras, colaboradores obligados, menguaron el desenfreno del barroco español.

Ciertos historiógrafos y comentaristas no muy versados en secretos arquitectónicos, calificaron de “platerescas” muchas iglesias seiscentistas de Perú y Bolivia, casualmente por la expresión conjunta que apuntamos más arriba como una inversión de cualidades barrocas.

Pero la verdad arqueológica es que se desarrolló una verdadera escuela hispanoincaica, iniciada en los primeros años del 1600, hasta mediados del siglo XVIII, sugerida casi exclusivamente por el barroco español. Tuvo todas las características de una escuela de arte, que se expresó en todas sus fases evolutivas y con una uniformidad admirable. Ejemplares hay, levantados en regiones tan distintas, como Arequipa y Potosí, por ejemplo, y que, sin embargo, parecen ejecutados bajo una misma égida estética.

Respecto de la ubicación geográfica de esta escuela, podemos asegurar ya, después de nuestras últimas investigaciones, que ella tuvo predilección mayor por la región montañosa y el altiplano de Perú y Bolivia, que por la costa o la pampa. El motivo puede concretarse en lo siguiente: porqué la civilización incaica estaba más arraigada y era superior en la sierra que en la costa durante la conquista.

En Lima, por ejemplo, no existen ejemplares de arquitectura mayor, pertenecientes a aquella escuela. Redúcese ella a algunas pinturas, ciertas tallas en madera y tejidos ornamentados.

La región más propicia fue, seguramente, la comprendida desde Cuzco a Potosí.

El hermoso lago Titicaca, como centro estratégico de esta región, y que tan admirado fue por los incas, también por sugerente coincidencia fue teatro de la fusión hispanoincaica en sus más bellos ejemplares.

En Juli, actualmente pequeño puerto del lago, los jesuitas levantaron, en el siglo XVII, varias monumentales iglesias, de las cuales sólo restan tres. Las demás, en ruinas, paulatinamente se han derrumbado por la acción del tiempo, y más aún, por la desidia obstinada de las autoridades regionales, que no ejecutaron ni ejecutan el menor esfuerzo por salvarlas del desastre.

Estas iglesias constituyen verdaderas joyas de arte, donde el genio aymara parece haber expresado su mayor lirismo al fundirlo con el barroco español.

En Pomata, pequeño puerto también, próximo a Juli, tiene, en discreto estado de conservación, su iglesia construida por la Orden de los Dominicos, un poco después de las primeras de Juli. La riqueza de esta iglesia es exuberante. El labrado en piedra, de carácter netamente hispanoincaico, no sólo cubre nutridamente los frontispicios, sino también sus interiores. Las caras interiores de los muros de la nave están ornamentados con cornisamentos riquísimos, curiosas pilastras, frisos y paños extensos, recamados admirablemente. El intradós de la bóveda se enriquece con anchos arcos fajones y ricos guarnecidos de lumbreras y lunetos. Pechinas, cúpula y ábside, se cubren a manera de hiedra o bordado, y, en una forma genuinamente americana: el artista aymara o quechua labraba la piedra directamente en el “puesto”, en la mayor parte de los casos.

Una expresión absolutamente nueva respiran estas formas, donde lo europeo fue vencido triunfalmente ante el derroche ornamentista aymara. Se descubre a cada instante el cincel del indio poseído del mismo fervor con que decoraba sus “huacos” diseminando en masas ornamentales simétricas, rígidas, nutridas, sus raras decoraciones esculpidas. Ya no trae los motivos barrocos españoles para estilizarlos, sino con su propia fauna y su propia flora, las que graba con extremado amor. Chinchillas, tucanes, ibis, loros extrañamente estilizados se mezclan en una fronda fitomorfa a base de maíces, piñas, zapallos, chirimoyas, uvas y otras frutas de los yungas. Prendas y adornos de quechuas y aymaras, son reproducidos y estilizados genuinamente.

Y así las iglesias de Sepita, Puno, Copacabana, etc. En definitiva: que la ornamentación esculpida de la arquitectura barroca europea de origen italiano, no prosperó en América. Al contrario, su característica esencial “atectónica” u “óptica” se convierte en “no pintoresca”.

Si traemos ahora a colación aquella curva simbólica que trazáramos a propósito del barroco español, y construyéramos la correspondiente a la cualidad wölffliniana del estilo hispanoincaico, observaríamos que lejos de ser posible una coincidencia, la distinta dirección es evidente: es que se convierte el barroco español en América en “no pintoresco” en el estilo hispano-incaico y “pseudo pintoresco” en el hispano azteca.

Lo “pintoresco” adquiere su mayor exaltación en América con el estilo hispanoazteca, aunque de carácter distinto al europeo. El “pathos” que se produce en los ejemplares hispanoaztecas, pese al exaltado y complicado movimiento de líneas y formas, respira una cierta continencia muy original y desconocida en Europa.

Lo hispanoincaico dentro del concepto wölffliniano resultaría “lineal”, “no pintoresco”, es decir: “cuasi renacentista”, por las cualidades apuntadas: no dinamismo en las estructuraciones, sino rigidez, estatismo; independencia de motivos parciales y no unidad; planimorfismo y no profundidad. Y si se ofrece, a esta altura de nuestro trabajo, la sabrosa paradoja, dentro de las investigaciones psicológicoestéticas, que las formas barrocas europeas, introducidas en la región incaica, desvían su idiosincrasia pintoresca hacia cualidades renacentistas, lo que para un observador superficial o aficionado parecería un absurdo.

Mas, no solamente ocurre tal inversión de caracteres en la arquitectura. Aunque no en forma tan manifiesta, acontece lo mismo en la pintura, escultura, tejidos y arte decorativo menor, en general.

En pintura es digno de especial mención el tan conocido Cristo híbridamente hispanoincaico, el “Cristo de los temblores”. Pinturas al óleo representando este Cristo, las hay por centenares, y llama la atención su singularísima factura con idénticas cualidades. La unidad total, característica barroca por excelencia, no campea en dicha pintura. Recortada la figura del Cristo, como igualmente algunas flores estilizadas a derecha e izquierda, sugiere más como arte “tectónico” que “óptico”. La “no claridad” y el “claroscuro” están eliminados absolutamente en aquellas telas, que, pese a la terquedad del dibujo y a la concepción primitiva del color, recuerdan el linealismo de la segunda mitad del cuatrocientos.

En resumen, que el barroquismo español, al ser interpretado por quechuas y aymaras, tuerce su idiosincrasia pintoresca en tal forma que da origen a un nuevo arte, con características propias bien definidas y quizá opuestas a su propio genitor: el estilo “hispanoincaico”.

7.1.5 Alfredo Benavides.

“Un aspecto técnico del Barroco en general y en especial del Hispano-Aborígen”, Alfredo Benavides Rodríguez, Revista de Arte, Universidad de Chile, Santiago de Chile, nº, 1936. Págs. 2-7. (Fig. 128)



Fig. 128 Página inicial del artículo BENAVIDES, Alfredo “Un aspecto técnico del Barroco en general y en especial del Hispano-Aborígen”, Revista de Arte, Universidad de Chile, Santiago de Chile, nº, 1936.

La moda en materia de estudios histórico- artístico- arquitectónicos, exigen que se expongan sus problemas desde el punto de vista de las influencias político-sociales, o si se prefiere, raciales y psicológicas, olvidándose con frecuencia los aspectos técnico-constructivos.

El mirar estos problemas con criterio técnico, resulta indispensable y suele llevar a conclusiones interesantes. Nos bastará citar, en apoyo de esta afirmación las obras de Choisy, fuente insospechada de informaciones originales nunca desmentidas.

Lo dicho, puede aplicarse al estilo barroco, considerado hasta hace poco como forma decadente y, por consiguiente, sin mucho interés del estilo del Renacimiento. A nuestro modo de ver, no ha sido suficiente estudiado bajo un aspecto. Y esto, que puede decirse del barroco en general, se aplica de un modo especial al barroco español y, por consiguiente, al arte que suele llamarse hispano-indígena y que nosotros preferimos denominar hispano aborígen o, si se prefiere, criollo.

Vamos a procurar exponer en la forma más breve posible nuestras ideas sobre el particular, las que esperamos desarrollar más extensamente, junto con otras observaciones, en una obra que preparamos.

Es muy poco conocido el hecho de que, en numerosas ocasiones, la técnica propia de un material se ha aplicado a otro, provocando, unas veces, soluciones demasiado burdas y otras cuando esta adaptación ha sido hecha por hombres de verdadero temperamento artístico, soluciones felices.

Algunos autores clasifican estas formas, denominándolas traspuestas, pero los más las rechazan como cosa impropia y por ende antiestética.

Como ejemplo feliz y no discutido, pueden citarse los órdenes griegos, especialmente el orden dórico, inmortalizado en el Partenón, en el que se reconocen las formas propias de una estructura de madera traducida en piedra.

Como ejemplo desgraciado, puede citarse todo lo que en los últimos años se ha hecho en arquitectura arqueológica, tratando de imitar los estilos pasados y especialmente realizando obras de hierro u hormigón con dimensiones correspondientes a las construcciones en piedra, ladrillo y madera.

Para demostrar la frecuencia de este hecho, que parece verificarse fatalmente cada vez que se cambia la técnica o material, nos bastará recordar la arquitectura hindú y el arte maya, en los que se manifiesta la ejecución en piedra con la técnica correspondiente a la madera; y el estilo que en España ha merecido el nombre de plateresco, por que sus formas acusan a la técnica propia de la orfebrería.

En el barroco español y en los edificios que Otto Schubert, en su obra <<El Barroco en España>>, clasifica como incluidos en el estilo que llama <<de placa>>, se reconoce, a veces, la influencia de la técnica árabe del estuco del cal o yeso traducida en piedra, y otras veces, la de las obras de carpintería, a que tan aficionados fueron los árabes. La tradición árabe estimuló las grandes obras de carpintería del período renacentista y barroco en la península ibérica, que no tienen igual que en ningún otro país de Europa. En ellas hay que incluir todo lo que es talla y escultura en madera, como ser artesonados, retablos, sillerías de coro, esculturas religiosas, etc.

Existe un artista en España, que siendo una de las personalidades más conocidas ha sido, a nuestro modo de ver, mal estudiado, y éste es Don José de Churriguera. ¿Quién no ha oído hablar del estilo Churrigueresco? Y sin embargo, este hombre, que ha sido tan diversamente juzgado y al que, generalmente, se conoce por sus obras de arquitectura, ya que hasta se ha dado su nombre a la arquitectura de una época no se le

conoce si no se estudian sus obras de carpintería, o sea, sus retablos de madera tallada, generalmente dorada, y en cuya labor, frecuentemente se incluía la escultura de las imágenes también hechas de madera. Hay en los retablos de Churriguera una penetración de formas arquitectónicas y escultóricas en la carpintería, que es lo que generalmente sorprende y desconcierta.

Sin poder, por el momento, ahondar más del tema, nos bastará decir que en esos retablos está el alma del barroco español y que siendo este tema de largos estudios y lata exposición es al mismo tiempo tan evidente, que para nuestro objeto basta simple enunciación.

Veamos ahora como va ha desenvolverse el barroco en América y especialmente en el virreinato del Perú.

El barroco encontró en América un campo extraordinariamente propicio para su desarrollo.

El temperamento del aborígen lo predisponía para sentir cualquier arte complejo de forma y brillante de color; pero en su manera de sentir la arquitectura, debía necesariamente, intervenir el concepto de solidez.

Sus construcciones debían ser, real y aparentemente sólidas para resistir a los temblores, esta fuerza desconocida en el centro de Europa, y esto explica el espesor de los muros de los edificios que construyeron los aborígenes en Centro América y la extraordinaria sillería de piedra endentada de los monumentos pre-incaicos, pero al mismo tiempo, qué riqueza ornamental y que orgía de colores en la exornación de sus fachadas, en sus obras de alfarería y sus tejidos.

Este sentir de aborígen se apoderó mucho más rápidamente de lo que podría creerse de las formas barrocas que trajeron los conquistadores, dando origen a un arte singular que aun no ha sido catalogado en la historia, que alguien ha denominado hispano-indígena y que nosotros llamaríamos hispano-aborígen o quizás, con más propiedad criollo.

Existe en el Cuzco, la ciudad peruana que fuera capital del Imperio de los Incas, un monumento que, a pesar de haber sido el primero, cronológicamente, en su ejecución, supo ya captar el ambiente identificándose en él, la catedral del Cuzco. Este monumento de feliz concepción y realización, como toda obra de arte que sea la expresión real del medio ambiente, hizo escuela, y de aquí que los orígenes del arte arquitectónico en el virreinato hay que buscarlos en la catedral del Cuzco.

La traza y alzado del edificio están emparentados con las de sus contemporáneos de la península ibérica, las catedrales de Málaga y Granada de la escuela del arquitecto

Diego Siloé (1563), pero en la virreinal, la necesidad de una mayor estabilidad, se hace sentir en el espesor de los muros y pilares, la altura de las naves, y sobre todo, en esos pedestales cuadrangulares, y sobre todo de sus torres más parecen de los de una fortaleza que los de un edificio, no pueden haber permanecido indiferente ante la expresión de sólida bellaza que emana de las sillerías incásicas.

Pero en España, quizás como recuerdo del gótico y plateresco, acentuábase la idea de concentrar la decoración en las puertas y a la catedral del Cuzco se le incorporó. Según parece, ya muy adelantada su fábrica, un imafrente que de él puede decirse, que es un magnífico retablo barroco. Su estructura no obedece a los principios racionales del despiece de una obra de cantería. Es por eso que puede llamársele con propiedad retablo o altares barrocos de la época, fueron siempre ejecutados en madera. La exornación de la puerta principal de la catedral del Cuzco, revela la técnica de carpintería.

Por aquel entonces (1650), en España, los retablos no habían conquistado las fachadas cuando llegan hacerlo, sólo será tímidamente y en el siglo XVIII.

¿Cómo puede explicarse esta aparente anomalía? La respuesta nos la da el mismo edificio. Si analizamos la sillería de coro, observamos más que un simple parecido, una similitud entre sus motivos de carpintería y tala en madera trabajados con sentido barroco-criollo y los de la fachada. El altar mayor debió ser la prueba más elocuente, pero desgraciadamente el altar original ha desaparecido por uno que alguien juzgó de mayor valor por estar revestido de lámina de plata, allá por el año 1803 (Uriel García, << La ciudad de los Incas >>, pág. 131)⁹. Felizmente nos queda el hermoso púlpito de madera Tallada y dorada al fuego, hermano gemelo del coro y pariente cercano de la exornación de la fachada. Todo lo cual parece demostrar que por lo menos el que diseñó la exornación de la fachada de la catedral del Cuzco, era de oficio de ensamblador o carpintero y no un arquitecto salido del gremio de canteros, según la costumbre de la época.

Lo que decimos del la catedral del Cuzco puede también aplicarse al templo en que la misma ciudad construyeron los jesuitas, después del gran terremoto de 1650 y de casi todos los edificios que se ejecutaron con posterioridad, entre lo que podemos citar: el claustro del convento de la Merced y la iglesia de San Pedro, no ya por que sus autores fuesen ensambladores, talladores o carpinteros, sino porque esta forma que interpretaba

⁹ NOTA de TRANSCRIPCIÓN: URIEL GARCÍA, *La ciudad de los incas: estudios arqueológicos*, Imprenta H. G. Rozas, Cuzco, 1922. Pág. 131.

felizmente el sentir criollo, había hecho escuela. Producto de esta Escuela Cuzqueña de Arquitectura, a formar la cual contribuyeron también otros factores, es la hermosa fachada del templo San Sebastián, obra del artista indígena Manuel de Sahuaraura, quién la ejecutó a finales del siglo XVII y muchas otras obras de arquitectura, tallado y escultura.

La Escuela Cuzqueña que ejerció una influencia perfectamente reconocible en casi todas las obras de arte plástico que se ejecutaron por aquel entonces, sea en las demás ciudades del altiplano, sea en las zonas de la costa y hasta en el capital del virreinato, es lo más original de cuantas escuelas artísticas produjo la influencia hispánica en América, siendo, al mismo tiempo, una de las más perfectas.

7.1.6 José Gabriel Navarro.

Prólogo a *Las formas arquitectónicas europeas en la Arquitectura Americana*, Academia Nacional de Historia, Quito, 1961. Págs. 1-4. (Fig. 129)

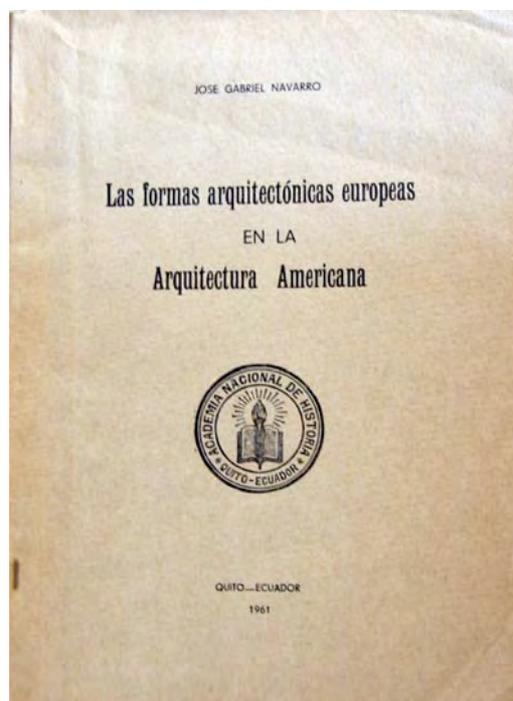


Fig. 129 Portada del libro NAVARRO José Gabriel
*Las formas arquitectónicas europeas en la
Arquitectura Americana*, Academia Nacional de
Historia, Quito, 1961.

Cuando en los años de 1928 a 1931 me encontraba en España estudiando de cerca el arte que había engendrado el de todos los países que contribuyeron durante trescientos años el domino español en este continente, había llegado a su colmo en aquel reino el fervor americanista, despertado años antes por hombres como Don Marcos Jiménez de la Espada, Don Rafael María de Labra y Don Rafael Altamira. El General Primo de Rivera había hecho especial capitulo de su programa administrativo, durante los siete años de su gobierno, el acercamiento real y efectivo de España a las repúblicas hispano-americanas. Habían acabado éstas de celebrar, con gran regocijo, el primer siglo de su vida independiente y las fiestas organizadas a efecto y en las cuales estuvo España presente, como invitada de honor, construyeron, más que una exaltación de la libertad adquirida, uno de los mas grandes homenajes rendidos por las naciones hispano-americanas, a quien llamaron, precisamente después de las guerras de la emancipación, Madre Patria.

Comenzaba entonces el fervor hispanista en América y americanista en España. Después del vuelo del “Plus Ultra” a playas argentinas, enviaba a España la visita del “Jesús del Gran Poder” a las de todas la América española; organizaba la Exposición hispano-americanos en Sevilla, al mismo tiempo que la universal de Barcelona; llevaba con sendas becas, estudiantes de todos los países hispano-americanos a sus Institutos de educación, por la enseñanza de la Geografía y la Historia de América. Para colmo de este movimiento, creaba la Fiesta de la Raza y reunía con ello los amarillos de Filipinas, los negritos antillanos, los árabes de Marruecos y los indios y mestizos de toda América a los blancos de Castilla y en su afán por un mayor acercamiento, reconocía el Rey, al cabo de cien años, el derecho de los americanos a los títulos nobiliarios de España e invitaba a conmemorara el primer centenario de la muerte de Bolívar en San Francisco el Grande.

Entre estas palancas que España ponía para levantar el magnífico edificio de la unidad hispana, no fue descuidada la del arte. Al mismo tiempo que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando creaba la filial del Ecuador, el Ministro de la Instrucción Pública y Bellas Artes, Don Elías Tormo, se interesaban en la apertura de unas salas de arte hispano-americano en el Museo de Sevilla. Mientras la Real Academia española de la Lengua se preocupaba de señalar los americanismos en el idioma de Castilla y muchos de sus miembros dedicaban su tiempo a la semántica americana, de las Bellas Artes de San Fernando organizaba, alrededor del premio de la Raza, concursos históricos anuales sobre el tema del arte hispano-americano. Por su parte, la Universidad sevillana creaba una cátedra de historia de este arte, poniéndola, con todo acierto, bajo el cuidado y dirección de un inteligente, serio investigador y doctor maestro, Don Diego Angulo Iñiguez.

Precisamente, la cátedra de este ilustre académico, la ocupamos por breves días, Martín Noel, a quien puede considerarse como el creador de la historia del arte de la América del sur y quien estas líneas escribe, para explicar, desde ella, lo que cada cual sabía de una historia que aun estaba en su primera formación. Y terminada la explicación, quedamos emplazados a probar la verdad de la frase de arquitectura americana, empleada repetidas veces por nosotros porque, los historiadores españoles, como todos los europeos, se resistían a creer en la existencia en América de una arquitectura que no sea la misma de Europa. ¿Qué novedades aporta la arquitectura en América para distinguirla de la europea? Esa era la pregunta y ese el planteamiento del problema.

A contestar esa pregunta y resolver ese problema me dediqué desde entonces, mediante el estudio y la comparación de las formas de los diversos elementos de la arquitectura clásica europea con las de la americana, por considerar este método, previa consulta y estudio de todos los monumentos arquitectónicos de los países hispano-americanos.

Necia pretensión fuera la mía si creyera mi obra completa. Para serlo, necesita el concurso de otras personas que hagan idéntica investigación en los momentos arquitectónicos que no han estado a mi alcance. Toda obra de primera mano se perfecciona con las obras complementarias que le siguen. Yo me contentaría con que, aun lanzado al público con todas sus deficiencias y lagunas, este ensayo despertara interés en otros investigadores que lo fueran completando, hasta que surja un día la obra definitiva. Me sentiría orgulloso con sólo haber dado el primer aporte en beneficio y provecho del arte americano y de su historia.

Es preciso, no solo buscar la verdad, sino hacerla reconocer, sobre todo cuando ha sido falseada por la ligereza de sus expositores. Y este es nuestro caso. A pesar de la escasa bibliografía sobre arte americano, no faltan obras de autores americanos en las que se subraya lo europeo de la arquitectura en la América hispana y en otras en la que se acentúa demasiado el aporte autóctono, sobre todo en la decoración. Hemos encontrado, sin embargo muy pocas obras en las cuales sus doctos autores señalan algo de la único que hay de interés para la historia general del arte y lo más importante para la americana: la evolución de los elementos y formas de la arquitectura europea en América.

No hay razón para negar la paternidad europea del arte americano pero, deducir de ello una identidad absoluta o sólo una indiferencia superficial entre el padre y el hijo, es pecado imponderable contra toda ley biológica que crea y estimula la cualidad más interesante del hombre: la personalidad.

Es cierto que la arquitectura americana es hija de la europea pero, no lo es menos, que formada lejos de su progenitora, en un ambiente de absoluta libertad y sin control alguno, revistió con nuevas formas a los elementos europeos, creó con ellos organizaciones interesantes o los utilizó de manera diferente, inventó nuevos tipos de elementos arquitectónicos, maneras nuevas de resolver los problemas constructivos y todo un inmenso aparato decorativo de forma inédita.

La organización arquitectónica de la galería superior del claustro principal del convento de San Agustín, en Quito, con arcos de mayor tensión –a la manera árabe-, que luego se desarrolla en las galerías del Palacio del Marqués de Torre Tagle y el claustro del

Convento de la Merced, en Lima; las formas decorativas de la Iglesia de la Compañía de Jesús, en Quito; las columnas cortas y bulbosas inventadas por los constructores del convento de San Francisco de Quito y desarrolladas en los claustros de la Merced y del Tejar de la misma ciudad; las columnas salomónicas, empleadas por primera vez en la historia del arte como elemento constructivo en la fachada de los edificios, así eclécticos como civiles; la organización del paramento mural de piedra en línea regularmente horizontales, sin preocuparse de las molduras, columnas y arcos o cualquier otro elemento de resalte que llevara el muro eran, a su vez, despiezados para ajustar cada pieza al tamaño regular de los sillares para no dañar la uniformidad: el despiezo singular de los arcos para resolver el problema de la trabazón, como en los muros de las iglesias de las reducciones jesuíticas del Paraguay o en el arco de la puerta lateral de la Catedral de Quito; las bóvedas en madera de las iglesias de los jesuitas en Córdoba y mil otros ejemplos más, son y serán siempre una contribución respetable de la arquitectura americana al arte universal, aparte de ese exceso decorativo que crea en México y Lima un barroco americano, seco en las formas, pero valioso y original en los elementos que la integran.

Y, luego, en la arquitectura civil doméstica, ¿Qué cosa más original que la arquitectura arequipeña y aún la de las ciudades que como México, Quito, y Lima, la derivaron de la religiosa, creando ese patio porticado americano que en nada se parece al andaluz y que hace de nuestras casas unos conventos en pequeño?

Sí, Europa dio, por medio de España, su arquitectura a la América, pero ésta cobró a través de los años y del ambiente de estas tierras, un sello americanista que no se puede desconocer ni hay razón para negar.

Silvestre Baxter, en su “Spanish-Colonial Architecture in México”, dice, con mucha razón: “ Esta arquitectura puede propiamente ser llamada Hispano-Colonial, como representante de la transferencia de las formas y tradiciones arquitectónicas de la madre patria al suelo de la colonia y su expresión allí bajo auspicios que, bajo el punto de vista material, fueron tan favorables como hubieron de ser encontrados en el hogar; pero por ciertas diferencias necesariamente derivadas de la separación de la fuente y debidas también a la interpretación en un grado considerable por las manos de la raza aborigen. Esta raza, mientras aceptaba el lenguaje y la cultura de los conquistadores en una extensión notable retuvo más o menos, de la destreza nativa, la manera del oficio y aún las tradiciones de la forma que habían sido empleadas en sus propios tipos peculiares de ornamentación arquitectónica”.

Hay en España una encantadora ciudad que todo el que conoce las de nuestra América española, calificada como tal. Esa Ciudad es Cádiz, el sello del arte americano. América devolvió a Europa el arte que ésta le dio; pero restitución la hizo haciendo de una ciudad europea, una ciudad americana.

A la vez, hay en América una ciudad organizada arquitectónicamente de una manera singular: su arquitectura doméstica se halla al margen de todo lo europeo. Cuando se la conoce es sus detalles y conjunto, se olvida del Viejo Mundo. Esa ciudad es Arequipa, en el Perú. ¿Quién, al observarla, recuerda la arquitectura europea, sino para reconocerla como un parto extraordinario de América?

Los que niegan toda personalidad a la arquitectura hispano-americana, debería comenzar por borrar del mundo Cádiz y Arequipa.

Y con esta explicación cierro estas líneas para que el lector entre a conocer, si no con el afecto del que siente amor por nuestra América, con la natural curiosidad que despiertan las cuestiones de arte, este libro que pongo en sus manos.

7.2 Entrevistas.

La relación de las entrevistas está ordenada en orden cronológico respecto de la secuencia temporal en que fueron realizadas entre los años 2006 y 2010, consecutivamente a Jaime Salcedo (1946) en Bogotá, Ramón Gutiérrez (1939) en Buenos Aires, Alberto de Paula (1936-2008) en Buenos Aires, Gabriel Guarda (1928) en Santiago de Chile, Antonio San Cristóbal (1923-2008) en Lima, Graziano Gasparini (1924) en Caracas, Teresa Gisbert (1926) en La Paz y Alberto Corradine (1933) en Bogotá.

Las imponderables circunstancias del destino, como ha sido el fallecimiento de dos de nuestros entrevistados durante el curso de esta investigación, le dan un doble valor testimonial a lo que hemos podido recibir de la inestimable experiencia intelectual y humana de cada uno de ellos¹⁰.

Creemos que hemos tenido la ocasión de poder entrevistar al grupo de los más relevantes autores vigentes en el contexto de la producción historiográfica sobre la Arquitectura Virreinal de América del Sur, lo que constituye la posibilidad decisiva de complementar el *corpus* de información documental en relación a los temas tratados en la presente investigación.

¹⁰ El arquitecto Alberto De Paula fallece el 10 de mayo de 2008, mientras que el Padre Antonio San Cristóbal fallece el 25 de septiembre de 2008.

7.2.1 Jaime Salcedo.

Entrevista realizada al arquitecto Jaime Salcedo en Bogotá el día Martes 11 de abril de 2006, entre las 16:30-20:00 hrs. en la residencia de la arquitecta María Claudia Romero, profesora de la Universidad Nacional de Colombia, quien también participa de la entrevista. (Fig. 130)

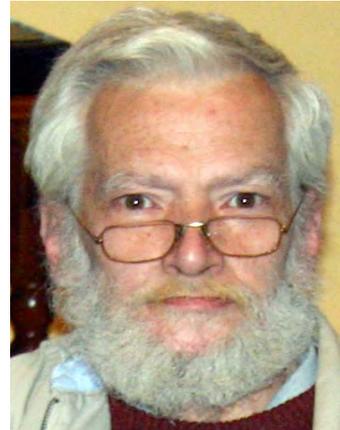


Fig. 130 Retrato de Jaime Salcedo, Bogotá, 2006.

María Claudia Romero (MCR): (...) Estábamos hablando de los Institutos de Investigaciones Estéticas, porque ¿fueron seguiditos? : (Universidad) Javeriana, (Universidad de los) Andes y (Universidad) Nacional, pero el primero fue la (Universidad) Javeriana ¿no?

Jaime Salcedo Salcedo (JSS): Javeriana, si.

MCR: ¿Tu nos dices 1967?

JSS: Si.

José de Nordenflycht (JdN): ¿Ahí estaba a la cabeza Carlos Arbelaez Camacho? (Fig. 131)

JSS: Si. Y fue a consecuencia de una visita de (Mario José) Buschiazzo. Lo invitó (Carlos) Arbelaez (Camacho) y dio una serie de conferencias, y propuso: “¿porqué no organizan un Instituto como el de Lima¹¹, o como el que tenemos en Argentina?¹²”

JdN: ¿Cómo el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM en México?



Fig. 131 Retrato de Carlos Arbelaez Camacho en el claustro de San Francisco de Tunja, 1964, fotografía de Germán Téllez Castañeda, en revista Apuntes, n° 21, volumen 6, enero-julio 2002.

JSS: Si. Y (Carlos) Arbelaez (Camacho) se entusiasmó, presentó el proyecto en la Universidad, le hicieron el espacio y fundó el Instituto. Después fue (Germán) Téllez (Castañeda).

MCR: ¿Eso sería como al año siguiente verdad? Y el de la (Universidad) Nacional, es de los setenta? Yo siempre pensaba que a (Alberto) Corradine le habían negado el placer de poder ser director y sacar el proyecto adelante, para él fue una cosa un tanto difícil.

JdN: ¿Y Germán Téllez Castañeda estaba en la Universidad de los Andes?

¹¹ Se refiere al Instituto de Investigaciones de Arte Peruano y Americano, fundado en Lima en 1943 por el Dr. Ricardo Mariátegui Oliva.

¹² Se refiere al Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, fundado por Mario José Buschiazzo en la Universidad de Buenos Aires, en 1946.

JSS: Si. Estaba, ya no está. También estuvo en la (Pontificia Universidad) Javeriana de Director como dos años¹³.

MCR: Ahora recuerdo, el Instituto de la (Universidad) Nacional es de 1979, tu tienes toda la razón. Entonces el de la (Pontificia Universidad) Javeriana fue en 1967. Son como diez años de diferencia.

JSS: Y es posible que sea 1965, porque yo estaba recién graduado de Bachiller cuando (Carlos) Arbelaez (Camacho) fue a Cali a dictar una conferencia y vender la idea original del Instituto, que era reunir a todos los profesores de Historia de la Arquitectura del país, de todas las ciudades, en un Instituto que no estaría adscrito a ninguna Universidad en particular. Y esto fue en el año 1965.

MCR: ¿Tu estudiaste en (la Universidad de) el Valle?

JSS: No. Ya no estaba allá, me había presentado a la (Pontificia Universidad) Javeriana, y (Carlos) Arbelaez Camacho había sido profesor también de mi hermano mayor, entonces fue a Cali, le avisó a mi hermano¹⁴, quien dijo: “bueno digámosle al pichón de arquitecto”, que era yo, y fui a oír a (Carlos) Arbelaez¹⁵ (Camacho) en sus conferencias y una exposición muy linda de los primeros levantamientos que hizo el Instituto de Investigaciones Estéticas. Ahí estaba la manzana de la Iglesia de San Ignacio, el Museo de Arte Colonial, y así un poco de casas y de iglesias como San Francisco, que la había levantado Germán Téllez (*Fig. 132*). Fue una exposición formidable de unos planos muy lindamente dibujados, y eso fue en el año 1965. Yo empecé a estudiar ese mismo año 1965, en la (Universidad) Javeriana y el Instituto era la oficina de (Carlos) Arbelaez (Camacho).

¹³ Instituto Carlos Arbelaez Camacho para el Patrimonio Arquitectónico y Urbano, de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.

¹⁴ Se refiere al arquitecto Juan José Salcedo Salcedo.

¹⁵ SALCEDO, Jaime “*Carlos Arbeláez Camacho.*”, en Apuntes, n° 16, 1980.



Fig. 132 Fachada Iglesia San Francisco, Bogotá.

MCR: ¿Nunca se pudo llevar a cabo esa idea de un gran Instituto? ¿Qué pasó?

JSS: Más que nada eran problemas administrativos. Las Universidades tiene un lío serio con sus estructuras administrativas: no se colaboran, se celan, compiten.

MCR: ¿No se firmaban convenios, ni nada?

JSS: Nada de nada, además de una serie de prejuicios: “¿Cómo va colaborar la Nacional con la Javeriana!”, “¿con los curas? ¡No!”, entonces ¿qué convenio firmaban? Todo terminó en que (Carlos) Arbelaez (Camacho) creó su Instituto y me parece que se lo aprobaron socialmente en la (Pontificia Universidad) Javeriana en el año 1967. Entonces creo que las dos fechas valen (1965 y 1967). Y (Germán) Téllez (Castañeda) organizó su Centro un año después.

MCR: ¿Por qué en (la Universidad de) el Valle aparece Santiago Sebastián?

JSS: Porque (Santiago) Sebastián -recién casado- optó por una Beca Guggenheim¹⁶ para estudiar Arte Hispanoamericano, y entonces la Beca lo envió a la Universidad del Valle, que tenía la Facultad de Arquitectura aún joven¹⁷.

MCR: Pero la Universidad del Valle nunca se armó como semillero, así como el Instituto de Investigaciones de este estilo, pero si logró como un grupo...

JSS: Él trató de crear en Cali un grupo, pero eso quedó como un grupo de señoras aficionadas al arte, más que de investigadores. Esto fue como en los mismos años sesentas. Porque Sebastián publicó *La Arquitectura Colonial de Popayán y el Valle del Cauca* en 1965¹⁸.

MCR: Yo le comentaba a José, y nos interesaba mucho saber contigo, si ese como primer entrenamiento que adquieren Benjamín Barney¹⁹ y Francisco Ramírez²⁰ estuviera como cerquita de ese espíritu que se hiciera como en (la Universidad de) el Valle?

JSS: Claro que si, el asunto es que habían incompatibilidades ideológicas. Es decir la metodología de (Santiago) Sebastián se movía más por el lado de la Historia de las Ideas, y pues (Benjamín) Barney y su grupo ya era dentro del materialismo histórico. Entonces (Santiago) Sebastián realmente no dejó escuela. Creo que el más cercano a su metodología fui yo.

MCR: ¿Y el instituto de la (Universidad de) Gran Colombia? Ese fue muy posterior? ¿Yo no sé si ha funcionado en algún momento? ¿Eso fue lo que tuvo Guillermo Triviño?

¹⁶ Beca otorgada en 1965, según los archivos de la Guggenheim Foundation Fellows en www.gf.org, consultado en línea el 15 de mayo de 2007.

¹⁷ Ver GUTIÉRREZ, Ramón "La vocación americanista de Santiago Sebastián." En SEBASTIÁN, Santiago *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia*, Op. cit..

¹⁸ SEBASTIÁN, Santiago *La Arquitectura Colonial de Popayán y el Valle del Cauca*, op. cit.

¹⁹ Benjamín Barney-Caldas (1941-) Arquitecto por la Universidad de Los Andes (1966) e Historiador por la Universidad del Valle (1992), profesor y Director de la Escuela de Arquitectura de la Universidad del Valle (1972-1996), entre sus obras destaca BARNEY-CALDAS, Benjamín et al. *La arquitectura de las casas de hacienda en el Valle del Alto del Cauca*, El Ancora Editores, Bogotá, 1994, ver GUTIERREZ, Ramón *Historiografía iberoamericana, arte y arquitectura XVI, XVII: dos lecturas*, Op. cit., pág. 98.

²⁰ Francisco Ramírez Potes, arquitecto, profesor de la Universidad del Valle, Cali. Entre sus trabajos recientes destaca RAMÍREZ, Francisco *Arquitecturas Neocoloniales: Cali, 1920-1950*, Centro de Investigaciones en Territorio, Construcción y Espacio, Universidad del Valle, Cali, 2000.

JSS: No. Fue el de (la Universidad de) La Salle. Pero Guillermo (Triviño) estaba más interesado en el “restauró” como decía él, que en la historia, y creo que le faltaba rigor de método y formación metodológica.

El paso de (Santiago) Sebastián acá fue formidable. Estuvo varios años, recorrió el país, hizo fotografía, divulgó, publicó en los periódicos, publicó los primeros libritos como la *Guía de Popayán*²¹, la *Guía de Tunja*²², los *Itinerarios Artísticos de Nueva Granada*²³, que fueron unas publicaciones muy modestas pero que entusiasmaron a mucha gente, por ejemplo a Marta Fajardo²⁴, al mismo (Carlos) Arbelaez (Camacho), Germán Téllez (Castañeda), etc., como que hubo un grupo que se entusiasmaron con la cuestión. Y estuvo varios años, sus hijos son colombianos, se le quedaron una o dos en Cali.

JdN: ¿Y que ocurre con los autores que son previos a esa generación?, pienso en Enrique Marco Dorta y su monografía sobre Cartagena de Indias ¿eso genera algún efecto?

JSS: (Enrique) Marco (Dorta) no viene a hacer la monografía, esa es la tesis de Grado de Marco en Sevilla, en el Laboratorio de Arte. El viene ya graduado, con el libro ya publicado²⁵ y se encuentra con que Cartagena era como lo decían los documentos. Todo lo que él había deducido en los planos y la documentación, todas esas cosas existían. Entonces eso fue para él una cosa sensacional encontrarse con que sí: ahí estaba el Castillo de San Felipe de Barajas (*Fig. 133*), el Corralito de Piedra, la Catedral, todo estaba ahí.

²¹ SEBASTIÁN, Santiago *Guía artística de Popayán Colonial*, op. cit.

²² SEBASTIÁN, Santiago *Álbum de Arte Colonial de Tunja*, op. cit.

²³ SEBASTIÁN, Santiago *Itinerarios Artísticos de Nueva Granada*, Academia de Historia del Valle del Cauca, Imprenta Departamental de Cali, Cali, 1965. Cabe señalar que este texto fue reeditado recientemente en la antología SEBASTIÁN, Santiago *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia*, op. cit.

²⁴ Marta Fajardo de Rueda, historiadora del arte, profesora de la Universidad Central de Colombia, Bogotá, entre sus publicaciones destacan FAJARDO, Marta *El arte colonial neogranadino a la luz del estudio iconográfico*, Convenio Andrés Bello, Bogotá, 1999 y FAJARDO, Marta “*El espíritu barroco en el arte colonial*” en *Ensayos. Historia y teoría del arte*, N° 3, 1996, pags. 55-72.

²⁵ MARCO DORTA, Enrique *Cartagena de Indias. La Ciudad y sus Monumentos*, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Sevilla, 1951.



Fig. 133
Fuerte de San Felipe, Cartagena de Indias.

JdN: ¿Ese texto circula acá en Colombia?

JSS: Si el Banco Central Hipotecario hizo una reedición²⁶. Que pierde respecto de la edición original en donde hay fotografías de los años cuarenta (Fig. 134), en cambio la edición actual tiene fotografías turísticas, que muestran los edificios intervenidos posteriormente. (Fig. 135)



Fig. 134 Portada del libro MARCO DORTA, Enrique *Cartagena de Indias. Puerto y Plaza Fuerte*, Alonso Amadó Editor, Cartagena, 1960



Fig. 135 Portada del libro MARCO DORTA, Enrique *Cartagena de Indias. Puerto y Plaza Fuerte*, Fondo Cultural Cafetero, Bogotá, 1988.

JdN: Y si vamos más atrás ¿cuales son los referentes iniciales de la historiografía colonial en Colombia?

²⁶ Se refiere a la obra de MARCO DORTA, Enrique *Cartagena de Indias. Puerto y Plaza Fuerte*, op. cit.

JSS: Está Alfredo Ortega²⁷ (Fig. 136), el primero que aventuró a escribir una historia de la arquitectura en Colombia a principios del siglo XX, en 1924. Ahí comienza el interés por esa arquitectura que hasta ese momento era nada, Ortega se pronuncia en contra de la Arquitectura Moderna, la Arquitectura Moderna es la que Silvia Arango²⁸ llama Republicana ¿tu también la llamas republicana? –le pregunta a María Claudia Romero-



Fig. 136 Portada del libro ORTEGA, Alfredo *Arquitectura de Bogotá*, Editorial Minerva, Bogotá, 1924. Edición facsimilar Ediciones Proa, Bogotá, 1988.

MCR: En un trabajo la llamaba Republicana, pero la verdad a mi me gusta más usar las fechas, yo resolví hacer eso por las discrepancias tan feas al respecto.

JSS: Esa “Arquitectura Moderna”, de cuando la “Arquitectura Moderna” era academicista. Pero Ortega se pronuncia contra ella, cuestiona porque la construyen en el Centro, que construyan en cualquier otro sitio de Bogotá, que está muy bien en un sitio adecuado, pero se queja de que hayan demolido el Claustro de San Francisco para haber construido la Gobernación de Cundinamarca, y todo por el estilo.

JdN: Es interesante ese momento, ya que aparece una historiografía activista donde se defiende la arquitectura colonial por su valor patrimonial.

²⁷ ORTEGA, Alfredo *Arquitectura de Bogotá*, Editorial Minerva, Bogotá, 1924. Edición facsimilar Ediciones Proa, Bogotá, 1988.

²⁸ Silvia Arango, arquitecta graduada en la Universidad de Los Andes y postgraduada en Oxford y París con Doctorado en Urbanismo, actualmente es profesora de la Universidad Nacional de Colombia, entre sus obras destaca ARANGO, Silvia *La Arquitectura en Colombia*, Escala, Bogotá, 1986.

JSS: Si. Además es muy sensible porque Ortega habla de la relación de escala entre los edificios antiguos y los edificios modernos. “Un edificio moderno tiene una escala descomunal frente a cualquier edificio antiguo” y entonces lo opaca, lo hace ver mal, no deberían estar al lado de los edificios antiguos, que los construyan en otra parte, las áreas nuevas de Bogotá, pero no en el centro antiguo de Bogotá. No sólo está esa idea un poco fetichista del patrimonio, sino una gran sensibilidad. A él no le bastaba con que se conservara “la casa de no-se-quié”, sino que al lado no le fueran a construir una casa que la fuera a hacer ver mezquina, pobretona.

JdN: Y en esa misma época hay ya en Colombia un discurso en la arquitectura de reposición de tipo neocolonial ¿o es posterior?

JSS: No. Es posterior, y muy por la influencia de Martín Noel, que era parte de esa generación que Silvia Arango llama los “Panamericanos”, los que empiezan a publicar y a viajar intentando crear una identidad cultural en el continente. También creo que llega de EE.UU. Creo que la influencia de EE.UU. ha sido minusvalorada²⁹, pero creo que mucha de esa arquitectura neocolonial viene de modelos norteamericanos, lo que llamaban estilo neocolonial californiano ¿Y no se encuentra el estilo colonial californiano en Lima? Los que estaban publicando unas revistas de divulgación de arquitectura eran los gringos. Acá nosotros tenemos demasiadas cuentas que cobrarles a los EE.UU., entonces no queremos aceptar que tenemos una influencia supremamente fuerte, que los arquitectos, los dueños de las casas y los que encargaban las urbanizaciones viajaban a EE.UU. y decían: “¡queremos un barrio así!”

JdN: ¿Al final de cuentas entonces el neocolonial fue un fenómeno de arquitectura muy comercial?

JSS: Claro que si

JdN: ¿Cómo es en Colombia el debate entre los Modernos y los Neocoloniales?

²⁹ El entrevistado usa la palabra “influencia” en el sentido conceptual de transferencia, ver ARANGO, Silvia y Jaime SALCEDO “Aproximación a un estudio de las influencias en la historiografía arquitectónica”, en revista *Textos*, del Programa de Maestría en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura, UNC, Bogotá, n° 8, 2003, pág. 9 y ss.

JSS: Se da tardíamente. Realmente se estremecen. No podría decir conservadores, porque era todo el mundo, todos quienes consideraban que era una casa digna, una casa decente, y dentro de eso entraban muchos liberales, más en los cuarentas. Pero es una reacción a la arquitectura moderna ya desprovista de ornamentación. “que son barracas”, “que eso no son viviendas”, “que son campamentos para obreros”, “que eso no tiene nada que ver con la arquitectura”, que “la arquitectura tiene que tener su pie en la tradición”. Y se encuentra uno que los espíritus más progresistas de la época tiene una casa neocorintia, una *vaina*³⁰ rarísima con una reja llena de crespos.

Los más progresistas generalmente vivían en palacetes y villas academicistas. Es muy extraño ese fenómeno. Alguna vez le pregunté a Jorge Gutiérrez³¹ si no se había interesado en estudiar ese fenómeno, Jorge (Gutiérrez) quedó muy entusiasmado con eso y Silvia (Arango) también. ¿Porqué de esa paradoja?: resulta que los líderes conservadores, retardatarios vivían en La Soledad, que era el barrio moderno de Bogotá, ahí vivía Laureano Gómez, Ospina Pérez, todos los conservadores vivían en casa modernas. Y todos los patriarcas liberales vivían en casas de estilo, Carlos Lleras en esa casa de la (Calle) 70, el Presidente (Alfonso) López en esa de la (Calle) 24, por ahí al frente del Museo de Arte Moderno. Una contradicción paradójica ¿no? Pero no pudieron decirme a que obedecía esa paradoja, lo que implica que no hay una correspondencia automática entre la ideología política y las preferencias en la arquitectura.

JdN: Un poco parecido a la paradoja que ocurre en Buenos Aires con la Casa Ocampo de Alejandro Bustillo. Aplicándole al referente de Le Corbusier un tratamiento “formalista”, desde un gesto academizante que lo apropió como un canon más.

JSS: Si, claro. Aquí tuvimos un arquitecto muy talentoso que hacía eso. Hizo un grupo de tres casas en una manzana para tres hermanas: la una le pidió una casa pintoresca, la otra le pidió un palacete afrancesado, con pórtico y columnas gigantescas y demás detalles, y la tercera digamos una casa moderna. De las tres casas no se sabía cual le salía mejor, tal vez era la moderna, que fue la que tumbaron desafortunadamente, era la

³⁰ *vaina*, expresión coloquial del habla colombiana que quiere decir en este contexto: “una cosa particular”.

³¹ Cfr. GUTIÉRREZ, Jorge Alberto (comp.) *Cien años de arquitectura en Colombia / XVII Bienal de Arquitectura*, Sociedad Colombiana de Arquitectos, Bogotá, 2000.

mejor. Era muy sensacional ver las tres casas, cada una de un estilo totalmente distinto, como si fueran de arquitectos diferentes y las tres eran de Manuel de Vengoechea³². La paradoja de conservadores-liberales v/s modernos-academicistas va más lejos todavía, los liberales viven en casas de estilo y promueven edificios públicos modernos, y entonces te encuentras que el Palacio al lado de (la Iglesia de) San Agustín –El Ministerio de Hacienda- lo promovió el presidente Eduardo Santos –creo-. O el caso de la Universidad Nacional, también traen a (Leopoldo) Rother³³ y hacen el gran despliegue del edificio público del *campus* universitario moderno, pero quienes hacen eso viven en casas de estilo. Los conservadores en cambio viven en casa modernas y promueven una arquitectura institucional pública de estilo. Una ruptura entre lo público y lo privado muy curiosa.

JdN: A nivel de lo que legitiman los discursos historiográficos, hay una historia de la burguesía ilustrada de quienes optan por seguir siendo como los europeos y si los europeos van de modernos “nosotros también”, enfrentado a otro discurso liberal que , por lo menos en otros países como Argentina, tiene presente otra variable que es la denominada Arquitectura Neocolonial de Fusión, donde el componente indigenista es puesto en valor, pienso fundamentalmente en Angel Guido ¿hay aquí en Colombia algo de eso? ¿Quién podría ser el equivalente a Angel Guido? ¿O quien(es) recepcionan su discurso?

JSS: Yo creo que eso no existía, tendrías que preguntárselo a Silvia Arango. Pero si hay muralistas que meten esa variable indigenista, como Pedro Nell e Ignacio Gómez Jaramillo, Acuña, como el Mural de la Imprenta Nacional –donde está ahora el Centro de Restauración, al lado de (Iglesia de) Santa Clara- Sin embargo para la Feria de Sevilla (1929) el Pabellón de Colombia creo que tenía así como ínfulas indigenistas, en uno de esos ejercicios de estilo, pero acá creo –o por lo menos no conozco- que no se hizo nada. (...) Aquí el desprecio por lo indígena es muy marcado, no hubo grandes

³² Manuel de Vengoechea (París, 1911). Graduado de la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes en la misma ciudad, comenzó su práctica profesional en Bogotá al final de la década de los años treinta. Formado en la Academia Francesa, produjo una obra muy variada, diseñando con igual destreza arquitectura moderna y de estilos históricos. Tuvo una participación activa en la Sociedad Colombiana de Arquitectos y fundó con Carlos Martínez la revista PROA.

³³ Leopold Siegfried Rother Cuhn (Breslau 1894- Bogotá 1978) arquitecto, urbanista y profesor alemán que desarrolló una serie de importantes proyectos en Colombia, donde se radica desde 1933. Su obra más destacada al servicio del gobierno de Alfonso López Pumarejo será la Ciudad Universitaria de Bogotá. Cfr. ROTHER, Hans *Leopoldo Rother Vida y Obra*, Escala, Bogotá, 1984.

culturas que hubiesen dejado algo así como “nunca visto”. San Agustín no fue sino valorado hacia mediados de siglo XX, que de todas maneras no tiene arquitectura, tiene unos hipogeos, pero no tiene la gran arquitectura, no pasa de ser una serie de demostración de “aquí nosotros tenemos algo de eso”, en un billete podía salir una estatua de San Agustín, pero ponerlo uno en la portada de su casa no.

JdN: Sin embargo en Chile, donde también podemos decir que estamos desprovistos de una tradición monumental urbana y arquitectónica prehispánica, igualmente en algún momento se toman los elementos iconográficos mapuches y se les incorporan en la ornamentación de edificios *art decó*.

JSS: Claro, pero ahí tienes una explicación que es literaria y que es *La Araucana*³⁴. *La Araucana* de todas maneras yo creo que estaba en la mente de todos los chilenos. Acá no hay una Araucana. No hay un discurso de exaltación. *La Araucana* te emociona, no es una simple crónica que diga esto o aquello, no: emociona³⁵. Entonces creo que había más sensibilidad en ese sentido, a lo que sumamos luego la guerra entre Chile y Perú³⁶, donde marcar lo indígena chileno en comparación con lo peruano, era también una forma de autoafirmación que validaba también la guerra, pues en parte Chile era parte del Imperio Incaico, por lo que los peruanos pretendían una suerte de autoridad sobre Chile. Chile al ganarle la Guerra al Perú, al invadir Lima y tomarla por tanto tiempo y quitarle un pedazo grande, es que en cierta forma esa generación estaba revirtiendo una historia de quinientos años, por lo menos lo aprovechaban políticamente creo, sino era una emoción sentida, si se prestaba para manejarlo políticamente y hacer discursos con eso.

JdN: Volviendo a la historiografía “post efecto Buschiazzo” -y luego de que se constituyen las instituciones- ¿Cómo se empiezan a relacionar los investigadores colombianos con sus pares sudamericanos?

³⁴ ERCILLA, Alonso de *La Araucana*, Edición del Centenario, Santiago de Chile, 1916. Editada por José Toribio Medina de la edición original de 1569-1589.

³⁵ Cfr. En la misma línea de esta idea ANTEI, Giorgio *La Invención del Reino de Chile*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1989.

³⁶ La Guerra del Pacífico, se desarrolló entre los años 1879 y 1883 y enfrentó a la alianza entre Perú y Bolivia contra Chile, por el control de la explotación del Salitre en el Desierto de Atacama.

JSS: Hay un momento en que existe un “Club Panamericano”, la generación de (Graziano) Gasparini³⁷ o Ramón (Gutiérrez)³⁸, quienes recorren el continente sistemáticamente. Nosotros teníamos relación con (Manuel) Toussaint³⁹, con (Edwin Walter) Palm⁴⁰, con el mismo (Graziano) Gasparini, en Perú con (Héctor) Velarde⁴¹. Y luego el Padre (José María) Vargas en Quito⁴², el otro “padre” (Rubén) Vargas peruano⁴³ y llega un momento en que sí: todos somos una especie de logia, que nos identificamos en la valoración del patrimonio.

MCR: Con José pensábamos que en el caso del Perú, con toda la riqueza que tiene, no tiene toda la cantidad o el brillo de ciertos historiadores con los que uno identifica otros países ¿Qué pasa con Perú?

JSS: Los peruanos no viven en Perú, eso es lo que pasa. No se puede encontrar alguien culto en el Cusco, eventualmente alguien culto en Lima ¿enaja (Luis Guillermo) Lumbreras⁴⁴ en Lima? Sí. Pero Lumbreras se auto impuso una misión, entonces se quedó en Lima. El resto de la clase culta de Perú no vive en Perú. No sé, tal vez no soportan los conflictos del Perú. Hay que considerar que la relación de riqueza entre Colombia y Perú en las décadas del treinta o cuarenta (del siglo XX) son diez a uno. Si tu te encuentras ante un banco peruano de los años treinta, tiene unas rejas de bronce

³⁷ Ver entrevista en anexo.

³⁸ Ver entrevista en anexo.

³⁹ Manuel Toussaint (1890-1955) historiador del arte mexicano. En miembro fundador del personalidades Laboratorio de Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México (1934), que en 1936 se transformó en el Instituto de Investigaciones Estéticas, cuya dirección ocupó. Fue director de la Dirección de Monumentos Coloniales y de la República del Instituto Nacional de Antropología e Historia y miembro de la Academia Mexicana de la Historia. En sus obras más relevantes destaca TOUSSAINT, Manuel *Arte Colonial en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F., 1948.

⁴⁰ Edwin Walter Palm (1910-1988) historiador del arte alemán, emigra a la República Dominicana en 1932, para regresar luego de la Segunda Guerra Mundial a Alemania donde ocupa importantes puestos académicos en la Universidad de Heidelberg, entre sus obras destacan PALM, Erwin Walter *Los Monumentos Arquitectónicos de La Española* (2 vols.), Publicaciones de la Universidad de Santo Domingo, Ciudad Trujillo, 1955 y PALM, Erwin Walter *Orígenes del urbanismo imperial en América*, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, México D.F., 1951.

⁴¹ Héctor Velarde (1898-1989) arquitecto peruano, incursiona en la arquitectura neocolonial y desarrolla trabajos de difusión histórica, entre los que destaca VELARDE, Héctor *El barroco, arte de conquista*, Universidad de Lima, Lima, 1981.

⁴² Fray José María Vargas, sacerdote e historiador del arte ecuatoriano. Su obra más relevante es VARGAS, José María *Arte quiteño colonial*, Imprenta Romero, Quito, 1944.

⁴³ Rubén Vargas, sacerdote jesuita e historiador peruano, su obra más relevante es VARGAS UGARTE, Rubén *Ensayo de Diccionario de Artífices coloniales de la América colonial*, Talleres Gráficos A. Baiocco, Lima, 1947.

⁴⁴ Luis Guillermo Lumbreras Salcedo (1936), arqueólogo peruano profesor emérito de la Universidad de San Marcos, ex director del Museo Nacional de Arqueología y Antropología y del Museo de Lima. Consultor de UNESCO y del BID.

formidables que no le agarras el barrote con las manos, no te cierran las manos. Acá esa reja es una varilla. Ese podría ser un indicador de la diferencia de escala. Los bancos peruanos de los años treinta son como los del Centro de Buenos Aires, unos *edificiotes*, con unos vestíbulos de maderas finísimas. Acá un banco de postal sería el Banco López, que en Lima sería un *banquito*, en Buenos Aires sería también un *banquito*, acá es un gran edificio. Hay una relación de riqueza que no es comprable, el apogeo del guano en el Perú, enriqueció a mucha gente, también las condiciones laborales en Perú fueron mucho más arcaicas hasta hoy. Acá la legislación de tipo social comienza en los años treinta, pero tiene precedentes aún en gobiernos conservadores de la hegemonía de principios del siglo XX con la formación de escuelas de artes y oficios, con la idea de crear gremios, no sindicatos sino gremios y entonces creo que la plusvalía ha sido mayor en Perú que en Colombia. A los peruanos les pasaba lo mismo que a los Argentinos del apogeo de la carne, que vivían en París y en Roma, y de los bolivianos del platino. Eran unos *playboys* que vivían dándose la buena vida en Europa y EEUU y llegaban a sus patrias como llegar a la jungla, creo que ese es el caso peruano, muy en caricatura por cierto, me imagino. De todas maneras (Emilio) Hart Terré⁴⁵ era contemporáneo de todos los ricachones sin embargo trabajaba en Perú y trataba de hacer patria, con investigaciones que unos las lee y sonrío, pero sin embargo tenía esa opción.

JdN: ¿Crees que existen hitos que marcan las relaciones entre esa “logia” a la que tu referías? pienso en publicaciones, seminarios, coloquios u otros.

JSS: Creo que es más por contacto personal. Por ejemplo con (Mario José) Buschiazzo o con (Santiago) Sebastián, la correspondencia les permitía esa apertura de investigadores de todas partes. En el archivo de (Carlos) Arbelaez (Camacho), hay mucha correspondencia con (Erwin Walter) Palm, por ejemplo.

JdN: ¿El Archivo de Arbelaez está en la Pontificia Universidad Javeriana?

⁴⁵ Emilio Hart-Terré (1899-1983) arquitecto peruano, trabaja en la Municipalidad de Lima y afecta obras de recuperación adscritas al neocolonial. Como investigador histórico destacan sus trabajos HARTH-TERRE, Emilio *Artífices en el Virreinato del Perú*, Imprenta Torres Aguirre, Lima, 1945 y HARTH-TERRE, Emilio *Escultores Españoles en el Virreinato del Perú*, op. cit.

JSS: ¿Supongo que debe estar en la Javeriana?

JdN: Volviendo a mi pregunta anterior, yo me refiero a convocatorias como el coloquio de Roma de 1980, por ejemplo.

JSS: Si, pero te insisto que eso forma parte de contactos personales, no institucionales. Es un contagio de entusiasmo por pura relación personal. Que viene alguien, que dicta una conferencia, que alguien viaja. En realidad eventos que uno pueda considerar en el impacto global de una metodología, se me ocurre -por ejemplo- La Revolución Cubana. Ella originó toda una generación de muchachos entusiasmadísimos con “vamos a hacer la Revolución” y entonces en la historiografía, algún historiador joven escribió “yo no tengo que hacer la historia de los barrios burgueses”, mismos “barrios burgueses” que estaban siendo considerados como lo que valía la pena que fueran considerados como patrimonio de la ciudad, declarando patrimonio cultural unas casa muy bonitas. “¿Porqué vamos a exaltar la burguesía? ¡eso hay que demolerlo!” (Benjamín) Barney comienza con una andanada sobre el Movimiento Moderno con la consideración de que es una arquitectura de mercado, una arquitectura que se ha vuelto un proyecto que se vende y según su plusvalía, sin considerar calidad ni nada. Creo que esa generación de Barney se quemó en esa otra paradoja, ya no es como hacer arquitectura sin arquitectos, sino como haces historia de la arquitectura sin arquitectura. Si te encuentras con que uno de los buenos edificios modernos en Cali es la Fábrica Bayer, bueno Bayer es una multinacional, hablar de Bayer es hacerle propaganda al enemigo. Ahí hay un momento crítico, cuando Barney comienza a recoger velas, pues ya lo dejó el tren, ya no tiene la metodología...

MCR: Eso es un poco el producto de lo que hace en *Cien Años de Arquitectura en Colombia*.⁴⁶

JSS: Si, y el trabajo sobre las haciendas⁴⁷ también es débil porque no tiene ni trabajo de archivo, ni son unos levantamientos que realmente sirvan para trabajar, es un libro

⁴⁶ GUTIÉRREZ, Jorge Alberto, op. Cit.

⁴⁷ BARNEY, op. Cit.

ilustrado con comentarios sacados de la manga, que ya no tiene la metodología, se quedó perdido en el discurso de izquierda de los años sesentas y setentas (...) Una de las preguntas que siempre me hacen en la Universidad Nacional mis colegas historiadores en los seminarios de Historia de la Arquitectura, pero así como con una cara de extrañeza: “¿Pero y a Ud. porqué le interesa el período colonial?” “¿Y a Ud. por qué le interesan las iglesias?” “¿Por qué restaura iglesias?” Y entonces me etiquetan como: “de orientación religiosa”. Para la Universidad Nacional uno de su prejuicios es que la Historia que vale la pena considerar comienza realmente con la modernidad, todo lo de ahí para atrás no vale nada. De ese prejuicio hemos avanzado con Silvia (Arango) con quien hemos discutido muchísimo. Ella ya me aceptó que la Modernidad empieza en el siglo XVIII, cosa que no lograba entender y que la Era Moderna no comienza en el Renacimiento, es una de nuestras aficiones discutir “que tan moderna es la modernidad” y que tan antigua es la antigüedad. De la Silvia (Arango) de la *Arquitectura en Colombia*⁴⁸ (Fig. 137) a la Silvia (Arango) de hoy, hay una maduración formidable, de hecho le he dicho: “*que porqué no sacas la segunda edición corregida y aumentada*”.

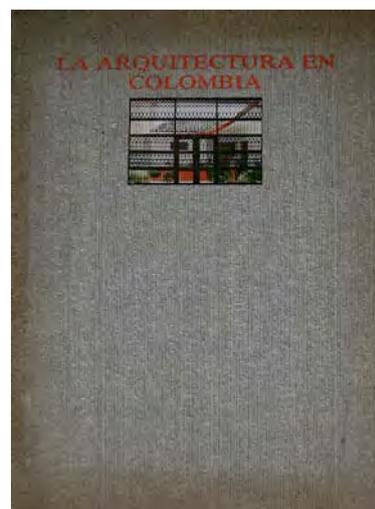


Fig. 137 Portada del libro ARANGO, Silvia *Historia de la arquitectura en Colombia*, Centro Editorial y Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogota, 1989.

Mi interés por la historia se debió a la circunstancia de que tuve buenos profesores de historia de la arquitectura. Pero de la historia de la arquitectura a la historia de la arquitectura contextualizada, pues hay un paso grande. Los arquitectos que nos dedicábamos a la historia de la arquitectura debíamos convertirnos en historiadores y saldar nuestras deficiencias formativas en historia que no tenía aparentemente nada que

⁴⁸ ARANGO, Silvia *Historia de la arquitectura en Colombia*, Centro Editorial y Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogota, 1989.

ver con la historia de la arquitectura, aprender de metodología y volvernos historiadores y esto muy en función de la conservación del patrimonio. Venían los años cincuenta, una época en que la conservación y el patrimonio en toda América no era sólo salvar la casa del héroe sino dejarla más bonita de lo que era, y eso te lo encuentras en todas partes, desde la Patagonia hasta el Río Grande (...) los mexicanos haciendo unas Pirámides que nunca fueron así, y todo por el estilo, los guatemaltecos inventándose unas pirámides, vendiendo las estelas a las universidades norteamericanas, pero dejando unas pirámides cero kilómetro para consumo turístico, de ese tipo de cosas hay en toda América. Para los años sesentas tuvimos que asimilar la Carta de Venecia, porque se hacía mucho énfasis en la autenticidad y la investigación previa a la intervención.

JdN: ¿Cómo llega la Carta de Venecia a Colombia?

JSS: Muy pronto. Uno de los firmantes de la Carta de Venecia fue el delegado de Colombia en Venecia para esa reunión, se llamaba José Luis Giraldo⁴⁹. Firma eso, entonces trae la Carta de Venecia. Lo que ocurrió es que encontró a todo el mundo sin metodología de trabajo. Una cosa es entrar a una casona, una iglesia y determinar con el buen gusto esto lo conservo esto no: ¿por qué? porque esto afea o porque esto me parece. Y otra cosa es un trabajo sistemático que supone dedicar un tiempo para trabajo de archivo y ubicar las cosas en el tiempo, dejándolo de usar el ojo del buen cubero: “esto parece influencia sevillana”, pero ya no es influencia sevillana, sino que de pronto es algo que influye en Sevilla y también en Tunja, y ya tienes una explicación más interesante, en eso enseña mucho (Santiago) Sebastián, aunque no le *paran muchas bolas*⁵⁰. Hay un momento en los setentas y los ochentas en que el interés se centra cada vez más en el estudio de, por ejemplo, los pueblos de indios. Pero siempre con el horizonte de demostrar que los indios fueron sojuzgados, para eso uno necesita ir a ver la iglesita de no sé donde, pero cada vez que se entraba a estudiar el tema, lo interesante era demostrar que los indios fueron sojuzgados. Se agotaba ese discurso rápidamente, una vez que se logró investigar como era el sitio, el sistema de adjudicación de

⁴⁹ Cfr. BORRERO, Alfonso “Preservación y Conservación de Monumentos Arquitectónicos”, en Apuntes, año III, n° 3, mayo 1969.

⁵⁰ Coloquialismo colombiano que significa “no la hacían caso”.

resguardos, como era que se trabajaban las tierras del resguardo, a que se destinaba la producción, etc. Finalmente: la iglesita era el símbolo de la opresión y tal.

Ese es un discurso que se agota muy rápidamente y que no permite avanzar en la historia de la arquitectura y en la historia de la forma urbana, pues porque es muy sencillo decir, si en la Plaza vivían los caciques, estaba el cura con la Iglesia y eso es todo lo que hay que decir de los pueblitos, que había una tierra que daba a la capellanía, otra que era del cacique, otra que era de la comunidad para el tributo y otra para que la gente comiera, y pare de contar. Ese tipo de discurso es con el que uno se encuentra continuamente en los setentas, lo único que si deja es un trabajo de archivo sistemático al alcance de los doctores que no trabajan los archivos, que no maneja paleografía, que no manejan los documentos, tienen que transcribírselo y sobre todo explicárselo, para que puedan reconocer la diplomática del documento. El primero que fue el que comenzó a trabajar en forma sistemática es (Alberto) Corradine⁵¹, quien empezó a trabajar los pueblos indios desde la historia de la arquitectura, buscando contratos de trabajo con los alarifes, informes varios, para tratar de ir afinando la cronología. El gran ausente fue siempre el ideario que sostenía todo aquello, la historia de las ideas estaba totalmente ausente con la voz solitaria de (Santiago) Sebastián, No en el período que estuvo en Colombia. En el período que estuvo en Colombia se movía dentro de la línea de Diego Angulo, más bien formalista, se detenía mucho en las portadas, lo más vistoso e interesante, la pintura, pero no en la estructura de la vivienda, en la estructura predial de la ciudad y mucho menos en la historia de las ideas, la metodología por ejemplo de la iconología llegó mucho después cuando (Santiago) Sebastián estaba en Valencia⁵², donde siguió publicando, a mi me enviaba religiosamente cuanto cosa publicaba ya sin falta.

JdN: En ese contexto ¿cómo se articula metodológicamente tu propio trabajo?

JSS: Mira, para mi las cosas empiezan a perder interés en el siglo XVIII. El siglo XVII –fuera de los cronistas- todo lo que tiene son fuentes de archivos, archivo conventual, archivos general, etc. Y la verdad me tocó desempeñarme en un momento en que uno o

⁵¹ Alberto Corradine Angulo, arquitecto e historiador colombiano, profesor Honorario de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá, más información en CORRADINE, Alberto “*Don Alberto Corradine Angulo. Autobiografía.*” en Boletín de la Academia de Historia de Cundinamarca, n° 27, diciembre 2007.

⁵² Se refiere a su trabajo desde la revista *TRAZA Y BAZA. Cuadernos Hispanos de Simbología. Arte y Literatura*, cuyo primer número es de 1972, Editada por Santiago Sebastián desde Facultad de Filosofía y Letras en Palma de Mallorca de la Universidad de Barcelona.

era documentalista, o simplemente cambiaba de oficio. No podía uno hablar de arquitectura sin revisar un archivo y saber de lo que estaba hablando, entonces me dediqué más a buscar libros viejos, a leerme cuanto cronista y cuanto manual de no sé qué cuantas cosas existían antes de la “modernidad moderna” (...) fuera de los Planos de Mompox y la Historia vieja de Mompox (Fig. 138), del viejo Salcedo mompoxino⁵³ (Fig. 139), me dice más cosas útiles para lo que yo buscaría en Mompox que lo que escribe Germán Téllez o Alberto Corradine. Hay un punto en que el tiempo ya no le alcanza a uno para todo, uno tiene que escoger que lee y que investiga, esa es una elección que todo el mundo tiene que hacer tarde o temprano, no se puede ser experto en el siglo XX y en el siglo XVI, por ejemplo para mí es mucho más interesante conseguirme distintas ediciones diferentes de la Biblia, que ponerme a leer a Germán Téllez.

Fig. 138 Portada del libro SALCEDO DEL VILLAR, Pedro *Apuntamientos Historiales de Mompox*, Mompox, 1936.

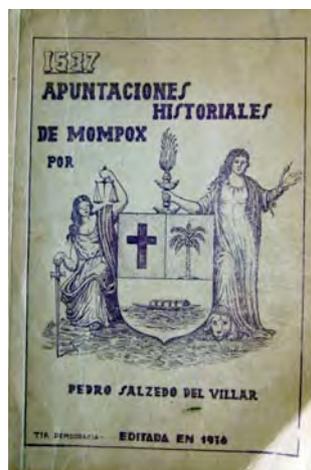


Fig. 139 Retrato de Pedro Salcedo del Villar, en SALCEDO DEL VILLAR, Pedro *Apuntamientos Historiales de Mompox*, Mompox, 1936.



MCR: ¿Qué opinión te merece la restauración de Carlos Arbelaez Camacho?, todo ese trabajo por el país en donde se dedicaron a “pelar” edificios.

JSS: (Carlos) Arbelaez (Camacho) es un arquitecto de los cincuentas y sesentas, él no alcanza a madurar la Carta de Venecia, ya lo cogió muy grande. Entonces sus intervenciones eran intervenciones como se hacían entonces. Eso es como los traumas infantiles. Los papás llenan a los hijos de traumas con el mayor cariño del mundo.

⁵³ SALCEDO DEL VILLAR, Pedro *Apuntamientos Historiales de Mompox*, Mompox, 1936.

JdN: Respecto de la Historia Urbana ¿cómo es la relación en Colombia respecto de sus aportes a la Historia de la Arquitectura?

JSS: Es muy circunstancial, en general las monografías arquitectónicas responde a una obra de restauración. El libro de (Alberto) Corradine sobre el Capitolio Nacional⁵⁴ es porque él está vinculado a su restauración, o mi estudio sobre el Monasterio de Monguí⁵⁵, es porque estuve cuatro años yendo todas la semanas, entonces finalmente las piedras comenzaron a hablar, y uno dice ¡miércoles! esa seña no la había visto, ese garbato tampoco, y llega un momento en que uno sabe porque los garbatos están ahí y no en otra parte. Pero eso es en función de las intervenciones del edificio.

La Historia Urbana en cambio va más a ser sistemáticamente trabajada por historiadores que se dedican a eso, como Germán Mejía⁵⁶ comienza con esto junto con Jacques April⁵⁷, este último tiene una orientación como urbanista, entonces su historia urbana es de tipo de historia que construye el historiador francés para poder intervenir y es muy a la Europea. Por ejemplo para él es muy sorprendente que en Barichara haya predios enormes cuando ya pasó la conquista, no teniendo conocimientos de las tipologías piensa que es una jerarquía de conquista, y entonces se extraña de que un campesino tenga un predio que abarca media manzana ¿cómo puede ser eso? es un anacronismo, y resulta que el anacronismo es el juicio que se emite sobre la forma urbana. Antes de (Germán) Mejía no hay mucho. Y mi propio trabajo por cierto⁵⁸. (Fig. 140)

JdN: Este paso a la Historia Urbana, implica no sólo el paso del arquitecto al historiador, implica una adopción metodológica más compleja. Cuáles son los referentes ahí?

⁵⁴ CORRADINE ANGULO, Alberto *Historia del Capitolio Nacional de Colombia*, Escala, Bogotá, 1998.

⁵⁵ SALCEDO, Jaime "Nuevos Datos sobre la Evolución del Monasterio de Monguí", Revista Apuntes No. 17-18, 1981.

⁵⁶ Germán Mejía Pavony Licenciado en Filosofía y Letras con especialización en Historia, Universidad Javeriana y Ph.D en Historia de América Latina, Universidad de Miami, Coral Gables, Florida, U.S.A. Profesor de las universidades Javeriana y Nacional de Colombia, entre sus publicaciones mas importantes se encuentra MEJÍA, Germán *Los años del cambio: Historia urbana de Bogotá 1820-1910*, Editorial Universidad Javeriana, Bogotá, 2000. Actualmente es Director del Archivo General de Bogotá.

⁵⁷ Jacques April-Ginset es un arquitecto francés radicado en Colombia, entre sus obras destaca APRIL, Jacques, *La ciudad colombiana*, Bogotá, Biblioteca Banco Popular, 1991.

⁵⁸ SALCEDO SALCEDO, Jaime *Urbanismo Hispano-Americano, Siglos XVI-XVII y XVIII. El modelo urbano aplicado a la América española. Su génesis y su desarrollo teórico y práctico*. Centro Editorial Javeriano (CEJA), Bogotá, 1996. 2ª edición.



Fig. 140 Portada del libro SALCEDO SALCEDO, Jaime *Urbanismo Hispano-Americano, Siglos XVI-XVII y XVIII. El modelo urbano aplicado a la América española. Su génesis y su desarrollo teórico y práctico.* Centro Editorial Javeriano (CEJA), Bogotá, 1996. 2ª edición.

JSS: Ninguno. La Historia de (Fernando) Chueca (Goitia), no es una historia del urbanismo⁵⁹, hubo que inventarse la metodología, la historia urbana no era una historia geométrica, o la historia de donde vivían los próceres, y eso era todo lo que se conseguía. Tal vez e modelo más acabado, sin que fuera ni completo para mis intereses, es la *Historia Urbana del Reino de Chile* de Guarda⁶⁰, ese es un trabajo muy bueno, porque había visto lo que habían publicado los mexicanos, ellos todavía estaban en el estilo “*etílico, erótico y musical*” (risas).

Para mi el trabajo de archivo fue una cosa y más clave es el estudio de (Gabriel) Guarda sobre Santo Tomás de Aquino⁶¹. En historia de la arquitectura reconozco un maestro tardío que es Santiago Sebastián, también (Germán) Téllez (Castañeda), él me entusiasmo muchísimo con su estudio en *Crítica & Imagen*⁶² (Fig. 141) y otros escritos, y en historia urbana Guarda. Todo lo demás me parece que si a uno le dan los datos de la fecha en que fue fundada la ciudad uno queda agradecido de los autores. Pero me parece que desperdició la oportunidad de hacer un trabajo importante. Por ejemplo “El Sueño de un Orden”⁶³ me parece que desperdició una oportunidad importante, tiene unos aporte por supuesto y el estudio que hacen sobre el urbanismo en Mallorca de Jaime I como antecedente del de la conquista española, pero luego se queda en unas generalidades que están dependiendo del estudio preliminar de los Planos de Ciudades

⁵⁹ Cfr. CHUECA GOITIA, Fernando *Breve Historia del Urbanismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1986.

⁶⁰ GUARDA, Gabriel *Historia Urbana del Reino de Chile*, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1979.

⁶¹ GUARDA, Gabriel “*Santo Tomás de Aquino y las fuentes del Urbanismo Indiano*”, en Boletín de la Academia Chilena de la Historia, año XXXII, n° 72, Primer Semestre 1965.

⁶² TÉLLEZ, Germán *Crítica & Imagen*, Editorial Escala, Bogotá, 1981.

⁶³ AA.VV. *La ciudad hispanoamericana. El sueño de un orden*, CEHOPU, Madrid, 1989.

en el Archivo de Indias, o sea llegamos a (Diego) Angulo y con visiones demasiado apresuradas de las cosas. Por ejemplo “El Plano de la Nueva Fundación de Angol”, y entonces pretenden que eso es una ciudad y eso no es una ciudad, porque que se quedan en mirar el plano y no lo leen, léanlo! A ver que es lo que esta diciendo, cuanto mide esa *vaina*, eso no es una ciudad, o lo que le pasa a Chueca y Torres Balbás⁶⁴, con ciudades sin plano y ahí tiene el Plano y en el cuadrado dice: Plaza. Ese tipo de lecturas apresuradas es la que alimenta la historia del urbanismo. El problema de estas valoraciones es que uno siempre tiende a juzgar si le sirve o no le sirve, muchas de las monografía que saca Ramón (Gutiérrez) porque Salta cumple 450 años, o Tucumán cumple tanto otros años, y todos esos motivos, me resultan mucho más interesantes porque arrojan muchos más datos aunque no teorizan sobre el urbanismo, y comienzas a reparar en que las actas fundacionales de esas ciudades son similares a las de Colombia y la pregunta es ¿por qué esas actas son iguales? El asunto interesante es construir conexiones. Si Tucumán y Villa de Leyva son iguales en su documentación me están hablando de una doctrina que no está explícita. Entonces lo que me pregunto es ¿quienes realmente decidían las ciudades? ¿los escribanos por allá en España que tenían un modelo? algo así como los dos o tres modelos de capitulaciones. Entonces eso te obliga a replantarse muchísimo de lo que se ha dicho ¿por qué Buenos Aires es como es? ¿por qué Lima es como es? ¿por qué Bogotá es como es? Si comenzamos a compararlo te das cuenta de que Lima tiene las manzanas un 50% más largas de Bogotá, entonces te das cuentas que hay modelos de manzanas para ciudades como Lima, y hay otras que son como Bogotá, y hay otras que son más pequeñas, son como tres tamaños, fuera de los tamaños de los pueblos de Indios. Pero Además llegas a los pueblos de Indios, Boyacá, y te encuentras con una Iglesiasita y dices está es como la de Ullicalli, y llegas allí y dices: “Boyacá en Perú”, entonces cualquier discurso de que la arquitectura nace de la tierra hacia la altura: ¡no! Hay algo entonces, las preguntas que uno se hace son las difíciles, las Iglesias del Altiplano Peruano, las del Norte de Chile, se parecen tanto a las de Boyacá. Entonces lo mismo ocurre con el Urbanismo. Cuando lo del famoso Quinto Centenario Ramón (Gutiérrez) me encomendó trabajar el asunto de las ordenanzas, y me puse a ver que habían dicho, y lo más inteligente lo había dicho (Gabriel) Guarda. Pero sin embargo había soslayado ciertos temas espinosos de pronto para él, o que no le interesaban, como el que comenta de una fuente: “y era una infelice

⁶⁴ CHUECA GOITIA, Fernando y Leopoldo TORRES BALBÁS *Planos de ciudades Iberoamericanas y Filipinas existentes en el Archivo de Indias*, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1981.

constelacion” y (Gabriel) Guarda dice seguido: “cualquier cosa que signifique eso”. Pero no se pregunta que significa eso. (Gabriel) Guarda estaba detrás del tema que está desarrollando, que es el modelo de ciudad ideal cristiana formulada por los teólogos, Tomas de Aquino en primer lugar, y habla de Vegecio que contiene a Vitrubio ¿Cuál Vegecio? ¿el publicado en el siglo XVI? ¿publicado cuando? Me encontré con una edición de la Colonia de Vegecio donde no aparece mencionado Vitrubio, entonces esos tratadistas comienzan a ser materia de reflexión ¿realmente incluía a Vitruvio o el traductor le colgó a Vitrubio? Entonces toca desarrollar una hermenéutica que nadie ha formulado, y todos los historiadores -supongo que en Chile pasa lo mismo- dicen que no se puede creer en los cronistas porque ellos porque fantasean, hacen propaganda, y entonces no son objetivos, yo me he encontrado con que un cronista me habla de un fuerte que estaba en la cordillera central, lo busco y lo encuentro, y era nada menos que la Nueva Ciudad de Angol, exactamente igual con los cubos en diagonal, del mismo tamaño, absolutamente igual, es otra forma de armar la historia, me parece que esa es la opción que vale la pena indagar ahora. El asunto de (Santiago) Sebastián en su época madura es que tanto sea la historia de las ideas en las divisiones urbanas, uno no puede entender porque la ciudad es como es sino trató de entender la medicina galénica, ya que la medicina galénica está incidiendo en la orientación de la ciudad en la dimensión de las calles, en la forma de las casas, el balance que se puede hacer.

De Germán Mejía me cogí al vuelo una metodología para poder entender, por sobre todas las consideraciones que habían hecho los historiadores sobre la formación de los barrios en Hispanoamérica, la explicación que da Ramón (Gutiérrez) y otros, que se desarrollaban los barrios alrededor de los conventos y el elemento aglutinador era el agua, eso puede ser cierto pero quizás no sea la razón original, quizá el Barrio es previo al Convento y el Convento llega donde hay gente, tratando de entender como se organizaban los hidalgos en una ciudad recién fundada, me encontré una cuestión muy interesante y es que si tu tienes un plano de la ciudad, logras establecer que aquí vivía tal y fulano otro, logras hacer que te encuentras con un mosaico enorme hasta que averiguas con quienes estaban casados, entonces éste estaba casado con la hermana de este y éste otro con la hermana de aquel, entonces todo este vecindario es de las mujeres de una misma familia. Entonces para hacer una historia del urbanismo tienes que meterte en la genealogía, ya no te basta con el archivo notarial, sino que tienes que meterte en la testamentaria y armas entonces una radiografía familiar de la ciudad y comienzas a entenderla. Esto me lo dijo (Germán) Mejía cuando yo tenía un elenco de

los pobladores del siglo XVI para Bogotá. Germán (Mejía) está haciendo un trabajo de hormiga más concienzudo, entonces eso debe ser comparado con la ciudad de Valparaíso, Santiago en Cuba, Antigua en Guatemala, lo mismo en todos lados. La fundación de los vecindarios determinan los cambios sociales a partir de la estructura familiar, la desaparición de la dote, por ejemplo, y el derecho de sucesión y el derecho conyugal intervienen de manera decisiva para entender la ciudad. Entonces lo que (Jacques) April denominaría “acumulación capitalista de propiedades urbanas”, cuando de pronto un vecino rico comienza a comprar lotes y lotes y pasa a ser dueño de una manzana entera, no es así . El asunto es que el tipo tiene seis hijas casaderas y las tiene que proveer de dote, y si es en una misma manzana mejor, porque la familia se mantiene unida, por lo tanto no hay especulación urbana. Si nos ponemos a averiguar el porque nos damos cuenta de que el minero se tiene que ir a la mina, el hacendado a la hacienda, entonces las mujeres quedan solas con los hijos en la ciudad, con sus hijas y sus madres y deben estar unidas y los barrios se originan como tales. Porque hay una parte de la ciudad que no funciona en las tiendas, en el cabildo en la Plaza, es decir en la vida cotidiana. Y eso te desdibuja cualquier otra consideración de la historia del urbanismo que haya escrito (Fernando) Chueca (Goitia).

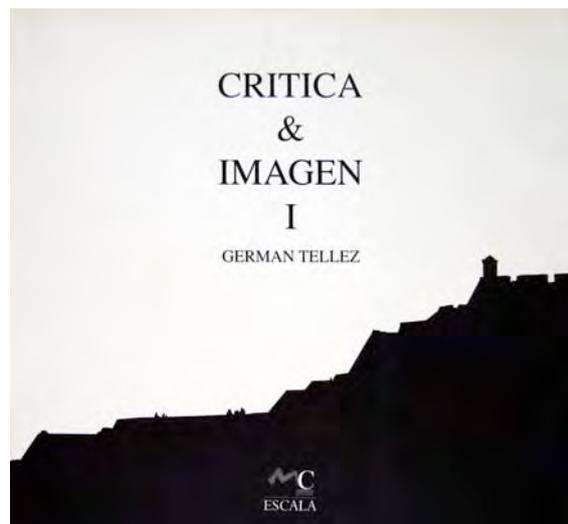


Fig. 141 Portada del libro TELLEZ, Germán
Crítica & Imagen, Escala, Bogotá, 1981.

7.2.2 Ramón Gutiérrez.

Esta entrevista al arquitecto Ramón Gutiérrez se realizó en Buenos Aires el día jueves 14 de septiembre de 2006, en la Sede del Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana CEDODAL. (Fig. 142)



Fig. 142 Retrato de Ramón Gutiérrez, Buenos Aires, 2006.

José de Nordenflycht (JdN): En varios tus textos⁶⁵ planteas que mientras en América Latina son los arquitectos los que asumen el trabajo de la historia de la arquitectura en Europa son más bien los historiadores del arte los que la asumen como un tema más de investigación. En esa línea ¿será tu formación en España la que te completó una visión más compleja sobre la historia de la arquitectura?

Ramón Gutiérrez (RG): No tanto así. No te olvides que yo venía de una Facultad de Arquitectura (Universidad de Buenos Aires) donde había un grupo de trabajo de Historia de Arquitectura. Ahí mi ayudante de último curso fue Federico Ortiz⁶⁶, que además tenía una visión muy clara de la arquitectura y lo urbano. Por su parte (Mario J.) Buschiazzo⁶⁷ era un hombre que se había abierto al siglo XX y al siglo XIX. Buschiazzo tenía esa colección de monografías donde salieron textos sobre los

⁶⁵ Ver GUTIÉRREZ, Ramón “*La historiografía de la arquitectura americana. Entre el desconcierto y la dependencia cultural (1870 / 1985)*” Op. cit. y GUTIÉRREZ, Ramón *Arquitectura Latinoamericana, textos para la reflexión y la polémica*, Op. cit. .

⁶⁶ Federico Ortiz (1929-2005), arquitecto argentino graduado en la UBA, académico de esa misma Universidad por más de cuatro décadas, donde fue investigador del Instituto de Arte Americano. Miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes, desde donde publica varios textos para la “Historia del Arte en Argentina”, dirigió el Inventario del Patrimonio Argentino realizado por el Fondo Nacional de las Artes y la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos. Referencias biográficas en AA. VV. *Academia Nacional de Bellas Artes: 70 años de Arquitectura*, Academia Nacional de Bellas Artes y Fundación Federico Jorge Klemm, Buenos Aires, 2006.

⁶⁷ .

arquitectos contemporáneos latinoamericanos como los chilenos Bresciani, Huidobro y Castillo⁶⁸, el argentino Mario Roberto Álvarez⁶⁹, entre otros.

JdN: También manifiesta un temprano interés sobre los rascacielos de Nueva York.⁷⁰

RG: Claro. Y publicaba toda una línea con arquitectura contemporánea, estaba abriendo líneas de investigación con el siglo XIX, y al mismo tiempo había trabajado con Monumentos y con la parte Colonial. Es decir que yo venía con abanico muy abierto, no tuve el problema -que era habitual encontrarse en otros lugares- que del siglo XIX no se hablaba y el siglo XX no pertenecía al mundo de la Historia.

En Argentina no tuve contacto con el mundo de la Historia del Arte salvo (Héctor) Schenone⁷¹. Pero Schenone dentro de los historiadores del arte, es un historiador del arte muy original. Más allá que tenía una formación básica, era un tipo que estaba abierto a la iconografía, es decir a otros temas que no estaban muy difundidos en otros historiadores del arte como los que yo me encontraba en España en esa época, que eran visibilistas, formalistas, muy quedados en eso. Un poco te diría la escuela de Don Diego (Angulo), muy solvente desde el punto de vista documental. Lo que era muy divertido porque cuando charlábamos con don Diego decía: “ya va a salir Usted con eso del espacio”, para él el tema estaba muy acotado.

Yo creo que hay tema generacional también ¿leíste el artículo que hice sobre la polémica entre (Martín) Noel y (Mario José) Buschiazzo?⁷² (Fig. 143)

⁶⁸ BRAUN MENÉNDEZ, Ricardo *Bresciani, Valdes, Castillo y Huidobro*. Colección: Arquitectos americanos contemporáneos n° 7, IAA, Buenos Aires, 1962.

⁶⁹ TRABUCO, Marcelo A. *Mario Roberto Álvarez*, Colección: Arquitectos americanos contemporáneos n° 10, IAA, Buenos Aires, 1965.

⁷⁰ Ver BUSSCHIAZZO, Mario *De la cabaña al rascacielos*, Emecé, Buenos Aires, 1945.

⁷¹ Héctor Schenone (1919), historiador del arte argentino, profesor consulto de la Universidad de Buenos Aires. Fue Secretario del Instituto de Arte Americano e Investigaciones estéticas de la FADU-UBA, trabajando durante largos años como mano derecha de Buschiazzo. Además fue Director del Museo Municipal de Arte Hispanoamericano “Isaac Fernández Blanco”, entre su bibliografía destaca SCHENONE, Héctor *Iconografía del Arte Colonial*. Volúmenes I-IV, Fundación TAREA y Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, 1992-2009. Sobre una referencia a su obra ver SIRACUSANO, Gabriela et al. *Héctor Schenone. Elecciones y selecciones de un maestro: un programa intelectual*, Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires, 2009.

⁷² GUTIÉRREZ, Ramón "La polémica Noel-Buschiazzo" en GUTIÉRREZ, Ramón, Margarita GUTMAN y Víctor PÉREZ ESCOLANO *Op. cit.*.

Fig. 143 Portada del catálogo GUTIÉRREZ, Ramón, Margarita GUTMAN y Víctor PÉREZ ESCOLANO *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla, 1995.



JdN: Si.

RG: Ahí se ve muy claro. Por un lado la fundamentación de (Mario José) Buschiazzo que viene de la escuela de Don Diego (Angulo) y demás. Por el otro –Noel- la sensibilidad, la filosofía del arte, es decir esos dos niveles. Traslado generacionalmente queda la visión de muchos historiadores del arte muy formalistas y una preocupación que nosotros tomamos de la documentación de Buschiazzo pero al mismo tiempo una preocupación por el espacio. El primer libro que yo leí cuando entré a la Facultad de Arquitectura en Rosario era *Saber ver la Arquitectura* de Bruno Zevi⁷³ (Fig. 144), que era absolutamente espacialista, y el segundo fue *Alcances de la Arquitectura Integral* de (Walter) Gropius⁷⁴, es decir los temas ya venían planteados así.

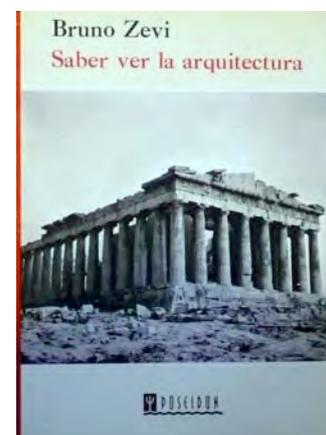


Fig. 144 Portada del libro ZEVI, Bruno *Saber ver la arquitectura*, Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1951.

⁷³ ZEVI, Bruno *Saber ver la arquitectura*, op. cit..

⁷⁴ GROPIUS, Walter *Alcances de la arquitectura integral*, Ediciones La Isla, Buenos Aires, 1956. Versión original en inglés *Scope of today architecture*, Harpers & Brothers, 1955.

Cuando yo voy a España, con Antonio Bonet fue fácil entenderse a la escala urbana, a la escala de la vida, a la escala de los espacios públicos. Pero (Antonio) Bonet era también un hombre formado en Francia y con una visión muy universal. Había estado en México un año, era muy fácil el diálogo te diré en ese sentido. Era muy amigo – aparte de Buschiazzo y de Jorge Enrique Hardoy⁷⁵ que trabajaba en Historia Urbana. Yo no tuve ese problema.

Mi observación, escrita por ahí, que tu me comentas era en relación a lo que fueron dos escuelas. La escuela de Don Diego Angulo, que era la escuela que toma el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, donde el único mexicano que *baja* a Sudamérica es (Manuel de) Toussaint. Ninguno de los otros *bajó* nunca, y además viaja porque lo trae (Mario José) Buschiazzo en el año 1936 o 1938 a un Congreso a Buenos Aires. Pero esto es para decirte que aquello quedó como un enclave muy acotado, muy cerrado de historiadores del arte que trabajaban documentación, que eran serios pero muy basados en la visión formalista.

En cambio en Sudamérica los arquitectos que tal vez tengan una formación más de ese tipo sean *los* Mesa (José de Mesa y Teresa Gisbert⁷⁶), que se estuvieron en 1953 y 1954 formándose en España. Ellos vinieron con una formación muy visibilista. Me acuerdo de (José de) Mesa decirnos que “la historia del arte se pudrió con Hauser”, esto es: “el arte debía ser para unos pocos”, es decir una visión para iniciados. Yo creo que ambos -*los* Mesa como (Graziano) Gasparini- en el otro extremo eran audaces. Es decir con la convicción de que nadie en cincuenta años iba a demostrar que lo que ellos decían eran cierto, entonces se lanzaban a decir muchas cosas que no eran verificables, y además a inventar como en el caso de los Mesa, lo que es clave. Ellos tienen un texto sobre un círculo de un pintor en base a un cuadro falsificado -y falsificado además con una leyenda en broma- por lo que en la segunda edición quien sabía esto les dijo y ellos no lo quisieron sacar.

⁷⁵ Jorge Enrique Hardoy (1926-1993), arquitecto argentino, Ph. D. en Harvard University, especialista en historia urbana, fue Presidente de la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos de la Argentina, entre sus publicaciones destacan *Cartografía urbana colonial de América Latina y El Caribe* (1991), *El impacto de la urbanización en los Centros Históricos de Iberoamérica* (1983) e *Historia urbana de Iberoamérica* (1987). Referencias biográficas en GUTIÉRREZ, Ramón *Historiografía Iberoamericana...* Op.cit.

⁷⁶ Como ya se ha mencionado el matrimonio de los arquitectos bolivianos José de Mesa (1925-2010) y Teresa Gisbert (1926-), han sido durante décadas el referente más importante para el estudio del arte del período virreinal en su país. Referencias biográficas en GUTIÉRREZ, Ramón *Historiografía Iberoamericana...* .op.cit, págs. 110 y 140.

(Graziano) Gasparini igual. Él traslada e implanta una visión muy europea, y cuando los documentos comienzan a demoler la cosa tampoco son capaces de reaccionar demasiado. A Noel le pasaba lo mismo con Buschiazzo. Yo creo que son enfoques de visiones inteligentes que tienen un aporte, pero que tienen esa debilidad en su forma de actuar.

El choque entonces es más que nada entre la lectura española y la lectura americana. La lectura española plantea finalmente un debate -en el que algunos de los americanos entran- que es falaz: el debate de la ornamentación, de la sirena, de la papaya, del charango y de todo esto. Si era acá o de allá, si era local o no era local, si era arquitectura española y ornamentación americana, todas estas formas de clasificación tiñen todo el debate de los sesenta y parte de los setenta y nos hicieron perder veinte años de trabajo, quizás esto es lo que me pesa más de esta cuestión: no haber centrado con claridad la relación entre el producto arquitectónico y sus circunstancia y haberlo llevado o a la escala del espacio o la forma y haberlos convertido en un elemento abstracto y discutir sólo sobre elementos formales. Esto es lo que más me preocupó.

Curiosamente la mayoría de los profesores en España que *dan* Historia de la Arquitectura siguen siendo del campo de la historia del arte como (Carlos) Sambricio⁷⁷, (Pedro) Navascués⁷⁸, etc., a excepción de Víctor Pérez Escolano⁷⁹. En Madrid son todos historiadores del arte. También es una realidad que allá en España la arquitectura está en la Escuela Superior Técnica, estando más orientada hacia la fase técnica que hacia la humanística. La Historia de la Arquitectura no tiene el peso o la gravitación que ha adquirido en América, particularmente por una capacidad de diálogo y de encuentro que allá no existe, entonces hay una dinámica de actividad más evidente.

JdN: En esa misma línea de argumentación ¿el trabajo de Santiago Sebastián sería entonces una continuidad más sofisticada de los de Diego Angulo y Enrique Marco Dorta?

⁷⁷ Carlos Sambricio, historiador del arte español, Catedrático de Historia de la Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Politécnica de Madrid.

⁷⁸ Pedro Navascués, historiador del arte español, Catedrático de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, miembro de la Real Academia de San Fernando.

⁷⁹ Víctor Pérez Escolano (1940), arquitecto español. Catedrático del Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas de la Universidad de Sevilla. Referencias biográficas en GUTIÉRREZ, Ramón *Historiografía Iberoamericana*.op.cit, pág. 224.

RG: Lo que pasa es que Santiago (Sebastián) toma un tema más novedoso que es la iconografía y todo el simbolismo. Él se aparta de lo estrictamente visual y formal para ingresar en otro campo de interpretación, como fuese hoy nuestro amigo Jaime (Salcedo) con sus visiones cosmológicas. Son otros campos superadores del esquema formalista, participan como (Graziano) Gasparini de lo espacialista, pero tienen una falta de contacto con la vida cultural y la vida real del mundo histórico de su momento.

JdN: Sin embargo conversando con Jaime Salcedo⁸⁰ me llamo la atención el caso de Santiago Sebastián, ya que él estuvo mucho tiempo ahí y se convirtió en un referente cultural no precisamente en Bogotá, estaba como actuando desde una periferia dentro de la periferia.

RG: Justamente estamos precisamente sacando un libro con todos sus textos colombianos⁸¹. Yo acabo de escribir el prólogo del libro⁸², y una de las cosas que señalo es precisamente esa. Pero veamos por donde es el camino de Sebastián. A él lo empuja que venga a América don Diego Angulo, y él va a Colombia y ahí se instala en Cali. (*Fig. 145*)

Primera situación importante. Lo mismo que me ocurrió a mí⁸³. Caer en un lugar donde nadie había hecho nada, donde todo estaba por hacerse, además en punto de inflexión importante, muy cercano a Popayán, muy cercano a Quito. Entonces Santiago (Sebastián), que es un tipo que tiene una muy buena formación general en Historia del Arte, aterriza las cosas que va viendo entonces de un contexto mayor – estaba recién recibido y pasa a ser profesor en Colombia inmediatamente- este tiene un espacio importante, con buenos coleccionistas que le facilitan cosas y él se abre a continuar. De Colombia pasa a Yale con (George) Kubler⁸⁴, el que le facilita todo el

⁸⁰ Ver entrevista precedente en anexo.

⁸¹ Se refiere a SEBASTIÁN, Santiago *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia*, Op. cit.

⁸² GUTIÉRREZ, Ramón “*La vocación americanista de Santiago Sebastián*” en SEBASTIÁN, *op.cit.*

⁸³ El mismo Gutiérrez nos explicó que después de una beca de estudios en España regresa a Argentina en 1971 y se instala a trabajar en docencia e investigación en la Universidad Nacional del Nordeste, en la ciudad de Resistencia, región del Chaco.

⁸⁴ George Kubler (1912-1996), historiador del arte estadounidense formado por Henri Focillon, fue profesor de la Universidad de Yale, desde donde emprendió un importante trabajo de investigación sobre el arte latinoamericano, entre el que destaca –en conjunto con Martín Soria- *Art and architecture in Spain and Portugal and their American dominions, 1500 to 1800*, Op. cit.

archivo de Martín Soria⁸⁵ que acaba de morir, entonces trabaja con todo lo que (Martín) Soria había trabajado en el siglo XVI, y se mete en iconografía a través de esta veta. Yo creo que ahí tienes dos líneas interesantes, las líneas de lo que es Kubler, que en realidad en una línea que contempla a (Edwin Walter) Palm, (George) Kubler y (Graziano) Gasparini, y después otro tipo que es Pal Keleman ¿no se si leíste la carta que me envió que está publicada en un DANA?



Fig. 145 Portada del libro SEBASTIÁN, Santiago *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia*, Corporación la Candelaria y Convenio Andrés Bello, Bogotá, 2006.

JdN: Sí.⁸⁶

RG: Bueno, ahí él menciona la llegada de los alemanes a Estados Unidos, momento en el que copan la historia del arte. A (Pal) Keleman por el solo hecho de haber valorado lo prehispánico desde el punto de vista artístico y ocuparse del *vanishing art* (sic) fue absolutamente descalificado. No te olvides que en Estados Unidos había una realidad en los cuarenta que era la Segunda Guerra Mundial, eso hizo que varios de los que se ocupaban del arte europeo no pudieran ir a Europa y se dirigieran a América como es el caso de (Harold) Wethey. Él hace la obra del Perú en la misma línea visibilista pero con una formación académica muy sólida⁸⁷. Santiago (Sebastián) entra en esta línea y la apertura a la iconografía es muy clara.

⁸⁵ Martín Sebastián Soria (1911-1961), historiador del arte de origen alemán que trabajó en la Universidad de Michigan. Referencias biográficas en GUTIÉRREZ, Ramón *Historiografía Iberoamericana*.op.cit, pág. 262.

⁸⁶ GUTIÉRREZ, Ramón y KELEMEN, Pal “Homenaje al Dr. Pal Kelemen. el barroco americano y la semántica de importación”, Op. cit.

⁸⁷ WETHEY, Harold E. *Colonial Architecture and Sculpture in Peru*, Op. cit..

Pero Santiago (Sebastián) también tiene otra cosa: él viene de periferias. Viene de Valencia, viene de un *pueblo*, entonces tiene otras vivencias y otras maneras de ver que no son las de los lugares centrales. Lo hace en Colombia de la misma forma. Santiago (Sebastián) regresa a España con la idea de dedicarse a temas americanos pero ahí sucede un acontecimiento. Se presentó a la Cátedra en Sevilla pero se la ganó Emilio Gómez Piñol⁸⁸ que era discípulo de (Enrique) Marco. Y, como me dijo Diego Angulo: “nos equivocamos definitivamente”. Éste señor ha hecho una carrera de cargos universitarios, pero produce muy poco y ha matado el Laboratorio de Arte Americano. (Graziano) Gasparini es otra cosa, es más arquitecto, pero funciona en la misma lectura europeizante...

JdN: Lo que llama la atención en Gasparini es que finalmente para él el Barroco en América es muy débil, salvo la mención que hace de Brasil con dos casos puntuales que él valora.

RG: Si. Y dos casos que además se parecen al norte de Portugal, porque la arquitectura del Barroco Brasileiro nació europea y se hizo ahí. En definitiva su discurso es que hay que volver a Italia.

JdN: Y con todo este complejo escenario de polémicas durante los setentas, llegamos a inaugurar la década del 80 con el famoso Simposio del Barroco Americano en Roma⁸⁹ ¿Será ese un punto de inflexión para el debate historiográfico? (*Fig. 146*)

⁸⁸ Emilio Gómez Piñol (1940-), historiador del arte español, catedrático de la Universidad de Sevilla donde ha sido Decano de la Facultad de de Filosofía y Letras y Geografía e Historia, también Director del Departamento de Historia del Arte. Referencias biográficas en GUTIÉRREZ, Ramón *Historiografía Iberoamericana...* .op.cit, pág. 146.

⁸⁹ *Simposio Internazionale sul Barroco Americano*, organizado por el Istituto Italo-Latino Americano, Roma, 1980.



Fig. 146 Portada del libro AA.VV. *Simposio Internazionale sul Barocco Latinoamericano*, IIA, Roma, 1982.

RG: Yo creo que si, sobre todo en la manera de ver los temas. Ahí se dio el gran debate que en realidad no fue buscado, pero resultó, fueron dos mesas redondas seguidas. En una estaba (Francisco) Stastny⁹⁰ de Perú, (Edwin Walter) Palm, (Graziano) Gasparini, Jorge Alberto Manrique⁹¹ y yo, la coordinaba (Paolo) Portoghesi⁹².

Ahí (Erwin Walter) Palm hizo una visión de centro-provincia, lo agudizó (Graziano) Gasparini. Jorge Alberto Manrique se fue al otro extremo y agarró el *tequitqui*⁹³, la transición del siglo XVI y demás. Y yo me había ido con un tema del altiplano y la zona peruana con la necesidad de replantear la lectura. Y el debate se me dio con (Graziano) Gasparini, que me dijo que al fin eso era todo provincia, que cuando él recorría las calles de Roma sentía a Bernini y a Borromini. Por lo que sabía que no se podía hablar de barroco en América. Yo le dije que recorría América no buscando los fantasmas de Bernini y Borromini sino buscando lo que se había hecho en América. Y ahí fue donde (Paolo) Portoghesi tomó partido y dijo que debía reconocer que siempre que había querido explicar el Barroco Americano a partir de los elementos de análisis europeos se encontraba que era imposible, y que debía aceptarse diciéndole a

⁹⁰ Francisco Stastny (1933-2013), historiador del arte peruano, Director Académico Instituto Superior de Conservación y Restauración Yachay Wasi y Profesor Emérito de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Entre sus publicaciones destaca *Breve Historia del Arte en el Perú* (1967).

⁹¹ Jorge Alberto Manrique (1936), historiador del arte mexicano, fue Director del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, fundador y Presidente del ICOMOS Mexicano. Entre sus obras más relevantes está *Manierismo en México* (1993). Referencias biográficas en GUTIÉRREZ, Ramón *Historiografía Iberoamericana*.op.cit.

⁹² Paolo Portoghesi (1931), arquitecto italiano, profesor de la Università di Roma.

⁹³ Vocablo náhuatl introducido por José Moreno Villa, historiador del arte mexicano, para definir a toda la producción escultórica mestiza que aparece en el continente, representando esa amalgama, o mezcla de trabajo y creatividad indígena, típica de los pueblos prehispánicos, con el gusto y cánones extranjeros, principalmente europeos. Ver MORENO VILLA, José *Lo mexicano en las artes plásticas*, Colegio de México, México D.F., 1948.

(Graziano) Gasparini que no se podía tener una visión decimonónica de explicar todo desde donde estábamos sentados, que hay que explicarlo contextualizado.

Ahí la mayoría de la gente americana que estaba sintió que se había puesto fin a una manera de mirar las cosas. Más que la manera de mirar, “desde donde se miraba”. El esfuerzo de querer comprender, más que el esfuerzo de querer asimilar y descartar lo que no se encuadraba dentro de la camisa de fuerza con el cual te estaban analizando.

Eso fue importante para muchos de nosotros, además sacó el tema de la *papaya*, la *sirena de dos colas*, si estaba en un libro del XVI, si lo copió el indio, etc. Situó las cosas desde otro lugar y abrió el panorama.

Sin embargo la Exposición que acompañó el Simposio fue un *zapping* un *video clip* de portadas y de cúpulas, es decir todo aquello que estábamos negando y discutiendo, eran fotos magníficas pero con esa imposibilidad de entender el conjunto, validado en ese impacto visual del fragmento. Ahí estuvo Jaime (Salcedo), (Carlos) Flores Marini. Fue una reunión muy importante a la que yo fui con (Héctor) Schenone.

JdN: ¿Crees que después de esa inflexión de algún modo se hace más complejo el uso del concepto “colonial” como manera de tematizar una parte de la historia del arte, pero también como una manera de entender esa historia?

RG: Alberto (de Paula) seguro te dará una versión distinta de esto. Siempre es un tema complejo. Yo he usado colonial y creo que es un tema de dominación y no me preocupa, tampoco lo uso con un sentido reivindicativo e ideológico.

Los españoles se fastidian mucho del tema y suelen plantear que era un solo territorio, que eso eran provincias ultramarinas y demás. El único documento claro que yo encontré es el de Iriarte cuando protesta después de la creación de la Escuela de Bellas Artes en México -hace un informe que está publicado por Genaro Estrada-, donde dice muy claramente que las *colonias* no pueden competir con la *metrópoli*, que Madrid es la sede natural, que los pintores de América no pueden competir ni quitarle mercado a los pintores de España, ahí está muy claro.

Es cierto que se ejercía de hecho, pero también está claro en los procedimientos administrativos y demás, lo que yo le he puesto a la Academia como “*la máquina de impedir*” es real. Ningún proyecto que vino de América se aprobó en España, y ningún proyecto de los que salió de España se hizo realidad en América. Entonces son 50 años de decepciones, o de contrabando, es decir las obras que hemos hecho las hemos hecho

clandestinamente, fuera del circuito, como la Catedral de Colombia en Bogotá (Fig. 147) donde se empieza haciendo la sacristía y se termina haciendo la catedral diciendo que se va reparando aquí y reparando acá. O el Observatorio Astronómico (Bogotá) que se construye *dentro* de la expedición botánica, nadie vio un plano porque nadie lo hubiera aprobado y no se hubiera hecho, esto es un tema real y lo he ido ratificando, tengo muy claro que todo el cuento de la Ilustración fue una segunda dominación. En el plano de las artes fue clarísimo, fue una segunda colonización intencionada, pensada en como exprimir América para levantar España, pero sin ninguna preocupación por América en si misma.



Fig. 147 Fachada Catedral de Bogotá.

El aislamiento de los criollos es la determinante, he visto documentación -por ejemplo- de instrucciones de las elecciones de los cabildos eclesiásticos donde hacen las poblaciones, y viene una instrucción diciendo “no poner tantos americanos” o “tantos españoles” y ojo que estoy hablando de principios del XIX. donde la cosa está todavía muy volcada en eso.

Creo que este es un tema en donde no me produce ninguna preocupación usar el término colonial porque es una realidad. ¿Y Virreinal? ¿Y antes de los Virreinos que era? ¿Y Virreinal son límites que cambian? A mi me es indistinto, en el fondo es como la discusión entre Latinoamérica e Iberoamérica. Yo se de lo que quiero hablar. Yo se que hay intencionalidades en los términos y no son casuales, pero no me preocupa, yo no estoy usando el Colonial con un sentido agresivo, simplemente es una verificación.

JdN: Hay una implicancia que no es de sólo tipo temporal, sino que también geográfica. Tu concuerdas con la idea de que sean dos entidades culturalmente diferenciadas para ese período América del Norte –México- y América del Sur?

RG: En la estructura general del Imperio hay áreas que son marginales, en el cono sur hay áreas marginales como Venezuela. El cono sur tiene importancia a raíz de una geopolítica inglesa y portuguesa que avanza sobre la expansión del Brasil, sino no hubiera existido ni Montevideo ni el Virreinato del Río de la Plata. El cambio de la fachada Pacífico a la Atlántica es fruto de unos conflictos europeos. Como también es cierto que el Caribe termina siendo el lugar en donde se dirimen unos conflictos europeos, creo hay que mirarlo con visión de conjunto.

JdN: Sin embargo yo pensaba en el ámbito estrictamente referido a las manifestaciones arquitectónicas.

RG: En el ámbito arquitectónico representamos la misma periferia que éramos, por eso sobran los dedos de las manos para contar los ejemplos del siglo XVII que quedan en Argentina, no tienen la significancia que tienen los lugares centrales como México y Perú, ni Ecuador ni Bolivia.

JdN: Entiendo. Sin embargo insisto en que más específicamente estaba pensando en las posturas desde Martín Noel y Ángel Guido de intentar concebir una unidad en América del Sur.

RG: Yo no veo muy claro que haya una dialéctica entre norte y sur en América. La pelea era más con el mundo europeo.

Otro tema es la grandilocuencia, la grandilocuencia territorial la tienen todos.

Cuando vos hablas del Alto Perú los bolivianos se ofenden y te hablan de la Audiencia de Charcas, que es todo. Cuando te hablan los paraguayos te hablan de la Provincia Gigante de las Indias, por que la Gobernación del Paraguay en el XVI abarcaba todo esto. Acá (en Argentina) te hablan del Virreinato, que es el momento de mayor extensión territorial. En realidad lo que se fragmenta a partir de 1810 de la Independencia es el Virreinato, esa es la unidad administrativa.

Yo creo que (Ángel) Guido como (Martín) Noel lo que hacen es tomar eso. Pero no te olvides que hay dos momentos, la primera creación del Virreinato llega hasta prácticamente la frontera que toma Puno, luego en 1796 se desagrega la zona de Puno y queda hasta Desaguadero, es decir el punto de lo que es hoy el límite entre Perú y Bolivia. Pero el hecho concreto es que la Audiencia de Charcas en su momento tenía un territorio muy grande, es decir los recortes son sucesivos en el tiempo.

Cuando ellos hablan de Arquitectura Virreinal están incluyendo todo esto. Lo que a Martín Noel – que se recibe en 1913 en la *Ecole de Beaux Arts* de París- le impacta es Bolivia y Perú, es lo que le hace redescubrir América, lo que le plantea la necesidad de estudiar esto, no es Córdoba. Córdoba es para los estudiantes de arquitectura de Buenos Aires de 1915 que se van a hacer una excursión a Córdoba y a dibujar la Catedral y los Conventos Coloniales, ese es el núcleo que muestra la presencia indígena. (Fig. 148)



Fig. 148 Dibujo de Johannes Kronfuss de la Catedral de Córdoba, en KRONFUSS, Juan *Arquitectura colonial en la Argentina*, Editorial Nuevo Siglo, Córdoba, 1998 (Segunda Reedición, primera edición de 1926).

Y cuando se produce el enfrentamiento con lo europeo, no es con los europeos de allá, sino es con los argentinos con mentalidad europea que son los que liquidaron al gaucho y liquidaron al indio. El renacer del indio y del criollo es el conflicto ideológico que estaba planteado, en libros como *Restauración Nacionalista* de Ricardo Rojas, donde lo ves muy claro. No es que ellos se estén tratando de apoderar de todo esto, sino es que ellos interpretan que lo Virreinal es lo que abarca todo esto. Por eso cuando (Martín) Noel hace su Pabellón Argentino (Exposición Iberoamericana de Sevilla, 1929) no tiene el menor problema de utilizar portadas neo bolivianas o neo alto peruanas, etc., porque es parte de esto. Además no rompen con la tradición formal de la

composición, el se ha formado en París, así que utiliza los elementos, en el fondo es un historicismo más.

Las cosas comienzan casi simultáneamente con (Federico) Mariscal⁹⁴ en México y (Martín) Noel acá, entre el 1914 y el 1915, cuando están escribiendo las primeras cosas y dando las primeras conferencias. En seguida aparece esta cosa de la enseñanza, los cuadernos de dibujo como el trabajo de las hermanas Izcue en Perú, todo este renacer de la enseñanza y de la integración de la formas telúricas a partir de la enseñanza es muy simultáneo.

Más que conflicto lo que hubo fue aislamiento. Los mexicanos están muy aislados, inclusive con los guatemaltecos. Hasta hoy cuesta mucho sacarlos de su preocupación mexicana. Cuando Juan Benito Artigas descubrió que habían capillas abiertas en otras partes de América se sorprendió muchísimo⁹⁵. Claro que son distintas, pero que las hay las hay, los problemas son los mismos. La vez pasada lo charlaba con Conchita García Sainz⁹⁶, quien justamente me decía que a toda una generación del los académicos del Instituto de Investigaciones Estética (UNAM) los llevó ella a Perú y Ecuador con dos seminarios, y empezaron a callarse la boca, y a darse cuenta de otros valores. Si tu miras pintura por pintura te darás cuenta que la pintura peruana es mejor que la mexicana, en términos de pintura colonial, tienes una variedad temática y de calidades mucho mayor, y la escultura guatemalteca y la escultura ecuatoriana es también mucho mejor que la mexicana, vas a la arquitectura y es otro plano. Ahí hay cosas que ellos todavía no han visto, pero yo no creo que sea un conflicto.

Además hay que considerar que no viajaban. (Martín) Noel se carteaba con (Manuel de) Touissaint, con (Luis) Mac Gregor⁹⁷ y no mucho más, no hay contacto, (Martín) Noel va a México en algún momento que no recuerdo.

⁹⁴ Federico Mariscal, arquitecto mexicano precursor de la reflexión sobre la arquitectura colonial en América, que a partir de su texto *La patria y la arquitectura nacional* -en el que resumió las conferencias leídas en la Casa de la Universidad Popular Mexicana, entre 1913 y 1914, y que ilustró con el ingente número de 550 fotografías. Cfr. MARISCAL, Francisco *La patria y la arquitectura nacional*, Imprenta Stephan y Torres, México D.F., 1915.

⁹⁵ ARTIGAS, Juan Benito *Arquitectura a cielo abierto en Iberoamérica como una invariante continental*, Edición del autor, México D.F. 1995.

⁹⁶ María Concepción García Sainz, Historiadora del Arte y actual Directora del Museo de América de Madrid.

⁹⁷ Luis Mac Gregor Ceballos (1887-1965), arquitecto mexicano, especialista en arquitectura virreinal, colaboró en la Dirección de Monumentos Coloniales de la SEP y fue parte de la misión enviada por la UNESCO al Cuzco en 1950. Referencias biográficas en GUTIÉRREZ, Ramón *Historiografía Iberoamericana*.op.cit, pág. 182.

JdN: Da la impresión que en Argentina el paso de los estudios de la arquitectura colonial pasa a ser rápidamente un insumo para un proyecto asociado a este impulso historicista que desemboca en el neocolonial.

RG: Yo te diría que es un ida y vuelta. Los estudios comienzan cuando comienza el neocolonial. Si hay algo que uno puede rescatar de los intentos teóricos de (Martín) Noel, y de todos ellos, es la necesidad de estudiar y conocer esto. Ellos lo van a utilizar operativamente para su arquitectura. Pero al mismo tiempo están dando comienzo a los estudios, antes de ellos habían relatos y crónicas sobre algún edificio hecha por historiadores, pero no había relevamiento ni fotografías, es decir no había una intencionalidad de documentación. En este sentido el primer relevamiento es el de (Johannes) Kronfuss⁹⁸ en el 1920, y el 1926 se publica el de (Miguel) Solá⁹⁹ de Salta, y en seguida hay un texto curioso de (Miguel) Solá también, que es una historia del arte hispanoamericano de la colección Labor, uno chiquito, que es el primero que trata de hacer una visión panorámica. (Fig. 149)

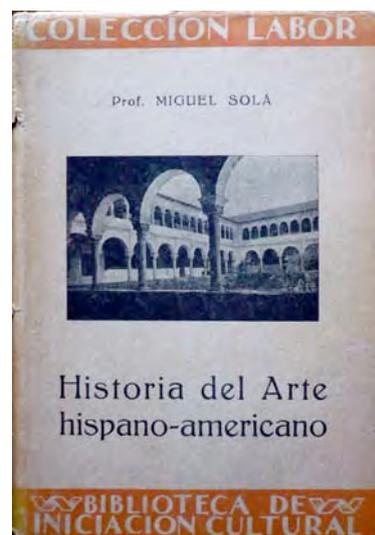


Fig. 148 Dibujo de Johannes Kronfuss de la Catedral de Córdoba, en KRONFUSS, Juan *Arquitectura colonial en la Argentina*, Editorial Nuevo Siglo, Córdoba, 1998 (Segunda Reedición, primera edición de 1926).

⁹⁸ Juan Kronfuss (1872-1944), arquitecto de origen húngaro, radicado en Argentina se convertirá en uno de los precursores del estudio de su arquitectura colonial, lo que se materializa en proyectos de intervención y su obra *Arquitectura Colonial en la Argentina* (1921). Referencias en TARÁN, Marina “*Juan Kronfuss: un registro de nuestra arquitectura colonial*”, en *Summa*, N° 215/216, agosto 1985, pág. 30 y ss.

⁹⁹ Miguel Solá, historiador argentino, su precursora obra de síntesis lo inscribe como uno de los referentes iniciales de la historia del arte en la región. Cfr. SOLÁ, Miguel *Historia del arte Hispano-Americano*, Op. cit.

Pero en ese momento en México –y ahí hay una diferencia interesante- Justino Fernández¹⁰⁰, Paco de la Maza¹⁰¹ y Toussaint están haciendo los catálogos monumentales de Hidalgo y Yucatán en 1933 y 1934, catálogos que ya son una documentación completa de carácter patrimonial. Ya en 1908 Porfirio Díaz le había encargado a (Wilhelm) Kahlo –el padre de Frida- que hiciera 800 fotos de monumentos de todo México. En 1914 se publica por Cortés dos tomos de fotografías de Kahlo sobre monumentos de México¹⁰². Y antes de eso aparece el libro de Baxter¹⁰³ en 1901 en Boston. El que hace sus relevamientos (Bertram Goodhue) Grovesnor¹⁰⁴, que es el que hace la Feria de San Diego en 1915¹⁰⁵, con los pabellones donde introduce el neocolonial californiano, ahí se metió en el tema, donde el californiano fue mexicano, no fue sólo el *mission style*, y demuelen el ayuntamiento original para hacer un neocolonial.

JdN: Da la impresión de que hubo un momento en que, pese a lo dificultoso de la comunicación y lo precario de los viajes, pareciera que había una pasión que ponía a los investigadores en red con una mayor diálogo que ahora, cuando hay más medios.

RG: Después de la formación del Instituto de Estética en México con (Manuel de) Toussaint a la cabeza. (Mario José) Buschiazzo se vincula con (Enrique) Marco y (Diego) Angulo y forma el Instituto de Arte Americano, después el viaja a Colombia y (Carlos) Arbeláez Camacho¹⁰⁶ funda el Instituto de la (Pontificia Universidad)

¹⁰⁰ Justino Fernández (1904-1972), historiador del arte mexicano, Director del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, fue coautor del *Catálogo de construcciones religiosas del Estado Hidalgo* (1940-1942), entre otras publicaciones. Referencias biográficas en GUTIÉRREZ, Ramón *Historiografía Iberoamericana...* op.cit, pág. 126.

¹⁰¹ Francisco de la Maza (1913-1972), historiador del arte mexicano, Director del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Referencias biográficas en GUTIÉRREZ, Ramón *Historiografía Iberoamericana...* op.cit, pág. 106.

¹⁰² Lo que se compila más tarde en KAHLO, Guillermo Manuel DE TOUSSAINT y Dr. ATL *Iglesias de México*, Secretaría de Hacienda, México D.F., 1927.

¹⁰³ Sylvester Baxter (1859-1927) trabajó como corresponsal en Alemania para el Boston Daily Advertiser (1875-1877), periodista estadounidense. Referencias biográficas en BARGUELLINI, Clara “*Churrigueresco yanqui: Sylvester Baxter y el Arte Colonial Mexicano*”, en AA.VV. *Los discursos sobre el arte. Op. cit.*

¹⁰⁴ Goodhue, Bertram Grovesnor (1869 - 1924) arquitecto estadounidense que integra la prestigiosa firma bostoniana Cram, Goodhue and Ferguson, viaja a México en 1891 e incorpora los primeros diseños neocoloniales en la arquitectura norteamericana.

¹⁰⁵ En 1915 se celebra en la ciudad de San Diego (CA) la Exposición Panamá-California, con ocasión de las celebraciones de la inauguración del Canal de Panamá el año anterior.

¹⁰⁶ Carlos Arbeláez Camacho (1916-1969), arquitecto colombiano. Bajo el modelo y recomendación directa de Mario J. Buschiazzo funda en 1967 el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Pontificia

Javeriana. (Aurelio) Lucchini¹⁰⁷ forma en Montevideo una Cátedra de Historia de la Arquitectura Nacional. Y estos son más o menos los que funcionan, no son muchos más. Después viene en los sesenta (Graziano) Gasparini con el *Centro*¹⁰⁸ desde Caracas, en Colombia en (la Universidad de) Los Andes (Germán) Téllez¹⁰⁹ trata de armar algo, pero no tienen continuidad. Suma a ello la correspondencia, yo he visto de (Mario José) Buschiazzo con (Carlos) Arbeláez Camacho. También recuerdo que Alfredo Benavides se escribía con (Martín) Noel, pero poco. Siempre hubo una *telaraña* donde el centro lo ocupaban los españoles, después de (Diego) Angulo y (Enrique) Marco, fue (Antonio) Bonet o Santiago Sebastián, siempre el lugar de encuentro te diría que hasta 1992 fue España. España nos permitía encontrarnos. Hoy hay un mayor desarrollo, los congresos del barroco, las revistas, los seminarios, hoy hay muchísima más gente trabajando, lo que pasa es que el tema colonial se ve disminuido frente al auge del Movimiento Moderno, el siglo XX o los temas de preservación, pero hay lugares es donde es un descampado. El caso de Perú es lamentable.

JdN: ¿Y el Padre Antonio San Cristóbal?

RG: Es una excepción, pero el padre sigue la línea visibilista y documental, con una enorme fuerza de documentos, y no mucho más; a lo que podemos sumar gente joven como Sandra (Negro)¹¹⁰. Salvo ella no hay nadie que trabaje en este período. Igual que acá (Argentina), en arquitectura nada, salvo algunas cosas de pintura, pensemos en (Héctor) Schenone que sigue siendo “la figura” y tiene más de 80 años. (*Fig. 150*)

Universidad Javeriana. Referencias biográficas en el número monográfico de la revista Apuntes, Bogotá, vol. 6, n° 21, enero-julio 2002.

¹⁰⁷ Aurelio Lucchini († 1989), arquitecto uruguayo, Director del Instituto de Historia de la Arquitectura de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República.

¹⁰⁸ Se refiere al Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas de la Universidad Central de Venezuela, fundado por Graziano Gasparini en 1963.

¹⁰⁹ Germán Téllez (1933-) arquitecto colombiano, especialista en historia de la arquitectura y restauración de monumentos, fundador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad de los Andes. Entre sus obras destacan los tres volúmenes de *Crítica & Imagen* (1977-1998). Referencias biográficas en GUTIÉRREZ, Ramón *Historiografía Iberoamericana*.op.cit, pág. 272.

¹¹⁰ Sandra Negro Tua (1951), arquitecta peruana, docente e investigadora de la Pontificia Universidad Católica del Perú y de la Universidad Ricardo Palma. Su tesis doctoral lleva por título “*Historia y Arquitectura en las Haciendas jesuitas de Vid en la región de Ica durante el Virreinato del Perú.*”, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 2006. Referencias biográficas en GUTIÉRREZ, Ramón *Historiografía Iberoamericana*.op.cit, pág. 206.

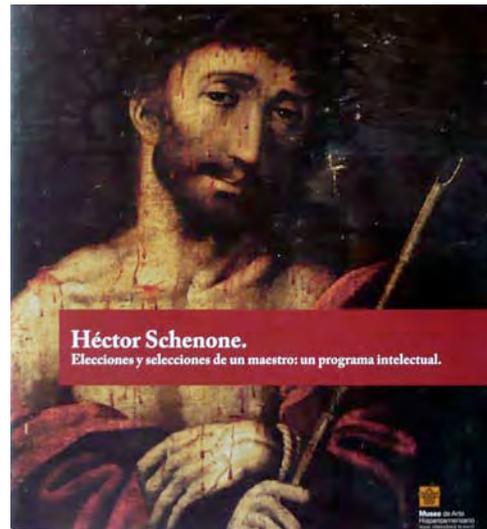


Fig. 150 Portada catálogo SIRACUSANO, Gabriela et al. *Héctor Schenone. Elecciones y selecciones de un maestro: un programa intelectual*, Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires, 2009.

JdN: Finalmente me gustaría que me comentaras sobre aquellos autores que se han concentrado en los problemas historiográficos, los que han puesto a reflexionar sobre los pasos dados en términos de la construcción de los sentidos sobre lo investigado.

RG: Comparativamente yo lo veo así. Los tiempos son distintos. Tu vas a una reunión en España y veo a la gente mirando con microscopio, es una visión donde “*una-custodia-encontrada-en-el-tercer-claustro-de-no-se-que-lugar-que-es-de-posible-procedencia-colombiana*” es una tesis doctoral y una posible presentación para el congreso o reunión tal. En cambio acá tenemos que mirar con telescopio, el problema es que no tenemos ni siquiera el mapeo general, hay regiones enteras que no conocemos. Yo creo que los historiadores documentalistas tienen muy estudiado el XVI y los historiadores ideólogos tienen muy estudiado el XVIII, entremedio y el XVII es un gran vacío documental y de estudio, y no es menos importante, porque los cambios del XVIII se originan en el XVII, los cambios en la vida urbana surgen en el XVII, el pensamiento criollo surge en el XVII, hay muchas cosas que está marcado por ese período, quizás hay más estudios en México que en otros lados. También debemos mirar muchas lecturas que no hemos hecho, desde la vida cotidiana hasta las relaciones entre arquitectura, pintura y escultura, no son temas que los tengamos tan claros, y en otros casos no hemos estudiado el XIX que en nuestro caso como en el de Chile, Uruguay y Brasil no lo hemos estudiado lo suficiente. No es tanto que no exista una reflexión sino que el investigador está sumido en una enorme cantidad de información que debe conocer primero. Hay mucho por hacer.

JdN: Sin embargo pese a ello, igualmente se extraña esa reflexión, ya que tu mismo trabajo que puede ser por momentos muy monográfico presenta un sentido, una posición que se trasunta en la evolución de tu textos ¿faltará claridad?, la pregunta punzante del ¿para qué?

RG: El para qué en definitiva es claramente el mayor problema, que puede ser operativo para el patrimonio, o para otras cosas, perfecto. Pero yo he hecho cosas -y tú también- que no han tenido que ver con el patrimonio, a lo mejor en el futuro la tienen, pero hoy por hoy no es esa la relación. Por eso yo te decía que el debate con los historiadores más convencionales era la definición en torno al trabajo. Yo hago mi trabajo de historia, si sirve y si no. Si me llaman a hacer algo que sirve para fundamentar algo, trabajo en esa línea pero es distinto. Yo creo que para nosotros es importante desde el punto de vista cultural y es un elemento fundamental de la creación de la identidad, conocer la historia con una visión más amplia y la historia es operativa a ese espíritu. Por ejemplo yo no he estudiado el tema prehispánico, no lo domino, no lo conozco y yo ahí veo que hay una distorsión mía –metodológica- en utilizar las fuentes. El edificio también es una fuente, la fuente escrita me permite interactuar con el edificio y verificar si lo que estoy leyendo efectivamente se hizo, si quedan rastros o huellas de ello. Pero el edificio también me plantea preguntas que me llevan al tema histórico. Es un ida y vuelta.

Con la arqueología me pasa esto: que al no tener fuentes escritas y sólo el monumento me presenta una serie de limitaciones, y además las interpretaciones de los arqueólogos son distintas y variedad y muchas veces contradictorias, es por eso que me complica no sustentarse en el tipo de documentación histórica que nosotros manejamos, entiendo que esa es una limitación mía, ya que cuando quiero interpretar el XVI, yo tendría que tener un mayor conocimiento arqueológico y un mayor conocimiento de la cultura prehispánica que no lo tengo. Entiendo que ese es un problema pendiente, que no lo voy a poder resolver, porque ya no hay tiempo.

JdN: Entonces, muchas gracias por tu tiempo.

7.2.3 Alberto De Paula.

Esta entrevista fue realizada al arquitecto Dr. Alberto José Salustiano De Paula, el día 18 de septiembre de 2006, en su oficina de Director del Museo Banco de la Provincia de Buenos Aires, Buenos Aires (Argentina).¹¹¹ (Fig. 151)



Fig. 151 Retrato de Alberto De Paula, Buenos Aires, 2006.

José de Nordenflycht (JdN): Para comenzar nuestra conversación me gustaría que me comentaras en que trabajo de investigación te encuentras ocupado últimamente.

Alberto de Paula (AdP): ¿Te comenté Ramón (Gutiérrez) lo del diccionario de arquitectos que estamos haciendo?¹¹² En verdad es un trabajo que él está ordenando y que lo comenzamos hace casi cincuenta años. Consiste en un acopio de fichas sobre arquitectos de la época colonial, incluyendo arquitectos, constructores, albañiles, maestros mayores, todos lo que hayan hecho proyecto u obra, porque después hay una cantidad enorme de albañiles y otros que no proyectaron nada. (Fig. 152)

El asunto es que en este proyecto los dos estamos de acuerdo que no debemos usar la palabra colonial. La usamos entre casa. Entonces él me pone Arquitectura Virreinal y la ubica entre dos fechas: 1536, que es la primera fundación de Buenos Aires, y 1824, que es la Batalla de Ayacucho. Pero acá aparece una contradicción entre

¹¹¹ Tuvimos la fortuna de poder corregir el texto de la transcripción de esta entrevista directamente con el autor antes de su fallecimiento el 10 de mayo de 2008, eso nos da la tranquilidad de poder honrar su testimonio con la mayor exactitud y rigor, tal como él hubiera querido. Como referencia póstuma a su obra intelectual ver SAN MARTÍN, Agustín et al *Alberto de Paula, una aproximación a su legado*, Banco de la Provincia de Buenos Aires, Buenos Aires, 2010.

¹¹² Se refería a un libro que fue editado pocos meses después de esta entrevista: GUTIÉRREZ, Ramón, Graciela VIÑUALES y Alberto DE PAULA *Arquitectura Hispanoamericana en el Río de la Plata. Diccionario biográfico de sus protagonistas. 1527-1825*, Op. cit.

los términos y las cronologías, porque en 1536, en Sudamérica, no había ningún Virreinato, y si no teníamos ningún Virreinato ¿de qué cosa virreinal íbamos a hablar? El Virreinato del Perú se crea unos cuantos años después (1542). Y por otra parte el primer asentamiento del cual buscamos datos fue el Fuerte de Santo Espiritu que era del año 1527. O sea que terminamos usando la palabra Hispanoamericano, que es una palabra que a mi me gusta mucho, y que es la que uso en mi tesis doctoral sobre la ciudad hispanoamericana¹¹³, o sino indo-hispanoamericana si queremos ampliar el horizonte.

Yo creo que la palabra Hispanoamérica corresponde a un identidad cultural confluyente de distintas tradiciones que puede dar la idea de una cierta pluralidad y que no está atada a un concepto político discutible; ese de si eran colonias, si eran virreinos, provincias o gobernaciones, todos regímenes de organización administrativa que son completamente accesorios al tema.

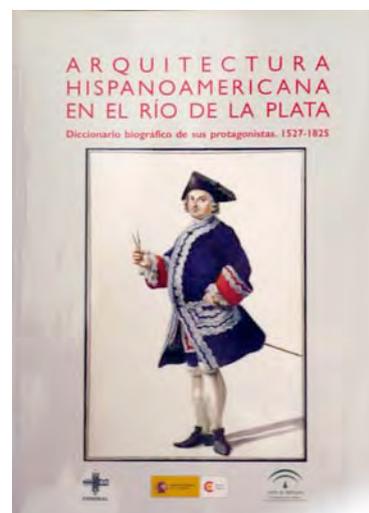


Fig. 152 Portada del libro GUTIÉRREZ, Ramón, Graciela VIÑUALES y Alberto DE PAULA *Arquitectura Hispanoamericana en el Río de la Plata. Diccionario biográfico de sus protagonistas. 1527-1825*, CEDODAL, Buenos Aires, 2006.

JdN: ¿No te parece que esta disputa semántica, que en algún grado fue ideológica, entre colonial y virreinal, confunde los regímenes de contexto económico con el político, e ignora lo cultural?

¹¹³ PAULA, Alberto de *La ciudad hispanoamericana: antecedentes, teorías, resultados urbanos y territoriales y aplicaciones en el Río de la Plata*, 3 vols., Tesis de Doctorado en Historia, Facultad de Filosofía, Historia y Letras, Universidad del Salvador, Buenos Aires, 2003.

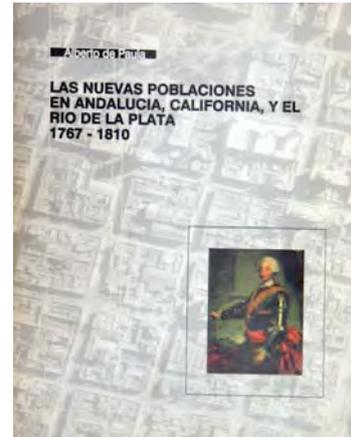


Fig. 153 Portada del libro DE PAULA, Alberto *Las nuevas poblaciones de Andalucía, California y el Río de la Plata 1767-1810*, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario Buschiazzo. FADU – UBA, Buenos Aires, 2000.

AdP: Creo que es una discusión que puede trasladarse a lo cultural. Cómo una cultura colonizada depende de otra metropolitana, en relación “centro-periferia”, lo que es válido en términos muy relativos en toda la historia hispanoamericana y que en el barroco no es válido para nada.

El Barroco es un período donde la identidad hispanoamericana se expresa con absoluta libertad, esa es la contradicción más importante de todas. Vos pensá que, después de la Independencia, la cultura –ya un poco al final del período Virreinal- al final del siglo XVIII y principios del XIX, es una cultura hispanoamericana que se vuelve dependiente de los modelos ingleses y franceses. El neoclasicismo es igual a sí mismo en todos lados. Ahí sí que se puede hablar de una arquitectura colonial. Y ahí está la paradoja, porque no es colonial en el sentido de que estemos dependiendo políticamente de alguien, sino porque culturalmente estamos colonizados¹¹⁴. (Fig. 153)

JdN: Según eso la paradoja sería que *el* colonial comienza cuando termina *lo* colonial

AdP: Si. En realidad el colonial empieza con el neoclasicismo que va liquidando todas las libertades expresivas que dió el barroco mestizo, eso viene a ser con mayor precisión. Este es un tema de muchísima discusión. En una época, después de haber muerto (Mario) Buschiazzo, por los años setenta, todavía se usaba la palabra colonial y la palabra poscolonial.

Colonial era hasta 1810 y postcolonial era lo que sigue hasta el final de siglo XIX, es decir había una nomenclatura muy floja conceptualmente. Yo me acuerdo un

¹¹⁴ DE PAULA, Alberto *Las nuevas poblaciones de Andalucía, California y el Río de la Plata 1767-1810*, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario Buschiazzo. FADU – UBA, Buenos Aires, 2000.

seminario que tuvimos en Buenos Aires organizado por el ICOMOS¹¹⁵, en los años setenta, donde discutimos muy agriamente estas cosas. Yo sostenía la necesidad de utilizar la misma nomenclatura que se usaba en Europa, adaptada a los tiempos americanos. Si teníamos que hablar del Gótico Tardío, del Renacimiento, del Barroco, del Neoclásico, del Neorrenacimiento y del Eclecticismo, que lo hiciéramos.

¡Me tiraron con todo! Estaba Federico Ortiz, Ramón Gutiérrez, Alberto Nicolini y Jorge Gazaneo, que entre otros me decían que esas eran categorías europeas, que acá no tenían ninguna aplicación y ningún valor. Sin embargo corrieron los años y estamos usando esas categorías. Hoy hablamos de Barroco Americano sin ningún pudor.

El barroco es un movimiento cultural de origen europeo, pero que se difunde en América de la misma forma que en Europa, las características básicas son el regionalismo, la libertad creativa, cierta independencia de todos los cánones compositivos del clasicismo y cierta persistencia del lenguaje desde los órdenes clásicos cambiando la sintaxis. Eso es lo que abre en Hispanoamérica un margen de libertad creativa que permite a toda la cultura mestiza liberarse de las influencias europeas y crear algo propio. Y eso dura 200 años.

Esto choca con otra línea, otro grupo con el que (Mario) Buschiazzo se enojó muchísimo, donde estaba (Leonardo) Benévolo (Graziano) Gasparini y toda esta gente que negaba la existencia de un Barroco americano. Ellos decían que había que hablar de un Barroco en América, que es también la posición de (Fernando) Chueca Goitia¹¹⁶, cómo dice él, la arquitectura colonial es una variante provinciana, tardía, acrónica de la arquitectura metropolitana española. (*Fig. 154*)

¹¹⁵ Se refiere al Comité Argentino del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios, que fuera fundado el día 21 de mayo de 1973 por un grupo de profesionales integrado por Jorge Gazaneo, Ramón Gutiérrez, Alberto Nicolini, Federico Ortiz, Mabel Scarone, Juan Alberto Schellenberg y Marina Waisman.

¹¹⁶ CHUECA GOITIA, Fernando *Invariantes Castizos de la Arquitectura Española*, Editorial Dossat, Madrid, 1981.



Fig. 154 Portada del libro CHUECA GOITIA, Fernando *Invariantes Castizos de la Arquitectura Española. Invariantes en la Arquitectura Hispanoamericana. Manifiesto de la Alhambra*, Editorial Dossat, Madrid, 1981.

Eso enfocado desde un punto de vista de la historia cultural no resiste ningún grado de análisis, porque cada pueblo produce una cultura y se expresa de acuerdo a su identidad cuando lo dejan, pero en realidad es el periodo Barroco en el que existe una gran permisividad, los pueblos americanos pueden hacer lo que les es propio, y lo que les es propio se caracteriza porque se adecuan a los climas, las tradiciones, los recursos materiales y técnicos. Entonces el Barroco Indo-Hispanoamericano termina siendo un movimiento correlativo con la pluralidad histórica y geográfica de la América española. Tenemos como referente básico de ese juego de identidades, el ambiente natural, el ambiente cultural, la historia y la geografía, todas estas pluralidades van caracterizando a las distintas regiones, lo que además parece ser una conducta muy lógica frente a grupos que vienen de España. Ahí los encuentros multiétnicos ocurrieron antes, pero hasta el día de hoy –lo vemos en los diarios- es una cultura muy plural y los intentos por convertirla en un país unitario son en extremo difíciles.

En esto he tenido muchas peleas con mis amigos y colegas nacionalistas de acá: España y América nunca formaron un Imperio, en el sentido de lo que se entiende como Imperio. Imperio es una palabra con la que mucha gente se llena la boca, sin embargo yo quisiera ver en qué momento los reyes de España usaron el título de Emperadores -no siendo Carlos V que era Emperador de otro lado-. Siempre se titulaban “Rey de las Españas y las Indias”, incluso en las monedas dice bien clarito: “*Hispaniarum et Indiarum Rex*”, es decir que ellos estaban retratando una situación universal análoga y plural “Las Españas y Las Indias Orientales y Occidentales”, en ningún lado se ve que exista el concepto de Imperio, ni siquiera en el orden jurídico, porque estaba el Consejo de Castilla, El Consejo de Indias, el Consejo de Portugal, el Rey de Cataluña, los mismos Virreinos tenían proyecciones locales muy fuertes. El

que trata de armar una burocracia imperial es Carlos III, sobre el final, con esto de mover funcionarios de un lado a otro, él intenta armar una concepción de Imperio muy tardíamente, pero tampoco llega a la audacia de cambiar las expresiones de la organización jurídica y política, aunque crea un Ministerio Universal de Indias. Aunque hace algunos ajustes que parecieran tender a una estructura de Imperio que, por otra parte, coincide con el racionalismo y con el neoclasicismo, es decir es un momento en que la cultura empieza a volver a ser universal como en el Renacimiento, o quizás más.

Quiere decir que nosotros tenemos en la Historia de la Cultura Hispanoamericana ciclos y esto se ve muy bien en el campo de la historia urbana. Primero tú tienes el ciclo del Caribe, entre Cristóbal Colón y Hernán Cortés. En ese entonces las ciudades son tan irregulares como las ciudades españolas de la misma época, porque es mentira que las ciudades hispanoamericanas se hacen según las Leyes de Indias, o la otra mentira de que los españoles que llegan tenían mentalmente puesto un concepto de cómo hacer la ciudad, entonces la hacen como se la imaginan.

Estas dos cosas son mentiras.

Si vemos qué es lo que hacen en esos casi 20 años. Las ciudades son muy irregulares, no hay una sola cuadrícula ordenada, no hay Plaza Mayor. La única Plaza Mayor -la primera- es la de Panamá. O sea que son ciudades del bajo medioevo tardío, urbanísticamente hablando. Y en Brasil pasa lo mismo. El Urbanismo colonial portugués –que ahí si cabe más la palabra colonial- es un urbanismo bajo medieval tardío.

En cambio la ciudad adquiere fisonomía a partir de la Conquista de México, cuando Hernán Cortés conoce la urbanística mexicana y reconfigura la Ciudad de México. Aquí está operando una cosa muy curiosa al fusionar las teorías aristotélicas –el modelo hipodámico que tanto defiende- con lo preexistente.

Las ciudades cuadrículares que conocemos: Buenos Aires, Lima, Santiago de Chile, etc., comienzan a gestarse desde 1541 con la reconstrucción de Ciudad de México, y eso es producto de una fusión de culturas. Porque no existe hasta ese momento algo que se pueda considerar realmente como una transferencia de modelos. Fernando el Católico sólo dice que la ciudad hay que hacerla ordenada desde el principio, porque después no se ordena más, pero no dice cómo hay que ordenarla. Da ese consejo y sobre esa base se ordena Panamá, pero si uno mira el plano de Panamá Vieja no se parece en nada a lo que viene después.

De manera que tendríamos dos períodos iniciales, el del Caribe en donde lo que entra es también la arquitectura de finales de la Edad Media, como la Catedral de Santo Domingo y en México donde va a entrar también una arquitectura de finales de la Edad Media como Acolman y Actopan, y otra cosa más Renacentista como la Catedral de México que, según como uno la mire, es gótica o más clásica, después el mismo arquitecto Becerra hace absolutamente clásica la Catedral de Puebla.



Fig. 155
Fachada de la
Catedral en
Plaza de Armas
de Lima.

Luego de ello en América del Sur se abre un nuevo ciclo con la fundación de Lima. En la historia urbana la fundación de Lima *baja la línea* sobre cómo es el modelo de la ciudad perfecta, porque hasta ese momento todo había sido ensayos, cosas experimentales que nacen de fusiones culturales muy fuertes que -como dije- serán el encuentro de ideas aristotélicas con las tradiciones mesoamericanas, que también estaban presentes en el mundo andino. Las ciudades andinas también tenían algunas configuraciones reticulares, en algunos casos llegan incluso a la cuadrícula. Lo más pesado de todo esto es el concepto de ciudad, la tradición de ciudad que existía tanto en mesoamérica como en el mundo andino, quiere decir que la ciudad no era una cosa desconocida en estas partes del mundo. A todo esto el Renacimiento actúa absolutamente de lejos –y volvemos a caer en (Leonardo) Benévolo y compañía- porque el Renacimiento es platónico y Platón propiciaba la ciudad redonda, radiocéntrica y Vitrubio también propiciaba la ciudad redonda y radiocéntrica. De hecho los que asocian la ciudad cuadrangular con un supuesto e hipotético canon Vitrubiano *macanean*¹¹⁷ de lo lindo y lo mejor, y demuestran que jamás han leído a Vitrubio. Porque Vitrubio no plantea otra alternativa que la ciudad redonda... a no ser que le hayan cambiado los textos -porque Vitrubio estuvo perdido y recién se le

¹¹⁷ Forma verbal del argentinismo “macana”, que significa disparate y/o embuste.

reencuentra a principios del siglo XV y sin láminas-. Entonces con Vitrubio pasan dos cosas. Una es que no sabemos si lo que se encontró está completo, pero lo cierto es que Vitrubio a la ciudad cuadrículada no la menciona, no le gusta. La otra cuestión es que como no están los grabados, los teóricos del Renacimiento se vuelven locos por imaginarse como dibujar las ciudades de Vitrubio. Y es por eso que hacen todos los experimentos de ciudades radio concéntricas buscando cuál debe ser la ciudad ideal, con lo que se enganchan perfectamente porque ellos son platónicos y se encuentran con que Vitrubio también lo es.

El que no era platónico y preserva el modelo de la ciudad cuadrícula era Vegecio¹¹⁸, personaje que tiene muy poca prensa, pero que es el que orienta buena parte de la urbanística medieval. Cuando de Vitrubio nadie sabía ni que había existido, el referente es Vegecio, que incluso está textualmente citado por Santo Tomás y por Alfonso X el Sabio. Éste cita en las notas marginales de las *Partidas* a Santo Tomás y a Vegecio, pero no cita a Vitrubio porque no era conocido.

JdN: Eso lo refiere en un importante estudio el Padre Gabriel Guarda¹¹⁹.

AdP: Conozco ese artículo y me pareció buenísimo. Solamente que él no refuerza -o no tuvo presente- la ausencia de Vitrubio en todo eso, Vitrubio ahí no tuvo nada que hacer. O sea que la línea viene desde la tradición latina, basada en la teoría griega, hipodámica y aristotélica, y la sigue con Vegecio y Santo Tomás. Y la otra es la línea que viene con Platón y llega a Vitrubio.

En arquitectura pasan cosas parecidas, O sea te repito que hay claramente un ciclo del Caribe, un ciclo de Mesoamérica y luego viene el ciclo de América del Sur. Que más o menos de alguna manera son concordantes.

El ciclo de la América del Sur no se limita a la América del Sur, sino que prácticamente es un ciclo panamericano, pero digamos que la fundación de Lima en 1535 marca un rumbo sobre todo para América del Sur donde era muy poco lo que había pasado. Si tu miras Cartagena (de Indias) o Santa Marta, que son ciudades

¹¹⁸ Se refiere al tratadista militar Flavio Vegecio Renato, activo en el siglo IV d.c. y autor de la obra *Epitoma rei militaris*, donde describe la regularidad del *castrum* en base a los ejes del *cardo* y *decumano*.

¹¹⁹ GUARDA, Gabriel “*Santo Tomás de Aquino y las fuentes del Urbanismo Indiano*”, Op. cit.

fundadas antes sobre el Caribe que en Lima -a pesar que son posteriores a la Conquista de México- están siguiendo modelos del urbanismo bajo medieval¹²⁰.

El impacto que tiene la fundación de Lima es increíble, no nos olvidemos que de Lima sale (Pedro de) Valdivia a fundar ciudades en Chile y sale Juan de Garay a fundar ciudades en el Río de la Plata. Juan de Garay estuvo como once años viviendo en Lima y los planos que hace en Santa Fe y en Buenos Aires son réplicas muy evidentes del plano de Lima. Después está el otro modelo de la ciudad que tiene la Plaza en medio –porque Lima la tiene a un costado- el modelo que se aplica en Chile es más el de la Plaza Central, que eran las dos alternativas que daba el modelo cuadrícula.

De ahí tenemos toda una serie de etapas. Primero la del propio (Francisco) Becerra que actúa en Perú y en Ecuador, que crea las grandes Catedrales monumentales del Cuzco, Lima (*Fig. 155*), Quito. La actividad de Francisco Becerra es notable, pero todo eso que viene a ser el impacto del Renacimiento en Hispanoamérica se va atenuando en la medida que las distancias y los recursos condicionaban las cosas en un sentido distinto al de la arquitectura europea. En general en la Zona Andina una de las razones prácticas por la que se supone que tuvo éxito la arquitectura gótica tardía, es decir la arquitectura de bóvedas floridas o estrelladas, es que suponían que una estructura tan trabada era antisísmica, pero lo notable es la persistencia de la morfología en la memoria social. Porque -por que por ejemplo- cuando se derrumba la Catedral de Lima en un terremoto a mediados del siglo XVIII el techo que le hacen con quincha – un material liviano- sigue con bastante aproximación la forma de la bóveda estrellada. Si uno mira hoy la bóveda de la Catedral de Lima –que no son bóvedas- tiene una figura que recuerda al gótico isabelino. (*Fig. 156*)

¹²⁰ ARESTIZÁBAL, Tulio S.J. *Iglesias, conventos y hospitales en Cartagena Colonial*, Banco de la República / El Áncora Editores, Bogotá, 1998.

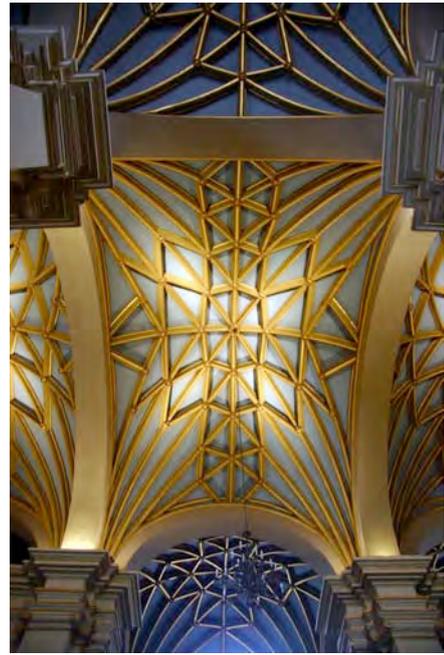


Fig. 156 Bóveda de la Catedral, Lima.

JdN: Esta es la reconstrucción que hace Juan Rehr, que era de origen austríaco.

AdP: Claro. Pero lo que no sabemos exactamente es qué presiones hubo del medio social para que la bóveda de la catedral de Lima conservase la figura como una especie de alegoría de la morfología gótica que había tenido la bóveda de piedra original, lo que quiere decir que a la gente le gustaba eso, sino le hubieran dicho que no. Además en esa época en Austria no estaba de moda el Gótico Tardío. El Gótico en Austria había desaparecido, ni en España estaba en boga. Estaba solamente en el mundo Andino y ahí evidentemente tampoco se creían que el Gótico era una estructura antisísmica porque la Catedral se les había venido encima, es decir que hay una especie de simpatía, ellos quieren conservar esa forma porque les gusta, y la hacen con los materiales del lugar, eso aunque la forma sea una especie de *revival* historicista libremente interpretado, sin embargo es una actitud barroca, ya que una actitud clásica hubiera sido construir algo de acuerdo a los órdenes, de los tratados, olvidándose de la historia gótica que era algo repelente para los neoclásicos, era evidente que se estaba moviendo con absoluta libertad.

Yo creo que todo lo que corresponde al período del Barroco desde el siglo XVII y gran parte del XVIII tienen muchísimos ejemplos importantes sobre todo en arquitectura, más que en urbanismo. En urbanismo barroco lo único que conozco son los planos tipificados de las misiones jesuíticas guaraníes que los inventa el Padre

Sepp¹²¹ hacia finales del XVII y se difunden rápidamente porque son un modelo de ordenación que es por una parte una forma de darle orden a los asentamientos laberínticos que formaban los guaraníes y al mismo tiempo conservar rasgos importantes de su modo de vida como son las viviendas alargadas con galerías y aleros, o sea que las viviendas guaraníes no tienen patio sino que son muy extrovertidas, lo que ha fracasado en las Misiones Jesuíticas es la Plaza cuadrangular, cuando la quisieron hacer siguiendo codificaciones precisas del fundador de las misiones, quisieron hacer esos pueblos según el modelo de Juli fracasaron, porque el modo de vida de esos indios no era el del solar cuadrado y la traza cuadrada con la plaza en el medio, sino que era vivir en una tira comunitaria alargada, y los jesuitas lo que logran es convencerlos de que organicen familias monogámicas y que compartimenten esas tiras mediante tabiques interiores de manera que cada matrimonio tenga una especie de unidad de vivienda, aunque el exterior siga siendo una casa larga, pero eso luego toma forma en piedra a partir de la renovación urbanística y arquitectónica que se inicia a partir del 1700 y va consolidándose como el modelo que siguen todos esos pueblos de misiones. Esa experiencia queda trunca con la expulsión de la Compañía de Jesús en 1767, pero ahí se da un tema que quizás sea de los casos más interesantes de convergencias de culturas, y no sólo de culturas española y guaraní, sino que como vienen jesuitas de otros países, ahí está también la incidencia de culturas germánicas e italianas, lo que no sólo se da en la arquitectura sino que también en la música, en la literatura, la organización social se asemeja mucho a la organización Indiana, pero a lo que es en cuanto a la configuración del ser cultural se hace una cosa intermedia entre la visión universal y el respeto de la identidad propia y ese es el eje en el que se insertan las demás cosas, incluso el idioma que se habla es el guaraní y los misioneros tienen que molestarse en aprender el idioma guaraní. Canonizan de alguna manera el lenguaje, le dan una forma, hacen un léxico y construyen un medio de relación para poderse entender.

JdN: Es interesante porque la misma arquitectura que deja ese período tiene algo muy funcional también, pienso en la manera de trabajar los materiales.

¹²¹ Se refiere a Anton Sepp von Reinegg, nacido en Kaltern –Alemania- y muerto en la Misión de San José –Argentina- en 1733. Cfr. SEPP, Antón von *Relación de viaje a las misiones jesuíticas*, 2 vols., Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1971. Revisión del texto, comentarios y notas: Werner Hoffmann.

AdP: En Paraguay el tema de la arquitectura en madera continuó, porque la arquitectura en madera de la primera época de las Misiones Jesuíticas era así, era como en las Misiones Franciscanas. Pero como las Misiones Franciscanas no han tenido ni la renovación urbana ni arquitectónica que hacen los jesuitas. Eso se ve en Yaguarón con toda calidez, las misiones franciscanas siguen trabajando con arquitectura de madera y hay cosas muy curiosas, que se ven en Yaguarón mismo: es la Iglesia de madera puesta en medio de la Plaza –o del terreno- cosa que por ejemplo pasa del mismo modo en Finlandia. Ahora no creo que exista ninguna relación necesaria entre Finlandia y el Paraguay del siglo XVII, en aquella época posiblemente ni se conocían.



Fig. 157
Iglesia de
Yaguarón,
Paraguay.

JdN: En Yaguarón lo que llama más la atención es precisamente esa planta períptera, que refuerza esa idea de que no sólo hay un frente, sino un continuo por todos los lados del edificio. (Fig. 157)

AdP: E incluso el campanario separado, y todo lo demás utilizando materiales del lugar, que es la pauta de lo que hoy día podríamos denominar un “Patrimonio”. En Buenos Aires lo que ocurrió es que como acá no habían materiales nobles la arquitectura se hizo de barro, y como era de barro en un lugar tan húmedo era efímera, cada 7 u 8 años tanto la Catedral como el Fuerte, como ni hablemos de las casa particulares, todo había que hacerlo de nuevo, hasta que, finalmente, los jesuitas para el caso de la Iglesia de San Ignacio y los militares para el caso del fuerte sobre el final del siglo XVII consiguen pasar del barro crudo al barro cocido. Esto que parece una tontería nunca lo habían podido hacer. Con el barro cocido entran el ciclo cerámico, entonces sigue siendo de barro, pero no de adobe y techo de paja, sino que era de ladrillo de teja y de baldosa, con eso consiguen hacer obras de arquitectura, que salvo

las que se demolieron intencionalmete, todavía hay ejemplos que todavía hoy estan en pie. Es decir la ciudad fue consecuente con los recursos que le daba el medio, porque no podían contar acá ni siquiera con maderas de buena calidad, las maderas de Buenos Aires son una porquería, la madera buena había que traerla del Paraguay y esto era caro. De manera que toda esta adaptación de las tareas y los métodos constructivos y las posibilidades del lugar y superar digamos esas limitaciones para conseguir a pesar de todo una arquitectura presentable y persistente, muestra cómo era aquella actitud de la sociedad frente a su medio. Y otro caso muy interesante en esa especie de voluntad de acción sería el caso de la Iglesia de los Jesuitas en Córdoba. El problema de Córdoba era parecido, ellos comienzan a hacer arquitectura de tapia, porque la piedra de ellos era una piedra que no tiene trabazón, es una piedra bola redondeada, entonces lo más que se puede hacer es mezclándola con barro formar paredes gruesas que solamente son compatibles con cargas de compresión pura, porque en cuanto uno imagina una bóveda que se proyecta sobre los costados y hace empujes oblicuos la pared se quiebra, todo se cae, aparte que esa piedra no permite hacer bóvedas porque no tiene trabazón. La salida de la arquitectura cordobesa fue por un lado, como en la Casa de la Compañía de Jesús fue hacer muros de piedra y armar un techo en forma de casco de barco puesto al revés y traen maderas del Paraguay las cortan en pedacitos y con trozos de madera construyen costillas como si fueran las cuernas del barco, lo ponen allá arriba y producen cargas verticales compatibles con esas paredes.

JdN: Lo mismo que ocurre en las Iglesias de la Misión Circulante del archipiélago de Chiloé, en el sur de Chile.

AdP: Claro. Cuando consiguen desarrollar en Córdoba la industria del ladrillo reaparece un viejo sistema árabe, mudéjar, que es la mezcla de piedra y ladrillo, donde el ladrillo le da a la pared la trabazón que no tenía, y con ladrillos pueden construir bóvedas. Los cordobeses estuvieron cien años sin Iglesia Catedral, no la sabían techar, no encontraba modo y finalmente los jesuitas consiguen armar el tema de la industria del ladrillo y con eso hacen esas construcciones mixtas que siguen tradiciones mudéjares, no sé si sabiéndolo o por casualidad, pero el caso que el ladrillo y la piedra mezclados permiten hacer cosas como la Catedral de Córdoba que después de 300 años todavía están en pie. Es decir que este expresarse el ingenio para salir adelante y superar las limitaciones del medio es uno de los rasgos de estas partes de América del Sur tan pobres en

recursos como son las provincias del Río de la Plata y el Tucumán. En el norte de Tucumán, Jujuy, Salta y la Puna de Atacama, el clima es tan seco que una cosa hecha en barro dura siglos por si misma, osea que ahí hay iglesias y casas que tienen techos de cardón que es muy liviana y porosa, lo que en Buenos Aires no serviría para nada porque se pudre en 24 horas, y sin embargo allá están los techos de cardón techando iglesias con mampostería de barro y la cosa sigue funcionando a través de los siglos.

JdN: Hay un momento en la historia de la historiografía en que todas estas precisiones conceptuales estuvieron menos claras, porque da la impresión revisando la bibliografía argentina desde Juan Kronfuss¹²² y los intereses de Martín Noel¹²³ y Angel Guido¹²⁴, que en esas dos o tres primeras décadas del siglo el interés estaba en una metodología de carácter monumental, pero luego pasamos a Guillermo Furlong y Mario José Buschiazzo¹²⁵ donde se da un giro documental ¿cómo ves tu ese proceso?

AdP: El Padre (Guillermo) Furlong¹²⁶ construye una historia muy descriptiva, escasamente crítica, entonces presenta en un libro llamado “*Arquitectura Argentina durante la Dominación Hispánica*” (1946)¹²⁷ que forma parte de toda una serie de artesanos, matemáticos, etcétera durante la dominación hispánica, donde incluso sale él al frente cambiando la palabra colonial por la palabra dominación hispánica, después la Academia Nacional de la Historia -a propuesta de Ricardo Levene- va a proponer que se use la expresión Período Hispánico y en esa especie de Asamblea o Seminario que tuvimos el año 1973 (que te referí antes) inventamos otra denominación a propuesta de Federico Ortiz que era “Dominio Español”.

JdN: En el momento en que Furlong plantea lo de “dominación” ¿no entra en polémica con la visión de Noel?

¹²² KRONFUSS, Juan *Arquitectura colonial en la Argentina*, op. cit.

¹²³ NOEL, Martín *Contribución a la Historia de la Arquitectura Hispano-Americana*, Op.cit.

¹²⁴ GUIDO, Ángel *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*, Op. cit.

¹²⁵ BUSCHIAZZO, Mario J. *Estudios de Arquitectura Colonial Hispano Americana*, Op. cit.

¹²⁶ DE PAULA, Alberto “*El Padre Furlong y la historiografía arquitectónica argentina*” en Summa, n°s 215/216, 1985, pág. 27 y ss.

¹²⁷ FURLONG, Guillermo S.J. *Arquitectos argentinos durante la dominación hispánica*, Editorial Huarpes, Buenos Aires, 1946.

AdP: No. Quien estaba en una polémica durísima con (Martín) Noel era (Mario José) Buschiazzo y (Héctor) Schenone, ellos eran los que estaban muy enfrentados. A (Martín) Noel lo acusaban poco menos que de frivolidad.

JdN: Pero Martín Noel tenía un respaldo documental de su trabajo en la asociación con José Torre Revello, ¿cómo era esa relación?

AdP: (José) Torre Revello¹²⁸ era un colaborador eficiente pero no tenía una capacidad crítica. Torre Revello según me lo comentó el Padre (Guillermo) Furlong -y me lo confirmaron otros- era un chico que vendía diarios en la calle, y todos los días le vendía el diario al Doctor (Emilio) Ravigniani¹²⁹, que era un historiador profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, que fundó el Instituto de Historia –que hoy se llama Instituto Ravigniani-. (Emilio) Ravigniani -de conversar con él- se dio cuenta de que era un chico inteligente, entonces le propuso incorporarlo como empleado en su instituto para ser copista, en aquella época no había ni máquina de escribir ni computador, por lo que como tenía buena letra y sabía leer y se daba maña. Empezó a prosperar, entonces pasado un tiempo, lo empezaban a mandar a los archivos y se fue haciendo un paleógrafo experto y finalmente (Emilio) Ravigniani lo manda a Sevilla para trabajar como copista en el Archivo de Indias, y ahí se encuentra tanto material que empieza a mandarle cosas a su jefe y reservarse otras para sí mismo, cuestión que le causó gran disgusto a (Emilio) Ravigniani¹³⁰. Porque los libros que hace más de setenta años publicaba la Facultad de Filosofía y Letras eran una joya, todavía hoy son libros que son piezas de bibliófilos. (José) Torre Revello tenía sólo una mención como copista. Sin embargo él empieza a publicar cosas en España, empieza a asistir a reuniones y empieza a trabajar en historia Argentina con documentaciones de primer agua, cosas que nadie sabía, y va cambiando en muchos aspectos la orientación

¹²⁸ José Torre Revello (Buenos Aires 1893-1964). Pintor, paleógrafo e historiador argentino. Fue uno de los primeros investigadores que forma un fondo de documentos relativos al Río de la Plata en el Archivo General de Indias, ejerció como profesor del Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad de Buenos Aires y fue miembro de la Academia Nacional de la Historia. Cfr. NOEL, Martín “*Homenaje a José Torre Revello.*” en NOEL, Martín *Palabras en Acción*, op. cit., pág. 77 y ss.

¹²⁹ Emilio Ravigniani (Buenos Aires 1886-1954) historiador, jurista y político argentino. Fue uno de los fundadores a principio de siglo de la Nueva Escuela Histórica que sentaron las bases científicas de la disciplina, en ese contexto fundó el Instituto de Investigaciones Históricas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, de gran prestigio, que dirigió hasta 1946 y que luego de su muerte llevó su nombre.

¹³⁰ De donde surgen publicaciones como TORRE REVELLO José. *Adición a la Relación descriptiva de los mapas y planos referentes al Virreinato del Río de la Plata, conservados en el Archivo de Indias.* Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires, 1927.

de la historia. Desde un punto de vista más evaluativo y crítico no hacía una historia moderna, hacía una historia descriptiva que tenía mucho valor para la época, tanto valor tiene que al final ingresa como académico a la Academia Nacional de la Historia a pesar de sus orígenes tan humildes. (José) Torre Revello escribe sobre arquitectura en la misma línea, aportando datos útiles¹³¹.



Fig. 158 Portada libro NOEL, Martín *Arquitectura Virreinal*, Editorial Casa Jacobo Peuser, Buenos Aires, 1934.

JdN: ¿Y cómo era la relación de José Torre Revello con Martín Noel?

AdP: (José) Torre Revello le da a él la información, (Martín) Noel hace sus interpretaciones como se le ocurren y lo firman entre los dos, ese es un rasgo de honestidad de parte de (Martín) Noel. Tal vez porque no le quedaba más remedio porque sino el otro no le pasaba más información. Yo diría que si tuviéramos que caracterizar a Noel, era más un teórico que un historiador de veras. (*Fig. 158*)

JdN: ¿Un poco como Angel Guido?

AdP: Claro. Solamente que (Ángel) Guido se colocó como teórico más desde el principio. Él usa la historia. Creo que aquí hay una cosa más general donde, por ejemplo, en la Historia Económica se da más esta patología en donde la persona requiere construir una teoría y luego verificar su teoría en la historia es una línea, por su

¹³¹ TORRE REVELLO, José “*Tratados de Arquitectura utilizados en Hispanoamérica*”, Revista Interamericana de Bibliografía, IV-I, 1956, pág. 16-22.

parte la persona que estudia la historia y construye teoría sobre la historia que estudio es otra línea totalmente al revés. Generalmente la patología del tipo que construye teoría sobre la historia es que se queda siempre interpretando la historia pasada y se quede allá. El tipo que construye teoría previa y la quiere verificar en la historia el peligro es que haga historia contrafactica –eso es lo que le pasa a los economistas- o bien que falsee la historia, es decir que tome de la historia lo que le viene bien porque él se da cuenta que si tiene un manejo amplio de la historia su tesis se le puede caer. Entonces el problema de (Ángel) Guido es ese, que parte de construir teoría. Ahora es bastante honesto de su manejo de la Historia, porque hace interpretaciones y aportaciones muy interesantes, pero en realidad él no está intentando aportar saber histórico, él está más bien tratando de aportar saber arquitectónico.

JdN: el otro componente ahí en el caso de Ángel Guido y Martín Noel es el aporte al hacer proyectual de su momento en las lógicas del Neocolonial.

AdP: Guido es más independiente a la lógica del neocolonial. (Ángel) Guido entra bastante en el Art Decó, él plantea dos líneas: la “técnico- genética” y la “estético-genética”. La “técnico-genética” viene a ser (Walter) Gropius y todo el Movimiento Moderno, la “estético-genética” viene a ser el Art Decó, que él lo hace arrancar con mucha viveza de la Secesión Vienesa, y si uno los mira morfológicamente es así. Esa es una apreciación muy fuerte, muy interesante. Hay también una mención de Guido sobre (Frank Lloyd) Wrigth donde dice que es un caso muy *sui generis*, no lo mete ni en la “estético-genética” ni en la “técnico-genética”, sino que asegura que culturalmente no es un yanqui, sino que sería un latinoamericano porque, sobre todo en el período neoazteca, en sus obras de Tennessee con muros de piedra, la teoría de la arquitectura aferrada a la tierra, todas esas cosas no son de la tradición arquitectónica norteamericana, eso es del lado nuestro, y por eso dice que en Estados Unidos no lo entienden, porque él en realidad creyendo honradamente que está haciendo arquitectura estadounidense, en realidad está tributando a la cultura arquitectónica latinoamericana.

JdN: A partir de esto me surge la pregunta de ¿porqué a Buschiazzo le interesó en su momento la arquitectura norteamericana moderna?, pienso en su libro *De la cabaña al rascacielos*¹³². (Fig. 159)



Fig. 159 Portada libro BUSCHIAZZO, Mario J. *De la cabaña al rascacielos*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1945.

AdP: Buschiazzo era un americanista. Y los americanistas –sobre todo en los años 30– no excluían de América a Estados Unidos, era un panamericanista. Por otra parte la evolución arquitectónica de Estados Unidos es muy interesante. Lo que pasa es que si uno quiere abarcar también a Estados Unidos se mete uno en líos terribles. Ahora cuando yo me puse a hacer mi tesis sobre la ciudad hispanoamericana¹³³, terminé limitándola a Hispanoamérica, o sea que yo no me he metido, salvo muy de costadito, no he incursionado en el urbanismo del Brasil, menos en el de Estados Unidos, pero creo que si tuviera vida suficiente, sería útil que completara aquellos aspectos referidos al Urbanismo Colonial del Brasil y el Urbanismo Colonial de Estados Unidos.

JdN: Sin embargo has tenido vida suficiente para hacer un largo trabajo ya, por lo mismo me interesa que me comentes sobre los inicios de tu trabajo en el Instituto de Arte Americano ¿Cómo un arquitecto llega a la historia?

¹³² BUSCHIAZZO, Mario J. *De la cabaña al rascacielos*, Op. cit. . A lo que habría que agregar como antecedente de este interés la invitación que el mismo Buschiazzo le hace al profesor Kenneth Conant a dictar conferencias al Instituto de Arte Americano de Buenos Aires, recogidas en la publicación CONANT, Kenneth *Arquitectura Moderna en los Estados Unidos*, Instituto de Arte Americano, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1949.

¹³³ DE PAULA, Alberto *La ciudad hispanoamericana: antecedentes, teorías, resultados urbanos y territoriales y aplicaciones en el Río de la Plata*, op.cit.

AdP: Creo que la vocación mía estaba en la historia desde niño, pero a la hora de elegir carrera estuve dudando entre abogacía y arquitectura y finalmente me incliné por arquitectura. La historia de la arquitectura me llamó la atención del principio. Yo le conocí a (Mario José) Buschiazzo en 1950, porque él era profesor de Historia en el Colegio Nacional donde yo empecé a estudiar, lo que pasa es que ese mismo año (Mario José) Buschiazzo dejó la enseñanza secundaria, enseñaba en el Colegio de Adrogué donde vivía, para dedicarse *full time* a la Universidad de Buenos Aires. Cuando me reencuentro con (Mario José) Buschiazzo en la Facultad de Arquitectura, él no se acordaba ya de mí, pero yo sí me acordaba y cuando comencé a cursar historia en 1958 mi docente fue Federico Ortiz, quien todavía era estudiante. Con Federico Ortiz comenzamos a desarrollar una línea de trabajos prácticos, y el último del año fue un estudio sobre una capilla de la cual Furlong le había hablado a (Mario José) Buschiazzo, una capilla Colonial que nadie la había estudiado, que está en Buenos Aires, una serie de argumentos curiosos, porque todavía estaba de moda la historia de la arquitectura colonial, incluso lo que se consideraba verdadero patrimonio de los argentinos era la arquitectura colonial, y la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos seguía privilegiando la preservación y la protección de la arquitectura colonial por sobre el siglo XIX, entonces el caso es que yo tenía como compañero de equipo a un chico que había tenido de profesor en la enseñanza media a (Guillermo) Furlong, entonces él me puso en contacto con (Guillermo) Furlong, y él me fue guiando y después entre este chico y yo hicimos un relevamiento de esta misteriosa capilla que la habíamos estado buscando en varios lugares de Buenos Aires y terminamos encontrándola en la antigua Cárcel de Mujeres, al lado de la Iglesia de San Telmo, capilla del siglo XVIII que es espléndida, entonces le hicimos el relevamiento, yo como pude hice una investigación monográfica, que era mi primer trabajo de investigación histórico arquitectónico y a Buschiazzo le gustó tanto que me lo publicó en los Anales del Instituto de Arte Americano de 1960¹³⁴ y a partir de ahí empecé a trabajar para (Mario José) Buschiazzo en temas del siglo XIX, ya estamos hablando de 1960. Este tema era algo absolutamente dejado de lado, por esas épocas (Mario José) Buschiazzo arma un equipo especial para estudiar la arquitectura del siglo XIX, solamente que yo no lo integré. Ellos estaban muy ceñidos al período 1850-1860, y yo me manejaba con un módulo de tiempo más amplio, y trabajaba especialmente la

¹³⁴ PAULA, Alberto S. J. de y Teófilo Víctor TAIT “*La Capilla de Ejercicios Espirituales del Colegio de Belén, en Buenos Aires*” Anales IAA, n°13, 1960. Pág. 83 y ss.

arquitectura italianizante, el neorrenacimiento y el urbanismo de esa época¹³⁵, que también era una rareza, por lo que vengo a llegar a la conclusión que en los estudios de historia urbana vengo a ser el primero sino uno de los primeros. A partir de ahí comencé a trabajar con (Mario José) Buschiazzo, él me publicaba, escribí sobre las Iglesias protestantes de Buenos Aires, sobre urbanismo publiqué sobre Felipe Senillosa¹³⁶, sobre el hijo de Senillosa y sus proyectos de renovación urbana de Buenos Aires, después me pase a estudios sobre Historia Territorial, al Neoclasicismo, en fin. A Federico Ortiz le habían encargado un libro que se llamaba Palacios de Buenos Aires, pero el caso es que él no le gustó el libro, y quiso darle un contenido teórico, social e incluso político, por eso se llama *La Arquitectura del Liberalismo*¹³⁷, nombre con el que yo siempre le dije que estaba en desacuerdo. Para mí el ciclo del Liberalismo es anterior en el tiempo y la verdadera arquitectura del liberalismo es el neoclasicismo romano de finales del siglo XVIII y principios del XIX, sólo que él le está llamando arquitectura del liberalismo a la arquitectura del capitalismo, el caso es que el libro salió con ese título. Mi participación más importante ahí –habida cuenta de mi desacuerdo con la doctrina- se circunscribió al diccionario de arquitectos y entonces con Ramón (Gutiérrez) le dimos un envío a ese tema y armamos ese diccionario que aparece en *La Arquitectura del Liberalismo*, firmado por Graciela (Viñuales), Ramón (Gutiérrez) y yo. Ese diccionario y el material gráfico es lo más solicitado del libro, por que en realidad la parte teórica y doctrinaria del libro casi nadie la lee, menos 40 años después. El caso es que el resto de las personas que estaban en el equipo del siglo XIX del Instituto se le fueron a quejar a (Mario José) Buschiazzo de que tanto Federico Ortiz como yo que éramos miembros del Instituto estábamos haciendo por afuera un trabajo que se correspondía al trabajo que estaban desarrollando ellos y tal intriga hicieron, que (Mario José) Buschiazzo se enojó especialmente con Ramón (Gutiérrez) y Federico Ortiz. Y con Ramón (Gutiérrez) quedó enojado mucho tiempo, hasta que al año siguiente un día yo fui a verlo a (Mario José) Buschiazzo al Instituto (de Arte Americano) y le muestro el trabajo que estábamos haciendo de arquitectos coloniales. Él, que había abandonado el tema de arquitectura colonial hacía tiempo, lo estuvo

¹³⁵ De esa perspectiva ampliada del siglo XIX surge su largo interés por la historia urbana de La Plata, ver PAULA, Alberto de *La ciudad de La Plata, sus tierras y su arquitectura*, Ediciones del Banco de la Provincia de Buenos Aires, Buenos Aires, 1987.

¹³⁶ DE PAULA, Alberto *Don Felipe de Senillosa y su aporte a la grandeza nacional y a la formación de nuestra arquitectura*, Ediciones Theoría, Buenos Aires, 1966.

¹³⁷ PERERA, Ricardo (coord.) *La Arquitectura del Liberalismo en la Argentina*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1968.

mirando y se emocionó mucho entonces hizo una cosa inversa y me ofreció los archivos del Instituto (de Arte Amerciano) para que completásemos y me ofreció leerlo. Ante lo cual yo le hice grandes alharacas de agradecimiento y me dijo “no me lo agradezca, yo se lo tengo que agradecer a ustedes porque yo en realidad entré el tema de la historia de la arquitectura por la historia de la arquitectura colonial, y ahora hace años que la dejé, pero todavía me aucerdo, y leyendo estás fichas y estos artículos va a ser como sentirme joven de nuevo porque me voy a reencontrar con los nombres de tanta gente que había trabajado en su momento”. Después se reconcilia con Ramón (Gutiérrez), que se va a España con una beca que le consigue él, en 1970. Antes de irse habíamos preparado con Ramón (Gutiérrez) un libro sobre las influencias de los arquitectos alemanes en el Río de la Plata¹³⁸ (*Fig. 160*), que se presentó en un concurso de la Institución Cultural Germana-Argentina , y ganamos el primer premio. Un día por la noche me llama a casa (Mario José) Buschiazzo y me preguntó “¿Ustedes entregaron algún trabajo a la Asociación Goethe con el pseudónimo ARG –que venía a ser Alberto, Ramón y Graciela-?” yo le dije “sí ¿cómo sabe?” y me dijo “¡ah ya me imaginaba!”, y me comentó que (Alberto) Prebisch –el Decano de la Facultad, le había mostrado el trabajo destacando su calidad, y le preguntó quien será el autor, y (Mario José) Buschiazzo le dijo autor o autores, porque yo conozco a mi gente, y (Mario José) Buschiazzo le comenta que le había gustado mucho el trabajo, que había sido una alegría. Unos días después yo estaba en la Facultad (de Arquitectura y Urbanismo) yendo a buscar un certificado de exámenes –había rendido Arquitectura Legal que era mi penúltima materia- yo estaba en la cola y entra (Mario José) Buschiazzo y me ve en el zaguán y estuvimos conversando hasta que llegé a la ventanilla –era una cola bastante larga-, se despide, me felicita y me dice espero que se reciba pronto y se va a su despacho. Fue la última vez que lo vi, porque eso fue en julio del 70 y él murió el 15 de agosto del 70.

¹³⁸ DE PAULA, Alberto, Ramón GUTIÉRREZ y Graciela VIÑUALES *Influencia Alemana en la Arquitectura Argentina*, Departamento de Historia de la Arquitectura, Universidad Nacional del Nordeste, Resistencia, 1981.



Fig. 160 Portada libro DE PAULA, Alberto, Ramón GUTIÉRREZ y Graciela VIÑUALES *Influencia Alemana en la Arquitectura Argentina*, Departamento de Historia de la Arquitectura, Universidad Nacional del Nordeste, Resistencia, 1981.

Yo me enteré un domingo en la mañana leyendo el diario, la necrología de (Mario José) Buschiazzo. Para mí fue como si se hubiera muerto mi padre otra vez, quedé totalmente desolado. Eso marca una especie de quiebre, yo seguí carteándome con Ramón (Gutiérrez) y Graciela (Viñuales) que estaban en España, trabajando sobre todo con el tema de ese diccionario que ahora recién se va a publicar, hasta que vuelvo a enganchar con el Instituto en 1972, cuando ya lo dirigía (Jorge) Gazaneo. Lo que menos me iba a imaginar es que después lo iba a terminar dirigiendo yo, y lo que menos me imaginaba es que iba a llegar a Presidente de la Comisión Nacional de Museos, Monumentos (y Lugares Históricos) que es el lugar en donde (Mario José) Buschiazzo había empezado a trabajar, adonde llegó a ser vocal pero nunca pudo presidirla, porque siempre le dieron con la puerta en las narices, lo mismo que le dieron con la puertta en las narices en la Academia de la Historia porque mientras estuvo (Martín) Noel no lo dejaron entrar ni en la Academia de la Historia ni en la Academia de Bellas Artes. Cuando se muere (Martín) Noel lo incorporan en una y en otra.

Yo creo que (Mario José) Buschiazzo tiene el mérito de haber defendido, frente a otros personajes como un tal (Enrico) Tedeschi¹³⁹, que planteaba una visión absolutamente tecnicista de la historia de la arquitectura y morfologista (*Fig. 161*). (Mario José) Buschiazzo tenía la visión cultural, es decir la arquitectura y su contexto,

¹³⁹ Enrico Tedeschi (1910-1978) se graduó como doctor en Arquitectura en 1934, en Roma, durante la Segunda Guerra Mundial fue movilizado al frente del Norte de África. Cuando finalizó el conflicto se dedicó a la docencia en 1948, invitado por la Universidad de Tucumán, llegó a nuestro país, donde se desempeñó como docente en esa casa de estudios y en las Universidades de Córdoba y de Cuyo. Pero, finalmente se transformó en el decano y fundador de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Mendoza. También fue jefe de Investigaciones del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) y creó dentro del Instituto Argentino de Investigaciones de las Zonas Áridas (Iadiza), el Laboratorio de Ambiente Humano y Vivienda.

en ese sentido hizo escuela en la Facultad (de Arquitectura y Urbanismo UBA), porque todo su equipo de docentes estaba en la misma línea.

Esto causó un quiebre muy profundo porque (Enrico) Tedeschi hizo una movida muy fuerte dentro del país y se planteó la cosa en términos de Buenos Aires y el interior, donde uno era el territorio de Buschiazzo y el otro de (Enrico) Tedeschi y toda una serie de cosas disparatadas que se mezclan después con esas divergencias entre (Graziano) Gasparini por un lado y (Mario José) Buschiazzo por el otro.



Fig. 161 Portada del libro TEDESCHI, Enrico *Una Introducción a la Historia de la Arquitectura*, Instituto de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de Tucumán, 1951.

JdN: Sin embargo el trabajo de Buschiazzo tuvo una dimensión continental muy importante, él se relaciona con sus colegas de otros países en América como Manuel de Toussaint, Carlos Arbelaez Camacho, Rubén Vargas, etc.

AdP: Sí, no te olvides que él restauró San Juan de Puerto Rico¹⁴⁰. Los criterios de gestión de San Juan serían hoy día discutibles, pero de todas formas él lo hizo como en esa época se pensaba que había que hacerlo, o sea que la intervención sobre una capital completa es un asunto no menor, y estamos hablando de los años cuarentas. Él hizo en Puerto Rico no sólo el Plan de Gestión sino que también el Plan de Intervención. Alcanzó una dimensión continental muy grande siendo reconocido como Doctor Honoris causa en Universidades de Estados Unidos.

¹⁴⁰ Cfr. NICOLINI, Alberto "Notas sobre Mario J. Buschiazzo: la Historia Urbana y la Conservación Urbana." En AIAA, n°s 31-32, 1996-1997, pág. 135 y ss.

La dimensión que alcanzó en el exterior quizás fue más grande que la que tuvo acá, porque acá por estas cuestiones de entrecasa muchas puertas se le cerraron en las narices.

JdN: Con un libro de divulgación muy importante como es *Historia de la Arquitectura Colonial en Iberoamérica*,¹⁴¹ lo que era otro factor de reconocimiento continental.

AdP: Ese libro él no le tenía mucho aprecio, de hecho él consideraba que su libro de *Monumentos Históricos de Argentina*¹⁴² era mucho más importante, ya que lo otro era como una novela, de público general. Yo creo que él tenía en mente hacer una cosa mucho más profunda, mucho más documentada y erudita. Su trabajo tenía una particularidad: no inventa una teoría para chequearla en la historia sino que hace al revés, a medida que hace historia va trabajando en una teoría. Tal vez si la vida le hubiera dado unos años más, habría llegado a construir teorías más profundas, sin duda hay un antes y un después de él, eso es clarísimo.

¹⁴¹ BUSCHIZZO, Mario J. *Historia de la Arquitectura Colonial en Iberoamérica*, Op. cit..

¹⁴² BUSCHIZZO, Mario J. *Argentina: Monumentos Históricos y Arqueológicos*, op. cit.

7.2.4 Gabriel Guarda.

Entrevista realizada al Padre Gabriel Guarda, OSB, en Santiago de Chile el día martes 16 de enero 2007, 09:30-11:30 hrs. en el Monasterio Benedictino de Las Condes. (Fig. 162)



Fig. 162 Retrato Padre Gabriel Guarda, Santiago de Chile, 2007.

José de Nordenflycht (JdN) : Me llama la atención dentro de su producción historiográfica el momento en que hay un vuelco desde su primer trabajo muy temprano de la *Historia de Valdivia*¹⁴³, donde se comienzan a trabajar las fuentes urbanas y arquitectónicas, que podríamos atribuir a su condición de arquitecto, sin embargo me gustaría que me comentara este vuelco.

Gabriel Guarda (GG) : El gusto por la historia es desde que tengo uso de razón, eso explica que yo haya comenzado con la historia de Valdivia porque vivía ahí y tenía los elementos a mano. Hubo un concurso municipal de esos que se hacen en provincia y curiosamente lo gané yo que era muy joven en ese momento. Después estudiando ya arquitectura (en la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile) tuve un muy buen profesor de Historia Urbana que es Francisco Broquedis¹⁴⁴, una persona muy humilde y muy sencilla, me despertó un gran interés por temas de historia urbana, que yo capté que a mi me interesaban y en ese momento, egresado de la Facultad, como había tenido un premio por lo de la *Historia de Valdivia* (Fig. 163), tenía

¹⁴³ GUARDA, Fernando *Historia de Valdivia 1552-1952*, Imprenta Cultura, Santiago, 1953.

¹⁴⁴ Francisco Broquedis Marcich, arquitecto chileno, profesor de la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

un dinero y Jaime Eyzaguirre¹⁴⁵ me dijo que era el momento de postular a una Beca pues me la daban inmediatamente por tener un libro publicado, y que fuera a estudiar historia a España. Esto debe haber sido el año 1951. Finalmente el año 1953 me fui a España. Allá estudié simultáneamente en el Archivo y en las clases. Tenía clases con Don Diego Angulo, y conocí gente estupenda (Enrique) Marco Dorta que era muy simpático, (Juan de Contreras y López de Ayala, Marqués de) Lozoya¹⁴⁶ que era un hombre estupendo y seguí después viéndolo muchos años después hasta casi el momento de su muerte (1978). Sobre historia urbana en Chile no se había hecho nada, y yo trabajé en esta línea de investigación cuyo resultado fue el libro *Historia Urbana del Reino de Chile*.¹⁴⁷

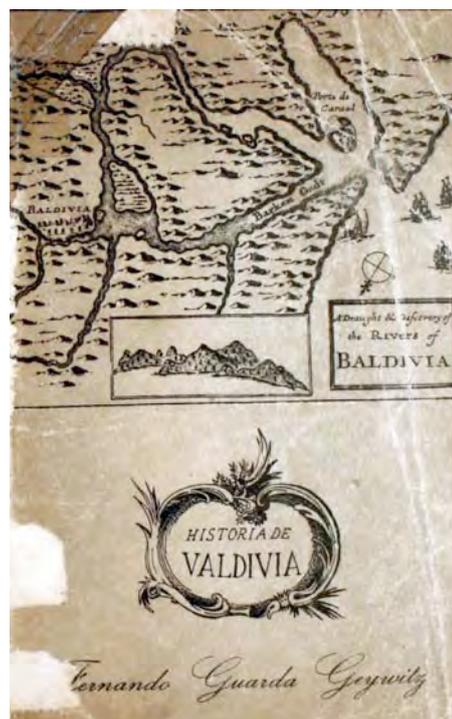


Fig. 163 Portada del libro GUARDA, Fernando *Historia de Valdivia 1552-1952*, Imprenta Cultura, Santiago, 1953.

¹⁴⁵ Jaime Eyzaguirre (1908-1968), abogado e historiador chileno, de corte conservador católico fue un impulsor de la corriente hispanista en la conformación de la identidad histórica americana y chilena, importante revisionista de la leyenda negra. Fundador del Departamento de Historia y Geografía de la Escuela de Pedagogía de la Universidad Católica de Chile.

¹⁴⁶ Juan de Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya (1893-1978), historiador del arte español, ocupa cátedras en las Universidades de Valencia, Madrid y Navarra, fue Director General de Bellas Artes entre 1939-1951 y Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Su obra de referencia más relevante es CONTRERAS, Juan de (Marqués de Lozoya) *Historia del Arte Hispánico*, 3 vols., Salvat Editores, Madrid, 1934 (reimpresión revisada 1952.)

¹⁴⁷ GUARDA, Gabriel. *Historia Urbana del Reino de Chile*, Op. cit. Trabajo que a partir del gran material documental de tipo cartográfico encontrado posibilitó su siguiente libro GUARDA, Gabriel *Atlas cartográfico del Reino de Chile siglos XVII-XIX*, Instituto Geográfico Militar, Santiago, 1981.

JdN : Pero Ud. Había publicado casi diez años antes *La Ciudad Chilena en el siglo XVIII*,¹⁴⁸ en Buenos Aires.

GG : Si eso fue el 1968, y fue un capítulo prácticamente. Ahora hay una cosa interesante que tu mencionaste sobre mi trabajo de *Santo Tomás de Aquino y las Fuentes del Urbanismo Indiano*¹⁴⁹. Hay un dato anecdótico, que es interesante. Cuando nosotros estábamos estudiando teología aquí -Monasterio Benedictino de Las Condes- por diez años yo no abrí un libro de historia de los que me interesaban, sino que todos eran de la formación monástica que era mi vocación, por lo que dejé totalmente fuera otras cosas y no escribí nada. En la biblioteca solamente teníamos los libros de teología y formación monástica. Y curiosamente cayó en mis manos el folleto de Santo Tomás *De Regimine Principum ad Regem Cypri* [Sobre el Gobierno de los Príncipes, al Rey de Chipre]¹⁵⁰. Jamás este libro hubiera caído en manos de un arquitecto, porque los arquitectos no se meten en problemas teológicos, y se dio la constelación de que yo era arquitecto, lo leo, y distingo claramente que era lo mismo del año 1535 (Leyes de Indias), entonces dije: “¡esto es un hallazgo!” “¡esto no lo conoce nadie!” Así que empecé en una columna paralela a hacer todas las comparaciones, y ese fue el único trabajo que hice en esos diez años, y era una mezcla entre teología con historia. Ese texto fue finalmente mi discurso de incorporación a la Academia Chilena de la Historia.

(Fig. 164)

¹⁴⁸ GUARDA, Gabriel *La Ciudad Chilena en el Siglo XVIII*, Centro Editor de América Latina, Monografías de Historia Urbana n° 2, Buenos Aires, 1968.

¹⁴⁹ GUARDA, Gabriel “*Santo Tomás de Aquino y las fuentes del Urbanismo Indiano*”, Op. cit.

¹⁵⁰ Santo Tomás de Aquino *De Regimine Principum ad Regem Cypri* [Sobre el Gobierno de los Príncipes, al Rey de Chipre] en MATHIS, Joseph (ed.) *DE REGIMINE PRINCIPUM AD REGEM CYPRI et DE REGIMINE JUDAEORUM AD DUCISSAM BRABANTIAE. POLITICA OPUSCULA DUO*, Marietti Editore, Torino, 1948.

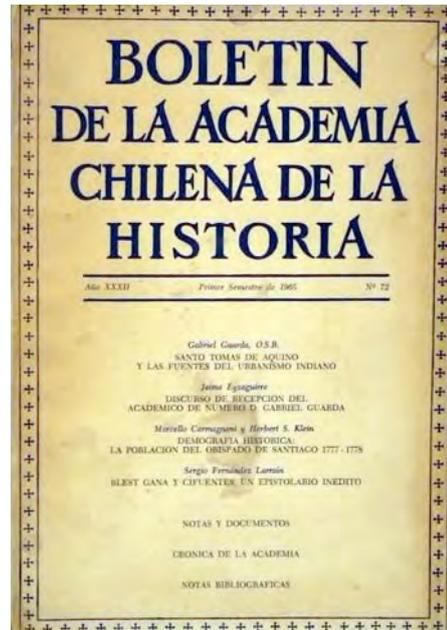


Fig. 164 Portada del Boletín de la Academia Chilena de la Historia, año XXXII, n° 72, Primer Semestre 1965.

JdN: ¿Y en esos momentos el tema fue bien recepcionado en la Academia Chilena de la Historia?

GG: Si. Causó gran sorpresa. Era un tema muy elevado para la Academia. Ya que conocen muy bien la Historia de Chile, pero meterse con Santo Tomás de Aquino son cosas muy serias. Se comprendía que era un tema urbanístico porque yo era arquitecto y se publicó inmediatamente como separata, la separata circuló a muchas partes.

JdN: A partir de ese momento y la publicación en 1978 de su *Historia Urbana del Reino de Chile* (Fig. 165), existe un vínculo con el resto de los investigadores en América.

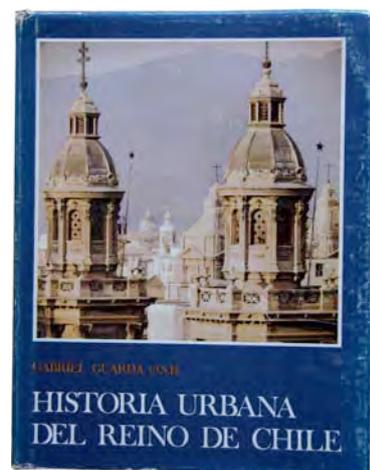


Fig. 165 Portada del libro GUARDA, Gabriel *Historia urbana del Reino de Chile*, Editorial Andrés Bello. Santiago de Chile, 1978.

GG: Teníamos una *peña* de los investigadores del Archivo de Indias en Sevilla. Recuerdo que una figura que congregaba eso era Guillermo Lohman Villena¹⁵¹. Él estaba de diplomático en Madrid e iba todos los fines de semana -o los “puente” como llaman los españoles- a Sevilla y se alojaba en la Casa Seras, la misma que estaba yo que era una residencia de universitarios. Me hice íntimo amigo de Guillermo Lohman que es mayor que yo, pero de lo más buen humor y muy colaborador, él me daba pistas de cualquier tema, porque era una persona de una inteligencia enorme y sabía todo lo que pasó en el Virreinato (del Perú). Ahí conocí a varios historiadores de América, muchos peruanos, algunos de Centroamérica, pero especialmente los peruanos, porque eran los que más me interesaban a mi, porque nosotros en Chile íbamos muy dependientes de ellos. Eso fue bien útil. Conservo más o menos el contacto, pero ya más diluido porque estamos todos más viejos. Después como ya entré al Monasterio (Benedictino de Las Condes), me separé mucho de la gente, estuve diez años de absoluto retiro, no escribía cartas ni nada. Y después cuando retomé mis estudios históricos, retomé lo que tenía aquí en el Archivo en Chile. Cuando estudiaba arquitectura no había momento en que no me fuera al Archivo Nacional, la Universidad estaba al lado (Pontificia Universidad Católica de Chile). Y después estando en el Monasterio el Cardenal (Raúl) Silva (Henríquez) pidió un profesor para Historia de la Iglesia de Chile y me nombraron a mi, sin tener un estudio especial al respecto. Tomé esa clase que era el primer módulo de la mañana del día jueves, inmediatamente se avivaron en (Escuela de) Arquitectura y dijeron éste es alumno nuestro, entonces me llamaron también para clases de historia del urbanismo en el último módulo de la tarde¹⁵². Entremedio me la pasaba todo el resto del día en el Archivo Nacional investigando, lo que me sirvió muchísimo. Lo que me permitió concretar lo del libro *Historia Urbana en el Reino de Chile*, y después siguieron otra cantidad de

¹⁵¹ Guillermo Lohman Villena, (Lima 1915-2005) Diplomático e historiador peruano. Tal vez el mayor especialista en historia del Virreinato del Perú, entre sus obras destacan LOHMANN VILLENA, Guillermo “*Noticias inéditas para ilustrar la historia de las Bellas Artes en Lima durante los siglos XVI y XVII.*”, *Revista Histórica*, Tomo XIII, Lima, 1940.

¹⁵² Su relación docente con la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile le permitió desarrollar durante varios años cursos que le permitieron ir acopiando materiales diversos a partir de los trabajos en terreno de los estudiantes de arquitectura que dieron como resultado varias publicaciones, entre las que podemos mencionar GUARDA, Gabriel *Iglesias de Chiloé*, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 1984; GUARDA, Gabriel *Colchagua, arquitectura tradicional*, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 1988 y GUARDA, Gabriel *La tradición de la madera*, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 1995.

publicaciones y artículos chicos de diversa índole¹⁵³, y se ramificaron por razones también curiosas. Don Guillermo Feliú Cruz¹⁵⁴ que era Director de Sala Medina (de la Biblioteca Nacional de Chile) y después de la Dibam¹⁵⁵, habiendo visto muy mal que un niño se metiera en la Sala Medina, lo tenía enfermo de nervios, hasta que un día me llamó a su oficina y me preguntó: “¿tu que estás haciendo?” entonces yo le dije que estoy haciendo trabajo de historia, y me recomendó algunos archivos, empezó a interesarse y yo era un *cabro*¹⁵⁶ en realidad era sospechoso, entonces se transformó en mi mentor y me dio unos datos que me sirvieron toda la vida.

Me enseñó a hacer una ficha, lo cual era primario. Enseguida me dijo: “cuando estés investigando en el archivo por un tema tal, y pasas por otros temas, anda anotando pues algún día lo vas a necesitar.”

Entonces eso hizo que a mi se me ramificaran los temas, comienzo a cubrir los temas de Historia de la Iglesia, Historia Social e Historia de la Arquitectura, y en eso se podrían dividir todas las producciones mías. Y eso se lo debo a Don Guillermo Feliú. Después intervino Jaime Eyzaguirre, que me tomó bajo su protección y eso fue fantástico, porque me hizo leer todos los clásicos españoles, todos los cronistas chilenos, cada semana me tenía que leer un libro entero y me dirigió personalmente todo lo que me faltaba en materia de formación, por el idioma, etc. Me dijo: “tu vas a terminar escribiendo historia, todo lo demás no te va a servir de nada.”

Fuera de una gran amistad le debo mucho, eso es el origen de porque esa diversificación temática, y yo me he convencido que es bueno eso.

José Toribio Medina¹⁵⁷ escribió sobre cincuenta temas distintos y de todos era una eminencia, entonces que siempre me han tocado jóvenes que se interesan por la historia pero a la vez son pintores y yo les digo que no abandonen lo uno por lo otro y me

¹⁵³ Se refiere a GUARDA, Gabriel *Influencia Militar en las Ciudades del Reino de Chile*, Academia Chilena de la Historia, Facultad de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 1967 y GUARDA, Gabriel *Arquitectura rural en el Valle Central de Chile*, edición del Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 1969.

¹⁵⁴ Guillermo Feliú Cruz (1900-1973) historiador, bibliófilo, académico y hombre público. Conservador del Museo Histórico Nacional. Conservador de la Biblioteca Americana, actual Sala Medina de la Biblioteca Nacional. Director de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, catedrático de Historia de Chile en la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile.

¹⁵⁵ Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos dependiente del Ministerio de Educación de Chile.

¹⁵⁶ “Cabro”, coloquialismo chileno para referirse a un adolescente.

¹⁵⁷ José Toribio Medina Zavala (Santiago de Chile 1852 -1930) Abogado, diplomático, bibliógrafo e historiador chileno, el mayor recolector de fuentes para el estudio de la historia de Chile. Acopia, recolecta y archiva documentación sobre Chile en Perú, España, Estados Unidos, Inglaterra y Francia. Funda en la Universidad de Chile la cátedra de Historia Documental Americana y Chilena en 1899.

han hecho caso y han terminado estupendos pintores e investigadores de cosas concretas.

JdN: Revisando su bibliografía, me hace mucho sentido lo que Ud. me plantea, porque me da la impresión que en su libro sobre Joaquín Toesca¹⁵⁸ Ud. dice que no es la intención hacer una monografía de la arquitectura del edificio sino que más bien dar una visión de integral de la época a partir de diversas fuentes, muchas de ellas artísticas, teniendo como hilo conductor la biografía, pero donde es tan importante el Plano de La Moneda, como las fuentes iconográficas. (Fig. 166)

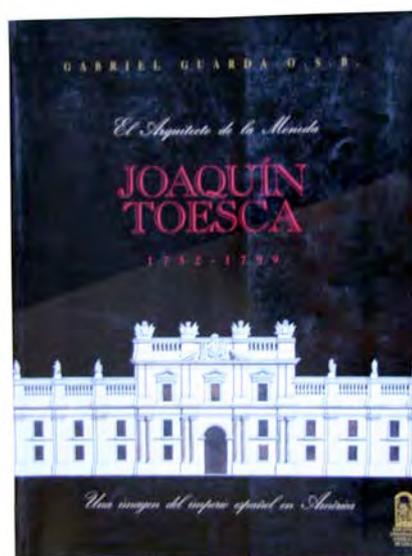


Fig. 166 Portada del libro GUARDA, Gabriel *El arquitecto de La Moneda Joaquín Toesca 1752-1799. Una imagen del Imperio Español en América*, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 1997.

GG: Todos los libros que he escrito son para el grueso del público¹⁵⁹. Mis trabajos de arquitectura son lo más normales, no pretendo en erigirme como un nuevo autor de nuevas teorías, sólo trabajo sobre los documentos y no sobre cosas vagas. En el libro de (Joaquín) Toesca que refieres, era imposible sacar a (Joaquín) Toesca de su contexto, porque todo lo que se hace en ese momento es porque Chile estaba en un momento especial, porque Chile estaba en ese momento de auge, terminaba la Guerra de Arauco, el país estaba rico, las ciudades estaban en proceso de crecimiento, entonces no se podía entender a este romano como caído del cielo sin ver cuales eran los clientes con

¹⁵⁸ GUARDA; Gabriel: *El arquitecto de La Moneda Joaquín Toesca 1752-1799. Una imagen del Imperio Español en América*, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 1997.

¹⁵⁹ Otro ejemplo del rigor con que ha difundido sus investigaciones es GUARDA, Gabriel *Flandes Indiano. Las fortificaciones del reino de Chile 1541-1826*, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 1992.

los cuales se rozó, entonces era como un diagnóstico de Chile de esa época. Con la misma base del trabajo de La Moneda (*Fig. 167*) y los demás edificios era el estudio dedicado a la Universidad, a los Colegios mayores, etc. Entonces tu podrías desarmar este libro en veinte monografías más.

Fig. 167
Fachada del
Palacio de la
Moneda,
Santiago de
Chile.



7.2.5 Antonio San Cristóbal.

La entrevista realizada al Padre Antonio San Cristóbal se realizó en Lima (Perú) el día lunes 29 de enero 2007, 10:00-12:30 hrs. en la Parroquia San Antonio María Claret. El Padre San Cristóbal muere en Lima el 24 de septiembre de 2008. (Fig. 168)



Fig. 168 Retrato del Padre Antonio San Cristóbal, Lima, 2007.

José de Nordenflycht (JdN): Usted se ha referido en varios de sus trabajos a la “historia sumergida de la arquitectura virreinal”¹⁶⁰, en relación con su interés por la indagación y el rescate documental ¿cuando comienza su inmersión?

Antonio San Cristóbal (ASC): Yo llegué a Lima el 1953. Primero me dedico a la educación y la filosofía. Luego comienzo a tomar fotografías de la Arquitectura Virreinal, pues era una continuidad de la dominación española. Ahora, desde hace unas décadas, estoy totalmente sumergido en la investigación y en el análisis de la Arquitectura Virreinal Peruana.

No me contenté con tomar las fotografías, y comencé con la interpretación, que se deriva de unos textos que quise consultarlos en el Archivo General de la Nación, pues el acervo ahí existente es inmenso. Me he pasado centenares de horas viendo los documentos notariales, ya que para construir cualquier obra, sea iglesia, casa o retablo,

¹⁶⁰ Cfr. SAN CRISTÓBAL, Antonio *Arquitectura Virreinal Peruana. Teoría sobre la historiografía de la arquitectura virreinal*, Op. cit.

se hacía un contrato ante notario y ese contrato se inscribía en el registro de los protocolos notariales. En esos protocolos notariales los mismos alarifes o ensambladores de obra definen los términos de su trabajo, de tal manera que es su propia terminología, su propia confección, su propia técnica sobre la obra es la que se ve reflejada ahí. Cuando comencé a investigar realmente descubrí un mundo inmenso en los Conciertos Notariales de Obras, esto me ha llevado a formar una interpretación nueva de la Arquitectura Virreinal.

JdN: Y en ese contexto ¿cómo evalúa el trabajo de los autores precedentes, en orden al uso y consideración del material documental de archivo?

ASC: Hay un período, que nuestro amigo Ramón Gutiérrez extiende demasiado¹⁶¹, sobre la investigación de la Arquitectura Virreinal Peruana, entre 1940 y 1960, momento en donde surgen los que yo llamo “historiadores sistemáticos”.¹⁶²

Los “historiadores sistemáticos” recogen todo lo publicado y con ello hacen un sistema general de interpretación de la Arquitectura Virreinal, como Harold Wethey¹⁶³, (Jorge) Bernales Ballesteros¹⁶⁴ y (José de) Mesa- (Teresa) Gisbert¹⁶⁵, entre otros. La información que manejan es la que se conocía hasta 1950, que era muy poca, reducidísima. Con esa información hacen el sistema, con enormes vacíos cronológicos, incluso de información sobre los monumentos más importantes. Yo comencé a estudiar y llenaba esos vacíos, y de esta manera el sistema se resquebraja, se inutiliza.

Ahí realmente la aportación mía es enorme.

Uno de los historiadores que contribuyó a formar la información fue don Emilio Harth-Terré. Él no consultó directamente los archivos, los empleados de los archivos tomaban notas y cada mes se los daban a Harth-Terré, él les daba su propina y se los llevaba a su casa. Yo una vez quise consultar las notas recopiladas por Harth Terré y resulta que los habían vendido a una Universidad de Estados Unidos¹⁶⁶. Al principio

¹⁶¹ GUTIÉRREZ, Ramón *Arquitectura latinoamericana. Textos para la Reflexión y la Polémica*, Op. cit.

¹⁶² SAN CRISTÓBAL, Antonio *Arquitectura Virreinal Peruana. Teoría sobre la historiografía de la arquitectura virreinal*, Op. cit.

¹⁶³ WETHEY, Harold *Colonial Architecture and Sculpture in Peru*, Op. cit.

¹⁶⁴ BERNALES BALLESTEROS, Jorge *Lima, la ciudad y sus monumentos*, Op. cit.

¹⁶⁵ MESA, José de y Teresa GISBERT *Contribuciones al estudio de la Arquitectura Andina*, op. cit..

¹⁶⁶ Se refiera a Tulane University (New Orleans), que en su Latin America Library tiene en su poder la administración del archivo del arquitecto peruano, el que incluye correspondencia, manuscritos, reimpresiones, planos arquitectónicos y transcripciones de documentos de archivos pertenecientes a artesanos coloniales. El índice del contenido completo de la colección está en el enlace de internet <http://lal.tulane.edu/harthterrecoll.html>

fue una lástima, pero ahora me alegro enormemente, porque por cada ficha que tiene Hart-Terré en su archivo yo tengo no menos de siete fichas, por eso el archivo Harth-Terré ha quedado totalmente superado, sin embargo con esa información todos los autores posteriores crearon el sistema general.

Las informaciones de nueva mano que yo he relevado no sólo tienen relación con datos del autor o una fecha corregida, sino que en base al estudio de los Concierdos Notariales de Obras he hecho la interpretación, de esta manera ya tengo una visión totalmente distinta, la que está publicada en varios libros. Tengo publicadas monografías sobre dos alarifes que son Manuel Escobar¹⁶⁷ –he trabajado sobre 300 fichas- eso para la segunda mitad del siglo XVII, y luego sobre el alarife dominico Fray Diego Maroto¹⁶⁸ -también investigado por no menos de 300 fichas-, ahora mismo tengo más información que me permitirá publicar sobre otros alarifes (Fig. 169). Y luego sobre las obras está publicados dos tomos sobre *La Arquitectura Virreinal de Lima en la primera mitad del siglo XVII*¹⁶⁹, el tercero está listo y saldrá este año, y sobre el cuarto estoy trabajando lo que finalmente será una obra en cuatro tomos. Tengo después otra, que está en publicación sobre *La Arquitectura del Virreinato en la segunda mitad del Siglo XVII*, y después tengo otra sobre *La Arquitectura de Lima durante el siglo XVIII*. A parte de eso hay una cantidad de 120 artículos en revistas científicas, todos con información de primera mano.

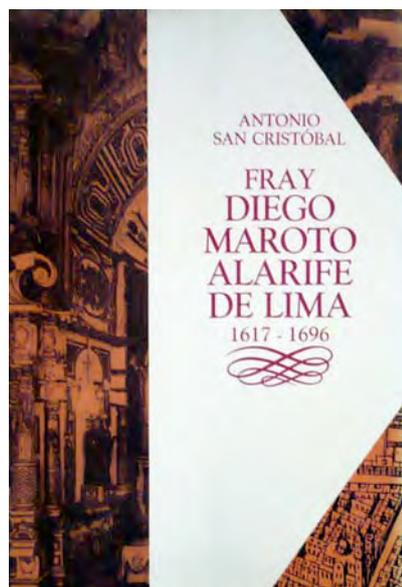


Fig. 169 Portada del libro SAN CRISTÓBAL, Antonio *Fray Diego Maroto Alarife de Lima 1617-1696*, Epigrafe Editores, Lima, 1996.

¹⁶⁷ SAN CRISTÓBAL, Antonio *Manuel de Escobar: Alarife de Lima, 1617-1696*, op. cit..

¹⁶⁸ SAN CRISTÓBAL, Antonio *Fray Diego Maroto Alarife de Lima 1617-1696*, op. cit.

¹⁶⁹ SAN CRISTÓBAL, Antonio *Arquitectura Virreinal de Lima en la primera mitad del Siglo XVII. Tomo I* op. cit. y SAN CRISTÓBAL, Antonio *Arquitectura Virreinal de Lima en la primera mitad del Siglo XVII. Tomo II* op. cit.

De ahí que mi posición sea muy crítica sobre la interpretación de los autores europeocéntricos: (George) Kubler o (Graziano) Gasparini, sobre todo éste último. Constantemente siempre que se presenta la ocasión le hacemos la crítica. El período de los historiadores sistemáticos termina en 1960, hay algo publicado después, por (Emilio) Hart-Terré¹⁷⁰, pero no más.

A partir de 1960 comienza la corriente de los historiadores europeocéntricos. Ahí nos encontramos con el uso de la información conocida hasta 1960, y en estos señores no nos encontramos con ninguna información que amplíe el conocimiento histórico. Sólo hacen una interpretación, reconocen que hay una aportación española, frente a la cual ellos colocan la aportación europea no ibérica, y hacen depender la arquitectura virreinal de la arquitectura europea no ibérica, y de ese modo algunos casos como la arquitectura sur peruana planiforme la consideran como propia de los pueblos primitivos de todo el mundo. Pero no han aportado ninguna información nueva y hacen unas relaciones en base a los (autores) sistemáticos ampliando el campo de la dependencia, donde la arquitectura virreinal pierde todo su carácter. La arquitectura virreinal sería una serie de señores que reciben los modelos desarrollados en Europa, los aplican, los modifican un poco, y no queda nada.

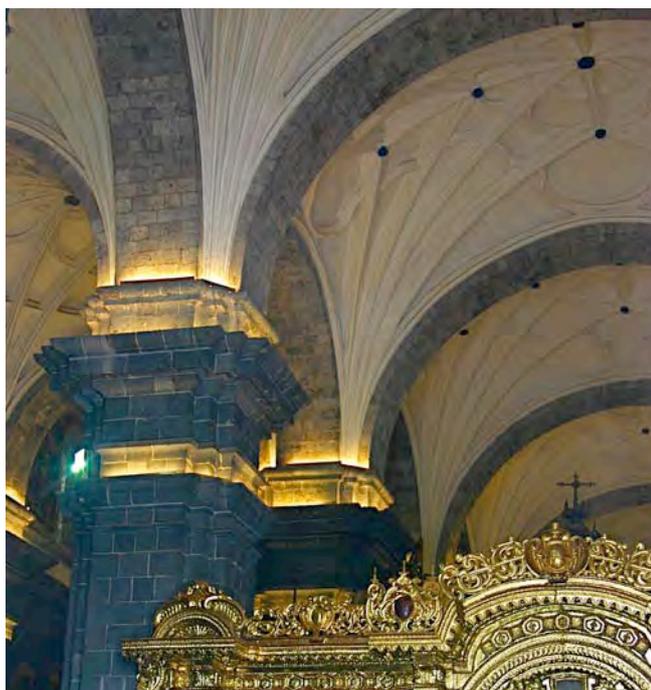


Fig. 170 Bóveda de la Catedral del Cusco.

¹⁷⁰ HARTH-TERRE, Emilio *Escultores Españoles en el Virreinato del Perú*, Op. cit.

Yo adopto una posición firme y constante en contra de esta interpretación. ¿Dónde están los antecedentes concretos de los modelos que se transmiten de Europa?, ¿Cuáles son los modelos? Por ejemplo han insistido mucho en “la cornisa del primer entablamento abierta en arcos verticales” que se difunde en el Barroco Cuzqueño durante la segunda mitad del siglo XVII a partir de la Catedral del Cuzco (*Fig. 170*), en Lima también en portadas y en los retablos, así también en Ayacucho y Trujillo las grandes escuelas retablistas con la cornisa abierta vertical, un elemento que caracteriza a la Arquitectura Virreinal. Y dicen estos señores que se trataría de un modelo europeo, citando al libro de Wendel Dietterlin (*Architectura von Ausstheilung Symmetrie und Proportion der Fünff Suelen*, Nuremberg, 1598)¹⁷¹, pero díganme ¿De qué grabado de Wendel Dietterlin? Tengo una fotocopia íntegra del libro de Wendel Dietterlin, en todos los grabados no hay una sola cornisa abierta de arcos verticales, lo que hay es entablamento y sobre el entablamento el frontón, no es la cornisa que se abre en arcos, según Jorge Bernales Ballesteros -que fue alumno mío en la Universidad Católica -todo depende de los grabados de Dietterlin y de los retablos de Sevilla.

Tengo copia de los Retablos Sevillanos, me los envió el profesor de Sevilla Rafael Ramos Sosa¹⁷² -que me ha ayudado mucho- y ¿dónde están? Lo que hay es frontón sobre el entablamento. Es una creación original, autónoma, propia de los alarifes y ensambladores virreinales peruanos.

De esta manera la Arquitectura Virreinal Peruana -limeña- desde 1630 comienza a crear nuevas formas arquitectónicas, y llega un momento que desde 1660 ya es diferente autónoma y específica respecto de la arquitectura europea, desde luego de la española y por cierto de la no ibérica, de tal manera que hemos venido defendiendo esta independencia de la arquitectura virreinal peruana en Lima.

Por su lado el Barroco Cusqueño a partir de la segunda mitad siglo XVII, (George) Kubler dice que surgió una arquitectura metropolitana y hace una relación de

¹⁷¹ DIETTERLIN, Wendel *Architectura*, Braunschweig: Vieweg & Sohn, 1983 (1598). “En sentido estricto no fue ni un manual ni un muestrario, sino que se trata de un trabajo basado en los libros de los órdenes visto desde el punto de vista de un pintor.” KRUFT, Hanno-Walter *op. cit.* pág. 221. Tafuri es más crítico y suspicaz aún en definir el alcance e importancia de este tratado, comentando: “Los doscientos nueve grabados de Dietterlin son la expresión más completa de un culto a lo informe, de la corrupción, de lo horrible, de lo absurdo, todo resuelto en clave anteclásica: los órdenes arquitectónicos son, para Dietterlin meros pretextos para una polémica sarcástica.” en TAFURI, Manfredo *La Arquitectura del Humanismo*, *op. cit.* pág. 101.

¹⁷² Rafael Ramos Sosa (1962), profesor de la Universidad de Sevilla, donde integra el Grupo de Investigación “Centro Investigación Patrimonio Artístico Andaluz” del Departamento de Historia del Arte, autor de RAMOS SOSA, Rafael *Arte Festivo en Lima Virreinal: (Siglos XVI-XVII)*, Junta de Andalucía, Servicio de Publicaciones, Sevilla, 1992.

etapas entre el Cusco y Lima, pero no pudo haber una arquitectura que se diera de improviso, surgió ciertamente a partir de 1654, a partir de la portada de la Iglesia Catedral de Cusco, pero eso tiene un antecedente, hay un período formativo, a partir de aportaciones pequeñas que comienzan a darse de a poco, tanto en Cusco como en Lima hay un período formativo, una creación constante que se va incorporando y se va auto aprovisionando y llega a formar un conjunto. Para eso hay que interpretarla en base a una serie de datos concretos, de lo que hasta ahora no he recibido ninguna crítica, no se si es que no habrán leído mis exposiciones o estarán de acuerdo con ellos, pero ciertamente es una visión totalmente nueva. Por ejemplo dice (Harold) Wethey la tercera iglesia de San Pedro en Lima 1624-1636 introduce la planta basilical de tres naves abiertas con crucero interno, es una aportación de los jesuitas, el crucero interno es de 1611, siguieron abriendo capillas luego, por lo que no tuvieron fundamentos, la Iglesia de La Merced, en Cuzco, comienza a transformar su planta isabelina, a partir de 1608, y llega casi a completarla, dos años antes de que los jesuitas comenzaran a poner la primera piedra. Todo esto tal cual se consigna en los Concierdos Notariales de Obra.



Fig. 171 Portada del tratado SAN NICOLÁS, Fray Lorenzo de *Arte y uso de Arquitectura*, Madrid, 1639.

Hay otro dato importante, mientras los historiadores como Harth-Terré sólo citan a los tratadistas europeos no ibéricos como modelo, desconocen a Fray Lorenzo de San Nicolás que es un agustino recoleto que publica en 1636 el tratado *Arte y Uso de*

*Architectura*¹⁷³ (Fig. 171). Ese Tratado llega a Lima uno o dos años después, y en 1646 se hace un Concierto para construir la segunda Iglesia del Monasterio de Santa Clara, en los Conciertos Notariales que he descubierto en el Archivo General de la Nación, esos Conciertos Notariales describen la Iglesia con Capilla Mayor integrada al Presbiterio y el Crucero, esa descripción está tomada del libro de Fray Lorenzo de San Nicolás, o sea ya se conocía ese tratado que introduce las medias naranjas, las bóvedas de medio cañón y la planta de cruz latina, tengo copia de aquel tratado y he podido comprobar como a partir de él se introduce una modificación total la planta gótico isabelina de una sola nave y con arco toral, se convierte en la cruz latina, capilla mayor, crucero y nave. Hablan de los tratados europeos y no citan Fray Lorenzo de San Nicolás, de tal manera que hay una total transformación evolutiva.

Lo otro es que los historiadores hasta ahora han usado el Archivo General de Indias, el que tiene algunas cosas pero muy pocas que se relacionen directamente con la arquitectura. Pero es muy poco. Los documentos de conciertos notariales de obra se hacían aquí, donde se registraban en el protocolo del notario, no iban a Sevilla. He visto los archivos de los conventos, por ejemplo San Agustín, la Merced, Santo Domingo, pero han perdido mucho, sobre todo durante la época de Independencia, total que no conservan todo.

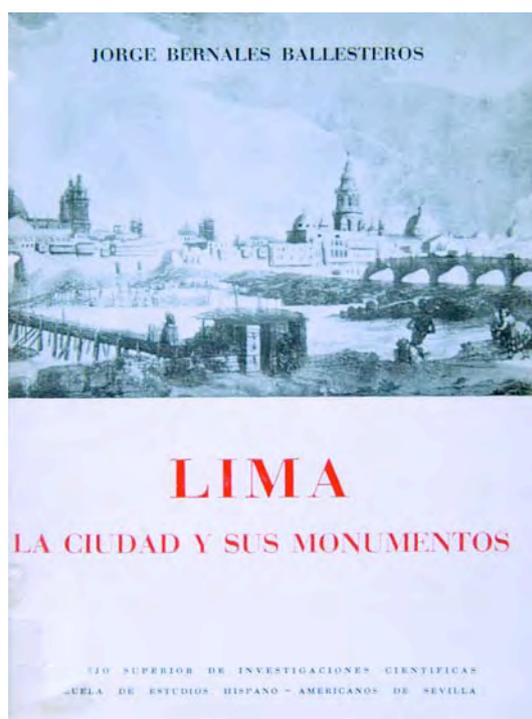


Fig. 172 Portada libro BERNALES BALLESTEROS, Jorge *Lima, la ciudad y sus monumentos*, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Sevilla, 1972.

¹⁷³ SAN NICOLÁS, Fray Lorenzo de *Arte y uso de Architectura*, Edición, Madrid, 1639.(Edición Fácsmililar, Extramuros).

(Jorge Bernales) Ballesteros¹⁷⁴ (*Fig. 172*) hizo su tesis sobre el Archivo de Indias, por eso tiene una distorsión importante. Si Ud. compara mis dos tomos con lo de él no hay relación. Por ejemplo (Jorge) Bernales Ballesteros, propone en su clasificación que en el último tercio del siglo XVI hasta 1602 es un período mudéjar, Diego de Medina un alarife, Tomás de Aguilar, otro y así distingo tres generaciones de carpinteros que forman armaduras mudéjares hasta 1656, tres generaciones sucesivas de carpinteros que trabajan alfarjes mudéjares, tengo documentados 26 alfarjes de ellos.

JdN: ¿Su trabajo principal está orientado específicamente a la circunstancia limeña, sin embargo hay vinculaciones de ésta con la de la región?

ASC: La arquitectura virreinal peruana difiere de la de Colombia, Ecuador y también de la de Chile, Argentina y Paraguay. Es una creación autónoma, pero esta dividida en escuelas regionales diferenciadas que no surgen al mismo tiempo, ellas surgen en periodos sucesivos. Primero la Escuela de Lima, es muy prolongada, con varios modelos, desde las primeras portadas limeñas del siglo XVII hasta la segunda parte del siglo XVIII donde hay modificaciones en los patios y en los campanarios. Después la escuela de Cusco, donde hay relaciones recíprocas con Lima. Porque el terremoto de 1680 derriba las iglesias cuzqueñas y las reconvierten a planta basilical a tres naves abiertas, es el modelo de Lima, de San Francisco, de La Merced, de San Pedro, que no llegó propiamente la planta de cruz latina. Y en Cusco surge otra escuela magnífica, extraordinaria, la más brillante de toda América, que es diferente a Lima, en los claustros y los campanarios, en el último tercio del siglo XVII se inicia en Arequipa la arquitectura planiforme, una arquitectura de tallado plano, los autores europeocéntricos dicen que eso es típico de los pueblos primitivos, pero ¡oiga señor! ¡hay tallas planiformes de una belleza y calidad excepcional! En la segunda mitad del siglo XVIII surge la escuela del Collao, planiforme pero distinta a la de Arequipa. Tenemos después la de las tierras altas sur peruanas barrocas, la de Apurímac, una escuela regional en las tierras altas. Dice (Graziano) Gasparini que la arquitectura surge en la

¹⁷⁴ Jorge Bernales Ballesteros (1937-1991) historiador del arte peruano radicado en España. Una completa revisión sobre su trabajo historiográfico se puede revisar en LAGUNA PAÚL, María Teresa “*Jorge Bernales Ballesteros, bibliografía de un historiador del arte*” en *Laboratorio de Arte*, Revista del Departamento de Historia del Arte, Universidad de Sevilla, N.º. 5, 1, 1992, pags. 13-24.

ciudad como entidad difusora y las áreas rurales son receptoras, de donde salen los modelos de las portadas rurales ¿de donde salen? Es una escuela completamente rural la del Collao. Y después tenemos la escuela de Cajamarca, dicen los historiadores que el barroco no llegó a Ayacucho, Ayacucho no tiene portadas retablos, si tiene el modelo de fachada barroca, pero no tiene retablos¹⁷⁵. Y tenemos después el valle del Colca, en la segunda mitad del siglo XVIII que llega hasta 1840, porque llega hasta el período republicano. El Colca era parte de Arequipa, desde luego proceden de los dobles arcos cobijos, que en Arequipa no hay. Por eso hay una sucesión múltiple, asincrónica de escuelas regionales, hay que interpretar la arquitectura virreinal peruana conforme a esta multiplicidad asincrónica de escuelas. Tengo publicados un libro sobre el tema, el periodo renacentista, el periodo barroco y el periodo planiforme¹⁷⁶, tengo el libro de Ayacucho¹⁷⁷, el de Cajamarca¹⁷⁸, otro sobre la arquitectura Cuzqueña¹⁷⁹ (Fig. 173), y tengo sobre Arequipa¹⁸⁰. ¿Yo no se si en otros países hay diferenciación de escuelas?



Fig. 173 Portada libro SAN CRISTÓBAL, Antonio *La Casa Virreinal Cuzqueña*, Universidad Nacional de Ingeniería, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, Instituto General de Investigación, Lima, 2001.

JdN: En el contexto de esa división marcada entre los europeocéntricos y los de su línea más documental, es notoria la diferenciación conceptual sobre la definición de los fenómenos, por ejemplo el debate en torno al estilo mestizo.

¹⁷⁵ SAN CRISTÓBAL, Antonio “*Las fachadas barrocas de Ayacucho*”, en *Anales del Museo de América*, n° 4, 1996, págs. 127-136.

¹⁷⁶ SAN CRISTÓBAL, Antonio *Estructuras ornamentales de la arquitectura virreinal peruana*, op. cit..

¹⁷⁷ SAN CRISTÓBAL, Antonio *Esplendor del barroco en Ayacucho: retablos y arquitectura religiosa en Huamanga*, op. cit.

¹⁷⁸ SAN CRISTÓBAL, Antonio *Originalidad Barroca en la Arquitectura de Cajamarca*, op. cit.

¹⁷⁹ SAN CRISTÓBAL, Antonio *La Casa Virreinal Cuzqueña*, op. cit..

¹⁸⁰ SAN CRISTÓBAL, Antonio *Arquitectura planiforme y textilografía virreinal de Arequipa*, op. cit.

ASC: Los argentinos crearon el concepto de “estilo mestizo”, como arquitectura española más ornamentación indígena... perfecto. Eso surge en 1685, pleno siglo XVII, pero ¿qué arquitectura española había entonces? La arquitectura española que hubo fueron las portadas renacentistas. Comparemos las portadas renacentistas con las portadas planiformes ¿son iguales en el diseño? No creo. ¿Es una creación española? No, es una creación virreinal, propia, autónoma, específica. Los alarifes planiformes no sólo crean la decoración sino que crean los modelos, crean todo íntegramente, el concepto de estilo mestizo pone a uno y otro por igual, y aquí eso no se da.

(George) Kubler emprende una ofensiva contra el concepto de estilo mestizo, dice muchas cosas, una de ellas es que el concepto mestizo es biológico y no se puede aplicar a la arquitectura, estoy de acuerdo con él, pero no estoy de acuerdo cuando dice que es un estilo provinciano ya que es una forma virreinal actualizada de técnicas prehispánicas pero virreinalmente vividas, de gran calidad, pero no provincianas: la portada de Zepita, la media naranja de Santiago Pomata, ¡extraordinarias! La portada de San Juan de Juli ¡magnífica! Es de una calidad extraordinaria dentro de criterios planiformes, pero el tallado de la piedra en la portada de San Pedro de Zepita, no es provincial, es trabajada con una calidad de primer grado, pero planiforme, no tridimensional. El estilo mestizo, sobre todo para la arquitectura arequipeña, no corre, esto es Arquitectura Virreinal. Ciertamente Teresa Gisbert –la esposa de José de Mesa– defiende el estilo mestizo porque ella piensa en Potosí, porque las portadas de Potosí son de diseño renacentista, son españolas, pero las portadas del Collao son un barroco propio.

Aquí lo importante ha sido el poder distinguir que Planiforme es el tallado no tridimensional, de suerte que lo vemos de lado y no se ve más que una sola hendidura y será también Textilográfico, porque recubre todo como un tejido virreinal, por suerte que es una extensión. Hay en las portadas de Arequipa unas franjas horizontales que marcan este corte. (*Fig. 174*)



Fig. 174 Fachada Casa Tristán del Pozo, Arequipa
(fotografía de Paulina Sepúlveda, 2010).

JdN: Otro aspecto conceptual de su trabajo historiográfico que me llama la atención es su interés sobre el análisis estructural, dónde tal vez sea ahí donde se marca la diferencia entre una historia de la arquitectura y una historia del arte formalista. ¿Cómo llega a esa conclusión?

ASC: Llego a esa conclusión porque los sistemáticos utilizan un método decorativista. Analizan pormenorizadamente todos los detalles ornamentales y decorativos de las portadas. (Enrique) Marco Dorta dice “éste detalle está en Sevilla”. Pero no estudian el diseño, no estudian la composición, las portadas no son sólo un conjunto de motivos ornamentales, tiene un diseño compositivo y es finalmente una estructura. Hay que investigar más allá del detalle, hasta el diseño que sustenta esos detalles. Las portadas virreinales, a diferencia de las barrocas y las renacentistas, tienen un volumen, entre el muro y las columnas hay un cuerpo y el volumen es un elemento estructural. Ni (Harold) Wethey, ni (Enrique) Marco Dorta habla del volumen. Es más, (Enrique) Marco Dorta dice que la arquitectura virreinal es una arquitectura decorativa porque los alarifes son más decoradores que arquitectos y disponen todos los elementos en un solo plano, eso acá se da en la época renacentista, pero en la época barroca las portadas de Cuzco no están en un solo plano. Hay después otros elementos que tiene carácter estructural, son los entablamentos, la composición de las calles, de tal manera que los elementos decorativos hay en la arquitectura virreinal peruana. Pensamos en las iglesias, San Francisco es una Iglesia de tránsito al barroco, el entablamento de la nave central de San Francisco es recto, en La Merced el entablamento tiene entre pilastra y

pilastra grandes ménsulas y la media naranja es rectilínea pero tiene ménsulas, un elemento estructural volumétrico, no es decorativo. Las torres de (La Iglesia de) San Francisco tienen pilastras rectas, las torres de (La Iglesia de) Santa Rosa de Las Monjas en Cocharcas, tiene pilastras, pero las pilastras tienen modillones, el modillón no es un elemento decorativo, sino un elemento estructural volumétrico, Las portadas posteriores a la Catedral, las Trinitarias y el Patrocinio, tienen alternación de columnas y pilastras con modillones, lo que le confiere volumen. De tal manera tenemos las ménsulas y los modillones como elementos estructurales y no decorativos. Por lo tanto sin esto no tenemos una visión completa y fundamental de la arquitectura virreinal peruana.



Fig. 175 Claustro de la Iglesia de Santo Tomás, Lima.

Cuando me dice (Enrique) Marco Dorta que este elemento existe, al modillón lo llama ménsula, los empleó por primera vez. El claustro redondo de Santo Tomás (*Fig. 175*) tiene las enjutas de los arcos con pilastras y modillones, hace que el entablamento se quiebre en saliente, de tal manera que nos encontramos con un entablamento rectilíneo y otro con volumen. Hay después muchas tipologías a partir de los claustros. Los claustros cuzqueños y limeños difieren. Cuando surge esta diferencia, los historiadores dicen que el claustro de San Francisco actual fue de 1630-1640 y duró hasta el terremoto de 1684 (*Fig. 176*). Se recomponen los modillones. De tal manera que tenemos un modelo que por ejemplo en Arequipa no hay. Los claustros trilobulados, en el segundo cuerpo totalmente de madera, arcos de la segunda mitad del siglo XVIII, hasta llegar a los arcos de columnas laterales.



Fig. 176 Iglesia San Francisco, Lima.

JdN: ¿Cómo ve Ud. la valoración que ha hecho la relación entre la investigación y la proyectación del neocolonial, en autores como Emilio Harth-Terre o Héctor Velarde?

ASC: La actitud frente a la arquitectura virreinal no ha sido siempre la misma, ya lo hace ver Ramón Gutiérrez, fueron pocos los que escribieron sobre arquitectura virreinal, de tal manera no hubo una actitud de comprensión, de interpretación sino muy limitada, donde está (Emilio) Harth-Terre que tiene muchos artículos en la revista *Arquitecto Peruano*, Héctor Velarde, muy lírico, muy poético, muy retórico, pero no hay más. Y están los historiadores de los conventos, que trabajan sobre el Archivo General de la Nación, como (Rubén)Vargas Ugarte¹⁸¹, yo le decía a Ramón Gutiérrez - y él se reía- “yo recurro a (Rubén) Vargas Ugarte sólo para criticarle”, por que no cita de donde toma sus datos, y tiene una visión estrecha con una tremenda cantidad de errores. Yo si me he enfrascado en el tema, José García Bryce¹⁸² acepta mis puntos de vista, el autor cusqueño (Roberto) Samanez¹⁸³, trabajó algo pero un poco literario, y

¹⁸¹ Rubén Vargas Ugarte (Lima, 1886 - 1975) - Sacerdote Jesuita, historiador del Perú. Docente y rector de la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde crea el Instituto de Investigaciones Históricas (1937). Nombrado Presidente del Consejo Nacional de Conservación de Monumentos Históricos del Perú en 1960. Entre sus obras historiográficas destaca VARGAS UGARTE, Rubén *Ensayo de Diccionario de Artífices coloniales de la América colonial*, Talleres Gráficos A. Baiocco, Lima, 1947.

¹⁸² José García Bryce (1928) Arquitecto por la Universidad Nacional de Ingeniería, Lima. Estudió Historia del Arte en las universidades de Roma, París y Munich, entre 1953 y 55. Además cursó en la Universidad de Harvard el grado de Magister (MA) en 1964. Profesor de Historia de la Arquitectura en los cursos de Restauración de Monumentos del Programa PERU-UNESCO en el Cusco, 1975-1980 y en la Sección de Post-Grado de la Facultad de Arquitectura Urbanismo y Artes de la Universidad Nacional de Ingeniería, 1986-2000. Sobre su trabajo historiografía revisar JARA, Fernando *La historiografía arquitectural de José García Bryce*, Tesis para optar el grado de maestría, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de Ingeniería, Lima, 1991, (inédito).

¹⁸³ Roberto Samanez, arquitecto peruano graduado en la Brasil para seguir la carrera de Arquitectura y se graduó en 1967. Escuela de Post Grado de la Universidad de Roma, La Sapienza, especializándose en Restauración de Monumentos Históricos. Instituto Nacional de Cultura en Lima, coordinando el

está surgiendo Sandra (Negro), la tesis Doctoral que lleva a Sevilla es de peso¹⁸⁴, yo la conozco desde que era estudiante y ha evolucionado y va a ser una historiadora de primera magnitud.

JdN: ¿Qué vínculos ha tenido el uso de sus trabajos en la restauración del patrimonio?

ASC: La verdad no se hasta donde llega mi influencia, no se si me deben muchos o me deben pocos. Me han consultado algunas veces, los arquitectos son profesionales. Por ejemplo estaban restaurado la cubierta de la Iglesia del Prado, intervino el Instituto Peruano de Cultura, porque era monumento histórico, y me llamaron para ver la restauración y ya estaba casi terminada la bóveda, sin arcos fajones, le dije al arquitecto que esos no eran los lunetos, y me contesta “que son los lunetos” , yo le dije tiene tiempo, vamos a caminar dos cuadras a la Iglesia del Carmen que está abierta y le indiqué estas son las lunetas, si lo hubiera sabido antes no tendría que desmontar toda la intervención.

Hay un proyecto que presentó el arquitecto Víctor Pimentel para construir la torre de (la Iglesia de) San Agustín y advirtió que cuando se realice la reconstrucción consulten al Padre San Cristóbal, pero hasta el momento no se ha hecho.

Por ejemplo tengo una fotografía de la Iglesia del Carmen antes del terremoto de 1940, la reconstruyó un arquitecto que era el presidente de la Comisión de Monumentos Históricos, en el documento se veían arcos y hornacinas, si las visita ahora están tapadas.

El cónsul francés Angran dibujó en 1850 el muro lateral de la iglesia de la descalzas, con dos portadas, una barroca hecha por Diego de Aguirre y la portada actual con otros caracteres. El terremoto de 1940 daña la iglesia y el arquitecto derriba la portada que dibujó el cónsul Angran, y otras cosas así. (Emilio) Harth-Terré repara la Iglesia de la Vera Cruz, tenía una portada renacentista típica conocida por fotografías, la cual hace desaparecer.

importante Proyecto PER-39 que se llevaría a cabo con recursos económicos del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo y la Unesco. 1985 ingresó a la docencia en la Facultad de Arquitectura de la UNSAAC. AA. VV. *El Barroco Peruano*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 2002 y 2003.

¹⁸⁴ La arquitecta Sandra Negro se doctoró en la Universidad Pablo de Olavide con la tesis “Historia, arquitectura y arte en las haciendas de la Compañía de Jesús en el Virreinato del Perú”, que dirigió la Dra. Arq. Graciela María Viñuales, Sevilla, febrero de 2007.

JdN: ¿Y cómo ha sido su relación con historiadores peruanos que han investigados en estos temas?

ASC: Sobre todo te diría que un gran interlocutor mi relación ha sido Guillermo Lohman Villena, He sido muy amigo de él, he coincidido muchas horas en el Archivo General de la Nación, era un hombre de una exactitud extraordinaria, y de un método de investigación directo de los documentos extraordinario. El era historiador general, publicó dos trabajos que están en la Revista del Archivo General de la Nación como “Fuentes Inéditas sobre el Arte”, el trabajó los documentos, tomaba los datos exactos, y publicó en 1949 los dos artículos sobre arquitectura que entregan datos de primerísimo mano, auténticos, originales de los archivos. Pero a partir de ahí no trabajó más en la arquitectura virreinal, no siguió. Y ese pequeño porcentaje editado fue lo que utilizaron los historiadores sistemáticos.

(Emilio) Hart-Terré tiene el libro sobre de los escultores Españoles del Virreinato del Perú¹⁸⁵ (Fig. 177), con muchos errores, habla de Fray Cristóbal Caballero como natural de Extremadura... y he encontrado su acta de bautismo en Lima, entonces no se viene de Extremadura a los treinta días de nacido, de Diego de Aguirre dice que era de Cantabria y yo he encontrado su testamento “Yo Diego de Aguirre ensamblador natural que soy del Cusco...”, Tomás de Aguilar, dice que es de Ávila, yo me he encontrado con documentos donde dice que “... soy natural del pueblo de Nazca”, esos son cosas de (Emilio) Harth-Terré. Y para que decir (Rubén) Vargas Ugarte.



Fig. 177 Portada libro HARTH-TERRE, Emilio *Escultores Españoles en el Virreinato del Perú*, Librería-Editorial Juan Mejía Baca, Lima, 1977.

¹⁸⁵ HARTH-TERRE, Emilio *Escultores Españoles en el Virreinato del Perú*, Op. cit.

(Enrique) Marco es un gran investigador, pero totalmente decorativista, no es estructural, no habla de diseño ni de volumen. Describe todo, pero ignora el diseño. (Mario José) Buschiazzo trabajó con (Enrique) Marco y (Diego) Angulo y seguían la misma línea, que (Graziano) Gasparini criticó mucho.

(Graziano) Gasparini proyecta lo de México en Perú, lo que es un tema muy complicado. A él le he criticado mucho, sino se ha enterado queda por escrito. Es un autor muy enterado pero muy apasionado, y con una visión de que esta es la arquitectura europea. La publicación de Boletín es muy amplio y de gran calidad, yo lo consulto en la Universidad de Ingeniería.

Yo mismo apenas me he relacionado con Rafael Ramos Sosa de Sevilla, he publicado en la revista de ellos. Y por supuesto con Ramón Gutiérrez, cuya red de contactos lo ha traído hasta aquí.

7.2.6 Graziano Gasparini.

Entrevista realizada a Graziano Gasparini en Caracas los días jueves 31 de mayo y 1 de junio de 2007, entre las 17:00 y las 20:00 hrs. en el domicilio del autor. (Fig. 178)

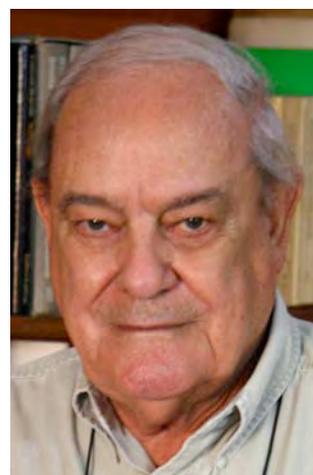


Fig. 178 Retrato de Graziano Gasparini, Paraguaná, 2007.

GG Graziano Gasparini .

JdN José de Nordenflycht

JdN: Como un europeo radicado tantos años en América ¿cómo ves hoy en día el campo de estudio del americanismo en las artes y la arquitectura?

GG: Hubo, en la época de los sesentas a setentas, sobre todo cuando había el Congreso de los Americanistas cada dos años -una vez en Europa y otra vez en América- un desarrollo e interés en estos temas¹⁸⁶. Después ya se comenzaron a hacer cada tres años y ahora ya ha bajado de interés porque el problema americano ha dejado de ser una cosa curiosa, es como si nosotros aquí en América hiciéramos un congreso de “europeistas”, en fin... ¡sería estúpido! De tal forma que el carácter antropológico de lo que era el conocimiento durante el siglo pasado (s. XIX) surgió esa idea de cambiar las ideas de lo que uno había conocido en América, los descubrimientos arqueológicos, las

¹⁸⁶ COMAS, Juan *Cien años de Congresos Internacionales de Americanistas. Ensayo histórico-crítico y bibliográfico*, Instituto de Investigaciones Históricas, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, México 1974.

culturas antiguas, eso lo justificó. Pero hoy en día de los Congresos de Americanistas uno no recibe las invitaciones ni las participaciones, ni las noticias, ni las publicaciones mismas de antropología. Mi esposa es antropóloga y hemos escrito varios libros juntos...

JdN: El más conocido es el trabajo sobre la arquitectura Inka¹⁸⁷, no es cierto. (*Fig. 179*)

GG: ¿Lo conoces? Ese fue un buen trabajo, la edición en inglés sacó el premio de la mejor publicación científica en Estados Unidos en 1981. Y ha sido una *Biblia*, para todo libro que ha salido después de 1981, hemos recibido miles de cartas para solicitar autorización para publicar los dibujos de planos, esos dibujos reconstructivos ayudan mucho a las personas que no entienden una planta o una foto de una ruina, hasta ediciones en japonés de mis dibujos del templo de Viracocha, del templo del Sol, etc. Hemos trabajado juntos en unos seis o siete libros, y el último que hemos publicado por primera vez muestra todos los tipos de viviendas indígenas que han permanecido y que hasta los viajeros de siglo XIX, los palafitos del lago Maracaibo citados por Vespuccio¹⁸⁸. Este tema nadie lo había tratado, de hecho los estudios de (José María) Cruxent¹⁸⁹ en adelante sólo son artículos, un estudio completo sobre el hábitat, yo soy el primero en reconocer que la palabra arquitectura no es la correcta, es un cobijo.

¹⁸⁷ GASPARINI, Graziano y Luise MARGOLIES *Arquitectura Inka*, Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1977.

¹⁸⁸ GASPARINI, Graziano y Luise MARGOLIES *Arquitectura Indígena de Venezuela*, Editorial Arte, Caracas, 2005.

¹⁸⁹ José María Cruxent (1911-2005) arqueólogo catalán radicado en Venezuela, trabajó con el Instituto Venezolano de Investigaciones Científicas (IVIC), fue Presidente del Museo de Ciencias y fundó el Museo de Cerámica Histórica y Loza Popular en Coro.

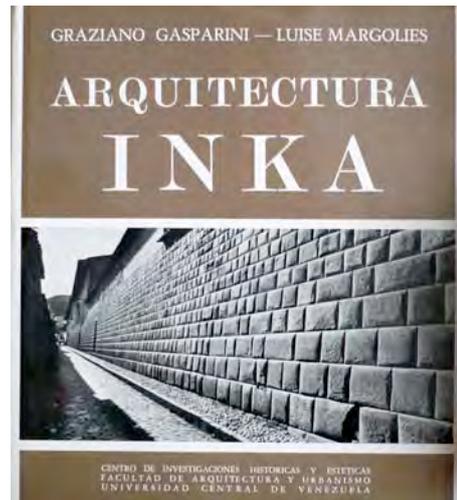


Fig. 179 Portada del libro GASPARINI, Graziano y Louise MARGOLIES *Arquitectura Inka*, Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1977.

JdN: ¿Un enfoque de arquitectura vernácula?

GG: Más que vernácula, porque la palabra vernácula no me gusta. La palabra vernácula viene del latín: *vernus*, que eran los sirvientes que hablaban otro idioma y que servían porque los traían de Cartago y de África y de otras partes, los romanos los ponían como sirvientes esclavos en las casa señoriales, como los bárbaros de los griegos.

Cuando uno ve estas casas y la complejidad e inteligencia en las armaduras de 27 metros de diámetro convergiendo en un sistema de varios palos rectores, es muy complejo, con una sensación de espacialidad y de luz ¡el interior es una catedral!

Aun que primitiva con una belleza y sencillez de la forma. Esto que existe antes de que llegaran los españoles, nadie se preocupó de hacer un estudio, recorriendo largos trechos, manejando, en avioneta, etc., muchos se han quedado, hemos hecho cantidades de viajes.

JdN: Tu me decías que en este período de los sesenta y setenta estaba activo un grupo de investigadores que fue referencial en tu trabajo, coméntame más de aquello.

GG: Si, ahí había un buen grupo porque estaba vivo George Kubler, estaba vivo (Rudolf) Wittkower¹⁹⁰, aunque se preocupaba mucho más de la arquitectura del

¹⁹⁰ Rudolf Wittkower (1901-1971) historiador de arte alemán. Especialista en arte italiano del Renacimiento y el Barroco, orientó sus estudios desde la iconología de Panofsky y las formas simbólicas de Ernst Cassirer. Desarrolló su trabajo en el Instituto Warburg de Hamburgo y en Londres. Entre sus publicaciones destaca WITTKOWER, Rudolf *La arquitectura en la edad del Humanismo*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1958 (1949).

Renacimiento italiano y de Palladio. El mismo Wittkower me invitó a la reunión anual de Palladio en Vicenza¹⁹¹, y ahí uno se encontraba con estudiantes, por ejemplo en el año 1964 me encontré con un estudiante español que ahora es un arquitecto muy famoso, que hizo el Aeropuerto de Sevilla y el Museo de Mérida ¿cómo se llama?

JdN: ¡Rafael Moneo!

GG: Eso, Rafael Moneo, fuimos amigos, que como estudiante asistió al curso del año 64'. Era un grupo muy interesante, habían arqueólogos de las universidades como John Rowe¹⁹² de Berkley University que hizo todo el trabajo sobre los Incas, después John Murray de Cornell University que hizo el trabajo sobre los pisos ecológicos en los intercambios alimenticios según las alturas y las épocas del año en las épocas incaicas y preincaicas. Te digo que toda esa gente coincidió viviendo en ese mismo tiempo. En España estaba Diego Angulo, (Enrique) Marco Dorta y Antonio Bonet –que gracias a Dios todavía sigue vivo- que fueron amigos. En Alemania estaba (Erwin) Walter Palm, el primero que trajo un poco de luz en la República Dominicana, en la *fiesta del chivo*¹⁹³, y coincidimos en esos congresos, en Sevilla, en Barcelona, Lima, México, en todas partes... estaba vivo el famoso (Claude) Levi Strauss y el otro arqueólogo francés André Metraux, que con él en el Congreso de Americanistas en 1962 en México yo hice una exposición sobre Tiahuanaco y planteé por primera vez el problema “¿desde dónde había venido esa piedra?”, que nadie se había ocupado, porque cuando yo comencé a visitar eso y a caminar a 4000 metros de altura todos esos lugares me di cuenta de que ahí no había ninguna posibilidad de canteras, que las trajeron como las pirámides, de kilómetros de kilómetros de distancia. O la famosa “piedra cansada” de Ollaytantambo, donde tienes piezas de granito andesita de siete metros de largo por un metro veinte y un metro treinta de ancho, la cantera estaba como a diez kilómetros y al otro lado del río Urubamba, hicieron una isla en el medio, cerraban una parte del desvío

¹⁹¹ Se refiere al *Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, fundado en Vicenza en 1958.

¹⁹² John Rowe (1918-2004). Arqueólogo e historiador norteamericano. Gran estudioso de la civilización andina prehispánica y colonial, en particular de la historia peruana. Graduado en Harvard en 1941, comenzó su carrera docente en el Cuzco, donde fundó la sección de Arqueología de la Universidad de San Antonio Abad, y luego enseñó en la Universidad de Popayán (Colombia), antes de integrarse al Departamento de Antropología de la Universidad de Berkeley (EE. UU.), donde permaneció por 40 años.

¹⁹³ Se refiere al título de la novela del escritor peruano y Premio Nóbel de Literatura Mario Vargas Llosa (1936), que se ambienta en las décadas del Dictador de República Dominicana Rafael L. Trujillo. Ver VARGAS LLOSA, Mario *La Fiesta del Chivo*, Alfaguara, Madrid, 2000.

luego habrían la otra y la pasaban del otro lado, y de ahí la llevaban arrastrándola sobre rodillos, pues no conocían animales de tiro, entonces yo caminé toda esa parte y lo que más me impresionó fueron esas piedras cansadas, que no llegaron a su destino final y como que exhalaban. ¡aquí me quedo, porque no puedo más!

JdN: Hermosa figura retórica.

GG: Si. El año 1971 me invitaron a dar un curso de Barroco Alemán a la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.), me invitó Justino Fernández¹⁹⁴, estaba Paco de la Maza¹⁹⁵, los que son investigadores mexicanos de ese período afortunado de la historiografía americana, sobre todo de la arquitectura que era lo que a mi me interesaba. Porque en el arte aquí en Venezuela ha sido Carlos Duarte¹⁹⁶, con el que hemos hecho libros juntos, el de los retablos¹⁹⁷, tiene mucha investigación sobre pintura, porque aquí estaba Alfredo Boulton¹⁹⁸.

En esa época había más intercambio. Cuando hice el primer congreso de la arquitectura latinoamericana en el año 1967 en la UCV (Universidad Central de Venezuela), y que vino (George) Kubler, (Fernando) Chueca Goitia¹⁹⁹, (Edwin Walter) Palm, (Leonardo) Benevolo²⁰⁰ (*Fig. 180*), (Paolo) Portoghesi²⁰¹, un montón de gente, de México, de Perú, a mi invitaban a todos lados de aquí y de allá, eso ha bajado mucho,

¹⁹⁴ Justino Fernández (1904-1972), historiador del arte mexicano, investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, entre sus obras destacan *Arte moderno y contemporáneo de México* (1952), *Coatlícue: estética del arte indígena antiguo* (1954) y *El retablo de los reyes: estética del arte de la Nueva España* (1959).

¹⁹⁵ Francisco de la Maza (1913-1972), historiador del arte mexicano, investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, entre sus obras destacan *Arquitectura de los coros de monjas* (1956), *El alabastro en el arte colonial de México* (1966) y *La Mitología Clásica en el arte Colonial de México* (1968).

¹⁹⁶ Carlos F. Duarte (1939), restaurador de pinturas e historiador venezolano, Director del Museo de Arte Colonial de Caracas, entre sus obras destacan *Pintura e Iconografía Popular de Venezuela* (1978) e *Historia de la Escultura en Venezuela. Época colonial* (1979).

¹⁹⁷ GASPARINI, Graziano *Los retablos del periodo colonial en Venezuela*, en colaboración con Carlos F. Duarte, Ediciones Armitano, Caracas, 1971 y DUARTE, Carlos y Graciano GASPARINI *Historia de la Iglesia y Convento de la Iglesia de San Francisco de Caracas*, Banco Venezolano de Crédito, 1991.

¹⁹⁸ Alfredo Boulton (1908-1995), pintor, coleccionista y crítico de arte venezolano, autor de la *Historia de la Pintura en Venezuela* (tres vols., 1973-1975).

¹⁹⁹ Fernando Chueca Goitia (1911-2004) arquitecto e historiador de la arquitectura español, fue catedrático en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid de la UPM, entre sus textos destacan *Invariantes castizos de la arquitectura española* (1947) e *Historia de la arquitectura española* (1964).

²⁰⁰ Leonardo Benevolo (1923) arquitecto, urbanista e historiador de la arquitectura italiano, profesor en la universidades de Roma, Florencia, Venecia y Columbia, entre sus obras destacan *Storia dell'architettura moderna* (1960), *Le origini dell'urbanistica moderna* (1963) y *Storia dell'architettura del Rinascimento* (1968).

²⁰¹ Paolo Portoghesi (1931) arquitecto, historiador de la arquitectura y crítico de arte italiano, entre sus libros destacan *Borromini: architettura come linguaggio* (1967), *Roma barocca: Storia di una civiltà architettonica* (1967) y *Roma del Rinascimento* (1971).

no sé. Las cosas como que se han quedado en cada país y no hay tanto contacto, fueron años positivos, recuerdo los encuentros de Sevilla. Había un intercambio efectivo. George Kubler que fue primero como profesor y después como amigo, toda oportunidad que tenía para invitarlo lo aprovechaba, y él también, estuve dos o tres veces allá en Yale para dar una charla sobre cuestiones de precolombino, entonces el estaba escribiendo ese manual en esa época para Penguin Books. Lo mismo los Congresos del Barroco en Roma²⁰² y en Sevilla²⁰³. Yo trabajé con Paolo Portoghesi en la exposición, envíe como 300 negativos y fue una exposición realmente impresionante, en Italia quedaron boquiabiertos, fue impresionante y escribí una ponencia.

Éramos un grupo grande, si te lo enumero me da miedo, porque el 98% se ha muerto, entre (Antonio) Bonet (Correa), Ramón (Gutiérrez) y yo -que debo ser el más viejo- somos los únicos sobrevivientes... Un enfoque crítico de ese período no se ha hecho y sería bueno de publicar.



Fig. 180 Retrato de Leonardo Benévolo en la Isla Margarita (Venezuela) en Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, n° 9, abril 1968.

JdN: Tu llegas el año 1948 acá, en que momento te vinculas con la universidad y la investigación

GG: Cuando yo llegué aquí el año 1948 tenía 24 años y recién graduado. Yo trabajé como ayudante con Carlo Scarpa, cuando terminó la (II) Guerra (Mundial) en el año

²⁰² Simposio Internazionale sul Barocco Latinoamericano, Roma, referido en el capítulo 4.1.2 de la presente tesis.

²⁰³ III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano, Sevilla, 2001, referido en el capítulo 4.1.3 de la presente tesis.

1945 aprovechando que Venecia había sido declarada ciudad abierta como monumento mundial, etc. los nazis se aprovecharon de las instalaciones de la Bienal (de Venecia) – donde estaban todos los pabellones- para hacer depósitos de documentos. Termina la guerra le dan a la Bienal de Venecia que en esa época su presidente era Rodolfo Pallucchini²⁰⁴, que era un magnífico historiador del arte de la pintura veneciana del siglo XVI, Tiziano, Tintoretto, Veronese, etc. Pallucchini llama a Scarpa para recuperar todos los Pabellones para su funcionamiento a partir de 1948, entonces yo trabajé como topógrafo haciendo el levantamiento de los pabellones como asistente de Scarpa, trabajé dos años con él en eso. La Bienal en premio a esta labor, además de darnos un escueto sueldo, Pallucchini me dijo que como no teníamos plata para pagarte –hay que pensar que Italia salía de la guerra- te ofrecemos un viaje a Suramérica porque nunca ha participado en las Bienales, para que hagas propaganda, te pagamos un viaje a Brasil, de Brasil a Lima, de Lima a Colombia, de Colombia a Venezuela y de Venezuela vuelta a Italia. Yo feliz de la vida, una aventura total en KLM, acepté y fui a Brasil, ahí hablé con Cicilio Matarazzo²⁰⁵ que comenzaba con la primera Bienal, estuve con Oscar Niemeyer²⁰⁶, al que luego invité a Venezuela el año 1955, y de ahí volé a Lima, donde no tuve mucha recepción, donde estaba de presidente Prado²⁰⁷ que iba con carrozas y plumas –quedó mucho del Virreinato-. En Colombia había una tensión política muy fuerte. Y vine aquí, donde tuve mala suerte ya que llegué en septiembre y a la semana vino el golpe de estado de Pérez Jiménez²⁰⁸ que tumbó a Romulo Gallegos²⁰⁹, hablé con el ministerio de cultura de Gallegos y había interés, había un *boom* de la construcción, cuando veo que no había posibilidad de regresar inmediatamente, en el Hotel donde estaba conocí a unos ingenieros que me hicieron mi primer encargo, en ese momento había cinco arquitectos en toda Venezuela, además de (Carlos Raúl)

²⁰⁴ Rodolfo Pallucchini (1908-1989) historiador del arte italiano, profesor de la Universidad de Bologna y de la Universidad de Padova, miembro del Centro Andrea Palladio en Vicenza, autor de la obra de referencia PALLUCCHINI, Rodolfo *La pittura veneziana del Settecento* Istituto per la Collaborazione Culturale, Venezia, 1960.

²⁰⁵ Ciccillio Matarazzo (1898-1977) cuyo nombre original era Francisco Antônio Paulo Matarazzo Sobrinho, fue un empresario y mecenas de familia italiana, fundador de la Bienal de Sao Paulo (1951).

²⁰⁶ Óscar Niemeyer (1907-2012), decano arquitecto brasileño, autor de obras fundamentales en la constitución de la modernidad arquitectónica de la región sudamericana como es el conjunto de edificios de la ciudad de Brasilia (1960), capital de Brasil incluida en la Lista de Patrimonio Mundial de Unesco.

²⁰⁷ Manuel Prado Ugarteche (1889-1967) presidente del Perú en dos periodos 1939-1945 y 1956-1962.

²⁰⁸ General Marcos Pérez Jiménez (1914-2001) militar y político venezolano que forma parte de la Junta Militar que derroca al Presidente Rómulo Gallegos en 1948, llegando a la primera magistratura que lo instala como dictador de un gobierno autoritario y personalista entre 1952 y 1958.

²⁰⁹ Rómulo Gallegos (1884-1969) escritor y político venezolano, ministro de educación y presidente nacional, cargos que no le impedirán realizar una fructífera labor literaria que los inscribe como uno de los escritores más importantes del siglo XX en América, con celeberrimas novelas como *Doña Bárbara* (1929).

Villanueva²¹⁰ y todos habían estudiado fuera, porque aún no existía la Facultad de Arquitectura. Comencé a trabajar y me di cuenta de que había una posibilidad incomparable de trabajo respecto de Italia. Finalmente me ofrecieron que me incorporará como arquitecto e hice muchas obras hasta que retomo mi interés que había desarrollado en mi tesis de grado en Venecia que era un estudio sobre la influencia Bizantina en la arquitectura Veneciana de los siglos XII, XIII y XIV, cuando era el máximo mercado de los comerciantes a Turquía y el Imperio de los Otomanos, y se robaban columnas y capiteles bizantinos, arcos y columnas. Ese trabajo fue dirigido por la profesora de Historia de la Arquitectura Egle Trincanato²¹¹. Actualmente mi trabajo está en la Biblioteca Marciana. Cuando tumbaron a Pérez Jiménez, yo ya tenía un pequeño nombre porque al final de la época de Pérez Jiménez, en 1954 hice mi primer trabajo de restauración que era la Iglesia de Piritu, eso fue muy publicitado en los periódicos como rescate patrimonial. Francisco de Venanci, el nuevo rector después de la caída de Pérez Jiménez, me llama en 1958 para ofrecerme la Cátedra de Historia de la Arquitectura, además en 1950 hubo un terremoto muy fuerte que destruyó la ciudad de Tocuyo, la segunda ciudad fundada después de Coro que fue fundada en 1527, y Tocuyo en 1545, fue la ciudad importante de donde salieron todas las expediciones para fundar Mérida, Barquisimeto, Caracas, etc. Comencé a dar clases de noche con diapositivas el 1 de marzo de 1958, que ya tenían un amplio registro.

JdN: Previo a tu aparición, cual era la tradición de Historia de la Arquitectura en Venezuela?

²¹⁰ Carlos Raúl Villanueva Astoul (1900-1975) el más importante arquitecto venezolano del siglo XX, pionero y máximo exponente de la arquitectura moderna en Venezuela. Participó con su obra en el desarrollo y la modernización de Caracas, Maracay y otras ciudades de Venezuela. Entre sus obras principales destacan la Reurbanización El Silencio, un importante desarrollo habitacional y comercial ubicado en el centro de Caracas, diseñado en estilo neocolonial y la Ciudad Universitaria de Caracas, cuya calidad arquitectónica y ejemplo de integración de las artes validaron su ingreso en la Lista de Patrimonio Mundial de Unesco. Cfr. VILLANUEVA, Paulina *Carlos Raúl Villanueva*, Tanais Ediciones, Madrid, 2000.

²¹¹ Egle Trincanato (1910-1998), arquitecta, urbanista y profesora universitaria italiana. Fue Directora del Museo di Palazzo Ducale y Presidente de la Fondazione Scientifica Querini Stampalia.

GG: Había un señor Carlos Manuel Möller²¹², que no era académico, era un aficionado, y había escrito artículos de difusión, y tenían conocimientos. Yo no había salido de viaje por Latinoamérica. Y cuando me nombran profesor de historia de la arquitectura asumí un compromiso conmigo mismo y con la facultad, entonces comencé a viajar por América muchísimo con mi primera esposa, los primeros viajes fueron a México, pero alquilando un carro allá y pasándome ciudad por ciudad, monumento por monumento, con Francisco de la Maza, Justino Fernández, es la primera vez que entro en contacto con la arquitectura de los Aztecas, de los Mayas etc. Fui a Perú, tuve vínculos con Fernando Belaunde Terry²¹³ que era Decano de la Facultad de Arquitectura en aquel momento, con (José) García Bryce que era arquitecto y profesor de Historia de la Arquitectura, Emilio Harth Terré, con el que hice un viaje hasta Trujillo, la Costa, Chan-Chán. En fin comencé a documentarme, reuniendo material, fueron además los años en que uno podía viajar tranquilamente, no existía Sendero Luminoso, no existía guerrilla. Fui al Cusco y fui a Bolivia, llegando hasta Potosí. En el 63 hice un viaje que no hizo nadie. Me monté en un (automóvil) *Volkswagen Karmann Ghia* y desde Caracas fui hasta Potosí solo, por Venezuela llegando a Cúcuta, Tunja, Bogotá, Medellín, el Valle del Cauca, Pasto, Ecuador, Quito, Perú y Bolivia, y cuando llegué a Potosí mandé el carro en tren hasta Buenos Aires y regresé en avión, porque ya era demasiado, y ahí reuní un material fabuloso. Uno pasaba por paisajes estupendos.

²¹² Carlos Manuel Möller (1896-1966), profesor de historia del arte en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Central de Venezuela. escritor y periodista venezolano, miembro de la Academia Nacional de la Historia y Secretario de la Junta Directiva Fundadora del Museo de Arte Colonial (Caracas, 1942). Entre sus textos destacan MÖLLER, Carlos Manuel "La Catedral de Caracas." En *Arte en América y Filipinas*, Universidad de Sevilla, n° 3, 1949 y MÖLLER, Carlos Manuel *Páginas Coloniales*, Asociación Venezolana de Amigos del Arte Colonial, Caracas, 1962. Cfr. ESTEVA-GRILLET, Roldán *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas: siglos XIX y XX*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 2001. En el BCIHE, n° 5 de mayo de 1966 el mismo Gasparini le hace una nota necrológica.

²¹³ Fernando Belaunde Terry (1912-2002) arquitecto y presidente del Perú en dos mandatos (1963 a 1968 y de 1980 a 1985). Fue docente en el Departamento de Arquitectura de la Escuela Nacional de Ingenieros, hoy Universidad Nacional de Ingeniería y brevemente en la Pontificia Universidad Católica del Perú. En 1937 fundó la revista "El Arquitecto Peruano". Específicamente sobre su trabajo como activista de la cultura arquitectónica peruana ver ZAPATA, Antonio *El Joven Belaunde, Historia de la Revista El Arquitecto Peruano*, Editorial Minerva, Lima 1995.



Fig. 181 Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela, Caracas.

JdN: ¿Qué año se crea el Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas de la Universidad Central de Venezuela? (Pág. 181)

GG: En el año 1964, fue una propuesta aprobada por el Consejo Universitario, y luego creamos el Boletín y te digo modestamente hasta que yo me ocupé del Boletín por 18 años en que funcionó, porque después me llamaron a jubilación, después me fui al Getty Center por un año, y delegué en (Leszek) Zawisza, pero el no tenía chispa editorial –digámoslo así- porque a mi siempre me gustaron la publicaciones y me ocupaba, además yo tenía relaciones publicas con los demás historiadores, desde Canadá hasta Argentina, yo tenía mis contactos de todos los nombres que hemos hablado anteriormente. Le decía: “Kubler quiero publicar un número dedicado a la influencia de Portugal en América” y el me decía: “búscate a tal y tal”, o con (Erwin Walter) Palm igual. Yo me he dado cuenta de la importancia de ese contacto y de ese intercambio yo lo mantuve hasta que cada uno de ellos fue muriendo, hoy quedamos tres o cuatro sobrevivientes de esa época feliz.

En el Centro trabajan solo unas cuatro o cinco personas, primero que nada la Facultad de Arquitectura en el ‘64 no tenía más de 300 estudiantes, uno de ellos que me

acompañó por más de 15 años fue Juan Pedro Posani²¹⁴, que hizo el libro conmigo de Caracas a través de su arquitectura²¹⁵. Y después fue (Leszek) Zawisza de origen polaco que vino concursando cuando ampliamos los cursos de historiadores de la arquitectura, y entre él, Posani, Villanueva y yo éramos los únicos profesores de Historia de la Arquitectura.

Las clases de Villanueva eran estupendas, yo no he conocido a ningún otro hombre que sabía dibujar a mano alzada en la pizarra la planta de la Iglesia de San Carlino, dando diferencias con el Bernini, del Barroco Bávaro, de Neumann, de Zimmerman, además era un magnífico profesor de Le Corbusier.

Cuando yo me casé por primera vez a comienzos de los cincuenta una de las primeras personas que conocí fue a Carlos Raúl Villanueva, porque a través de mi esposa eran emparentados por los Arismendi. Hicimos una gran amistad y mi hermano Paolo fue prácticamente el fotógrafo oficial de todas las obras de Villanueva.

JdN: Hay una cuestión metodológica que a mi me llama la atención porque tu eres uno de los autores que la plantea de una manera muy clara: la diferencia entre historia del arte e historia de la arquitectura. Con todo lo que eso implica en términos de espacio, de función y de hábitat que tu reconoces en el mundo colonial ¿Qué me puedes comentar de eso?

GG: Cuando comencé a estudiar el bachillerato en Venecia, al mismo tiempo estudiando arquitectura me di cuenta entre la dicotomía entre la arquitectura como profesión y la comprensión de lo que es la arquitectura. He escrito mucho sobre esto a través de los cuarenta años, las que espero publicar. Es una teoría mía no se si justa o equivocada, pero para mi convincente, que por ejemplo cuando yo decidí que profesionalmente lo que más me gustaba como arquitecto más que hacer el diseño de una casa, mas que hacer el diseño de un edificio, era meterme en las ruinas, en meterme en las casa que se estaban cayendo, ver como yo rescataba, yo salvaba, hablando con las técnicas locales de la artesanía, de los campesinos, de cómo hacían los frisos, los techos, los adobes en el Cusco, en el Altiplano, es muy importante para mi y yo

²¹⁴ Juan Pedro Posani (1931) historiador de la arquitectura venezolano, Premio nacional de Arquitectura, Doctor Honoris Causa en Arquitectura, de la UCV, Profesor de Historia de la Arquitectura y de Diseño en las universidades nacionales desde 1959.

²¹⁵ GASPARINI, Graziano y Juan Pedro POSANI *Caracas a través de su arquitectura*, Fundación Fina Gómez/Armitano Editores, Caracas, 1969.

publiqué un libro sobre eso Arquitectura de Tierra²¹⁶, donde está esa preocupación. Por eso yo le doy muchísima importancia a la restauración de la materia²¹⁷, y el respeto de lo que fue en cambio conceptual.

JdN: Los principios de Cesare Brandi.

GG: Claro. Por eso es que muchas de las historias de la arquitectura, (Sigfried Giedion²¹⁸, (Bruno) Zevi²¹⁹, (James) Ackerman²²⁰, y uno ve que son unas historias de la arquitectura que yo llamo “ausentes de la arquitectura”, porque describen el edificio, describen la fábrica, pero no captan su espíritu. Tal vez el único que anduvo cerca, polémico como fue, es Bruno Zevi, fue mi profesor, y eso influye. Pero yo también fue que como alumno, antes de venir acá a América, 1946-1947, inmediatamente después de la guerra, yo defendía la arquitectura a partir de su valor esencial que es el espacio. Y me he dado cuenta que el 90% de los especialistas –incluidos arquitectos- no entienden el espacio. No lo entienden porque esa parte debe ser explicada de la forma más elemental. Por ejemplo si yo pongo ese techo 50 centímetros mas bajo tu sientes algo que te oprime, piénsalo... a si pero uno lo ve ¡no lo ve! hay muchos pasillos estrechos, ventanas mal colocadas, en fin, esa es la cuestión espacial. Y cuando uno visita de monumentos por todas partes... esas cosas están en la arquitectura. Yo lo percibí por primea vez en España. Yo hice muchos viajes a España, y pasé temporadas

²¹⁶ GASPARINI, Graziano y Luise MARGOLIES *Arquitectura de Tierra Cruda en Venezuela*, Armitano Editores, Caracas, 1998.

²¹⁷ GASPARINI, Graziano *Restauración de templos coloniales en Venezuela*, Edición del Ministerio de Justicia, Dirección de Cultos, Caracas, 1969.

²¹⁸ Sigfried Giedion (1888-1968) historiador de la arquitectura suizo Sigfried Giedion fue alumno de Heinrich Wölfflin en Múnich. Enseñó en la Universidad de Zúrich, en el Massachusetts Institute of Technology y en la Universidad Harvard. Fue el primer Secretario General del Congrès International d'Architecture Moderne CIAM. Su trabajo más importante es GIEDION, Sigfried *Espacio, Tiempo y Arquitectura*, Editorial Dossat, Madrid, 1980. Traducción de Isidro Puig Boada de la edición en inglés de 1941, *Space, Time and Architecture*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.

²¹⁹ Bruno Zevi (1918-2000) arquitecto e historiador de la arquitectura italiano Se doctoró en arquitectura en Harvard con Walter Gropius y estudió la obra de Frank Lloyd Wright, en 1948 se convierte en profesor de Historia de la arquitectura de la IUAV de Venecia y en 1964 en la facultad de Arquitectura del la Universidad de la Sabiduría de Roma. En 1955 funda la revista mensual "L'architettura-cronache e storia", que dirigirá hasta 2000, año de su muerte.

²²⁰ James Akerman (1919) historiador de la arquitectura estadounidense. un estudioso importante de la arquitectura de Miguel Ángel, de Palladio y de la teoría renacentista italiana de arquitectura. Estuvo bajo la influencia de Henri Focillon. Su trabajo de graduación fue en el Instituto de Bellas Artes, Universidad de Nueva York (MA 1947, PhD 1952), donde estudió con Richard Krautheimer y Erwin Panofsky. miembro de la Academia Americana en Roma (1949-52). Fue profesor en Berkeley, y desde 1960 en la Universidad de Harvard como profesor Arthur Kingsley Porter de Bellas Artes hasta su jubilación en 1990. Fue el editor del Boletín de Arte (1956-60) y *Annali d'architettura*; Fue galardonado con el Premio Balzan 2001 por sus logros en la historia de la arquitectura y el urbanismo.

en España. Desde los pueblitos de Cataluña, Extremadura, Sevilla, etc., yo quedé impactado cuando fui por primera vez al Escorial, y no me gustó nada, para mi era un gran cuartel militar, una cosa exageradamente grande, aunque sea un Palacio Real, es más una residencia súper imperial, entonces lo comparaba siempre con la Alhambra, habíamos llegado a ese punto con (Fernando) Chueca (Goitia), y el me decía: “mira Graziano, el Escorial puede ser un Ministerio, como un Hospital, como un Cuartel Militar, pero la Alhambra solo puede ser la Alhambra, no puede ser otra cosa”.

En la historia de la arquitectura hay muchos textos que describen muy bien el monumento y a época, pero son pocos los historiadores, para mi quizás uno de los pocos historiadores que captó bien la cosa, y que no es arquitecto, es Carlo Giulio Argan²²¹, por ejemplo hay ese libro *La Europa de las Capitales*²²², es un libro fundamental del barroco que no ha recibido la importancia que tiene. También otro de los autores que entendió muy bien la cosa sin ser arquitecto es Jan Bialostocki²²³, el polaco. Yo publiqué en el Boletín un artículo de él²²⁴. Por ejemplo yo leí varios libros sobre Palladio, hay uno de (James) Ackerman²²⁵, hay otro de Roberto Pane²²⁶, hay otro de Lionello Puppi²²⁷, y hay también un artículo muy largo de Bruno Zevi sobre Palladio, y te digo que el libro más breve, es un *pocket book*, el de (James) Ackerman, es el mejor.

Yo me he paseado todas las villas palladianas, cuando la primera vez que yo fui a la Rotonda, uno siente lo que es la genialidad en la arquitectura. Por lo que tu tienes como historiador, si eres un historiador que aprecia la arquitectura, saber expresar esa cuestión a través de tus escritos y tus palabras, lo que tu percibes de ese amasijo de

²²¹ Giulio Carlo Argan (1909- 1992), historiador y crítico de arte italiano, fue uno de los mayores eruditos y pensadores del siglo XX. Inspector de los museos del Estado y profesor de historia del arte en las universidades de Palermo y de Roma, de cuya ciudad fue alcalde (1976-1979), su actividad en la promoción y difusión del arte contemporáneo durante la posguerra fue muy intensa. En su abundante bibliografía, los análisis de la historia de la arquitectura (*Arquitectura barroca en Italia*, 1957), las monografías de artistas (Botticelli, 1957) y los ensayos diversos (*El arte del s. XX*, 1977).

²²² ARGAN, Giulio Carlo *La Europa de las capitales*, op. cit..

²²³ Jan Bialostocki (1921-1988) historiador del arte polaco, estudió en la universidad secreta polaca durante la ocupación alemana, la filosofía y la historia del arte. Desde septiembre 1944 hasta mayo 1945, pasó por varios campos de concentración alemanes. Después de la liberación estaba cerca de diez años como asistente en el museo Narodowe, desde 1956 dirigió la galería de arte local. Desde 1945 también trabajó en la Universidad de Varsovia, como profesor en el Departamento de Arte Medieval. Desde 1964, miembro de la Internacional Comité d'Histoire de l'Art, desde 1973 es miembro del Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Princeton.

²²⁴ BIALOSTOCKI, Jan “*El “Barroco”: estilo, época, actitud*”, en BCIHE, n° 4, enero 1966, pág. 9 y ss.

²²⁵ ACKERMAN, James *Palladio*, Penguin Books, 1967.

²²⁶ PANE, Roberto *Andrea Palladio*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1961.

²²⁷ PUPPI, Lionello *Andrea Palladio : the Complete Works*, Phaidon, London, 1975.

formas, de volúmenes, de espacios que tienes en frente. Porque las descripciones banales abundan. Esta cuestión de la sensibilidad es fundamental. Cuando combinamos ese viaje con (Pablo) Neruda a Macchu Picchu, ahí también uno siente que cuando Neruda te hablaba de las piedras se te pone la piel de gallina, son experiencias fundamentales. Otro crítico que me gusta muchísimo, con quien hemos dado cursos juntos en Columbia University, es Kenneth Frampton²²⁸, en su libro sobre la tectónica tiene un capítulo muy bueno sobre Carlo Scarpa.

JdN: Eso es hoy en día, pero en ese momento en que se están formando los estudios sobre la arquitectura colonial hispanoamericana, hay diferencias entre el discurso de los arquitectos y los historiadores.

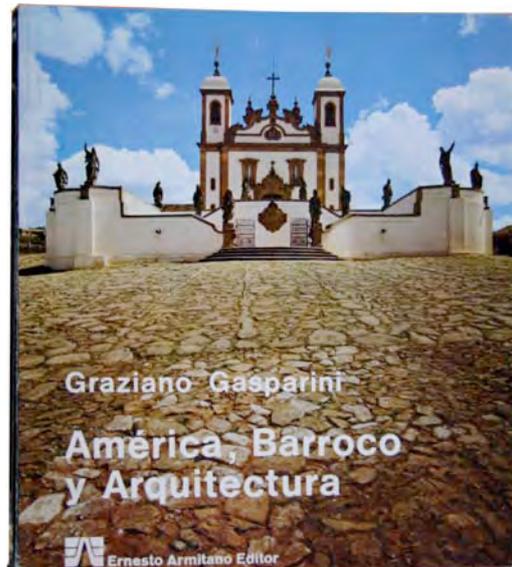


Fig. 182 Portada del libro GASPARINI, Graziano *América, Barroco y Arquitectura* Armitano Editores, Caracas, 1972.

GG: En mi libro *América, Barroco y Arquitectura*²²⁹ (Fig. 182) comencé a difundir mis ideas. Con (Diego) Angulo Iñiguez, con (Enrique) Marco Dorta se habla siempre de Arte Hispanoamericano. Yo comencé a darme cuenta que lo popular era más hispanoamericano y lo elitesco (*sic*) era menos hispanoamericano, entonces ahí surgió la teoría con (George) Kubler sobre la cuestión de las diferencias de la geografía, lo que era la geografía política era una cosa, ahí todo depende de Madrid, pero lo que era la geografía cultural era muy diferente, América, los religiosos, los sacerdotes que

²²⁸ Keneth Frampton (1930) Estudió arquitectura en la Architectural Association School of Architecture de Londres. Su actividad profesional se reparte entre la de arquitecto y la de historiador y crítico de arquitectura. En la actualidad desempeña labores docentes en la Graduate School of Architecture and Planning, de la Universidad de Columbia de Nueva York. Es autor de numerosos ensayos sobre arquitectura moderna y contemporánea.

²²⁹ GASPARINI, Graziano *América, Barroco y Arquitectura* Op. Cit.

venían aquí no importaba la nacionalidad, lo que importaba era que fueran cristiano católicos, pero un cristiano católico que viene de Flandes, como el Fray Jodoco Ricke²³⁰ en Quito, naturalmente no tenía la mentalidad sevillana y era mucho más culto y tenía bajo un brazo la Biblia y bajo el otro al Serlio, y así el padre Coluccini²³¹ en Bogotá, así uno empieza a ver esos nombres de Austria, de Alemania y de Flandes, en Chiloé los jesuitas ¿y donde está lo Hispano?, momentito vamos a hacer una diferencia, quizás México todavía, porque los españoles preferían ir a México que a Perú a 4000 metros de alturas, lo mismo el clima es fuerte. No se ha enfocado bien ese período.

Mi libro fue muy polémico y criticado, porque muy pocos comprendieron esto del espacio. Ahí se me puso bravo Diego Angulo y Enrique Marco (Dorta), Antonio Bonet Correa no. Pongo en un capítulo de mi libro una frase de Marco sobre la Colonia: “en aquellos tiempos felices..”, diciendo no es así. (Enrique) Marco Dorta nunca entendió lo que es el espacio arquitectónico, solo es la forma. Eso lo comprobé porque fuimos juntos al Perú, me leí todos sus trabajos, de Cartagena, todos sus trabajos y no entendió lo que es el espacio, la obra arquitectónica solo es un monumento por sus características donde un lenguaje, un léxico y una terminología formales era lo que definía la obra.

²³⁰ Fray Jodoco Ricke (1499-1575). Religioso franciscano nacido en Bélgica. Llegó a América integrando la expedición de conquista del Ecuador que en 1534 organizó Pedro de Alvarado, estuvo presente en la fundación de San Francisco de Quito, junto a Pedro Gosseal y Pedro Rodeñas -frailes como él- inició la construcción del convento y templo de San Francisco.

²³¹ Juan Bautista Coluccini (1604-1641) primer jesuita que activamente ejerció funciones de ingeniero en Colombia. Oriundo de Lucca de Toscana, en donde nació en 1569, llegó a Santafé en 1604, cuatro años después de haber ingresado a la provincia romana de la Compañía de Jesús. Dominó el chibcha de tal forma que llegó a predicar en esta lengua. Dirigió las obras del templo de San Ignacio, cuyos planos había realizado, inspirado en la iglesia de Gesú de Roma. también se destacó por sus conocimientos de astronomía. Fue fundador y rector del Colegio de La Compañía de Jesús en Santafé.



Fig. 183 Fachada Iglesia Santa Ana de Paraguaná (Venezuela).

Por eso uno se forma su propia convicción. Cuando yo comencé a viajar por América Latina, después de terminar la Iglesia Catedral de Coro y la Iglesia de Santa Ana de Paraguaná (*Fig. 183*) y otras la Iglesia del Espíritu, en el 53, no me había dado cuenta de lo que era la arquitectura colonial venezolana, porque no conocía ni Colombia, ni Perú, ni México, ni nada. Pero cuando en febrero del 1958 me nombran profesor de historia de la arquitectura, y luego apareció mi libro de *Templos Coloniales de Venezuela* (*Fig. 184*), que el (Diario) Nacional publicó una página completa cuyo título era “Tenemos una arquitectura colonial sin saberlo”, sólo Carlos Manuel Moller se había ocupado de Caracas y Valencia, pero nunca había a Cumaná, a Margarita, ni a Lo Saldes, porque no había ni carreteras.

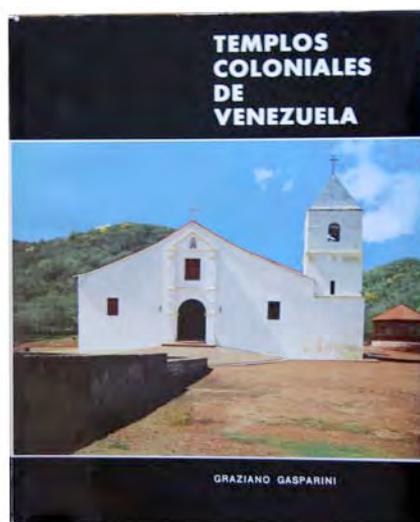


Fig. 184 Portada del libro GASPARINI, Graziano *Templos coloniales de Venezuela*, Ediciones “A”, Caracas, 1959.

JdN: Y la participación en congresos internacionales y el intercambio con otros colegas ¿cómo se da ese ámbito?

GG: Creo que los Congresos de Americanistas fueron muy importantes. Por ejemplo en el que se realizó en Stuttgart el año 1968, tuve la posibilidad de compartir una experiencia con Damián Bayón. Resolvimos, terminado el congreso que comenzó en Stuttgart y terminó en Munich, en Bavaria, donde están todas las iglesias barrocas de los Zimmerman, hacer un itinerario como de quince días, viajando muy intensamente. Cuando entramos en la (Iglesia de) Vierzehnheiligen de (Johann) Balthasar Neumann, le dije a Damián (Bayón), esas iglesias se ven absolutamente recargadas de barroco y rococó, pero a diferencia de México allá se impone la decoración por la decoración y aquí la decoración se integra a la arquitectura, hay integración de las artes, tu ves un espacio donde las pinturas no se quieren imponer a la estructura porque la estructura es también parte de ese movimiento, ahí también uno siento que dieron en el clavo en esas iglesias. Años después vuelvo y me quedé impresionado, llegué un domingo en la mañana, adentro había como 400, 500 personas, con un silencio sepulcral, estaba en misa, era un espectáculo y vi gente en ese sentido de valoración espacial sublimado, que yo no lo sentía en México, en Zacatecas.

JdN: De ahí surge una de tus ideas más polémicas en esos momentos: el barroco americano es una expresión provincial y dialectal.

GG: Lo sigo diciendo. Fue polémico porque toda la teoría de Justino Fernández era que como el barroco mexicano no hay dos. Que el barroco mexicano es mucho más barroco que el europeo. (Paolo) Portoghesi era un muy buen historiador, pero cuando yo comencé a estudiar el Barroco con Bernini y Borromini, es decir desde el 1620. Primero que nada el Barroco mexicano es un siglo posterior. Y por lo menos el es un transplante de ideas y la iglesias en pedazos, la iglesia de San Salvador de Bahía de Nuestra Virgen de la Paria, la que está en Bahía baja, fue con piedras traídas de Portugal y ensambladas en el sitio. Yo encuentro en cambio cuando hay choque de dos culturas, integración de las dos culturas. Pero la cultura precolombina no dejan ninguna huella en los monumentos españoles, a menos que sea un re uso, como en el Altiplano Boliviano en donde las piedras de los templos de Tiahuanaco fueron usadas por los

mismos campesinos para hacer dinteles en sus ranchos de adobe, con techos de paja, y que tienen en esos dinteles grabados escalonados de la cultura tiahuanacuense. (Fig. 185)

Lo que es la importancia de una transmisión cultural. Con todas esas grandes culturas, mayas y aztecas, quizás espacialmente haya en algunos de los conventos de Yucatán, en los patios y en los ante patios, situaciones similares espaciales y urbanos que recuerden a Uxmal o Chichén Itzá, en una secuencia de espacios grandes antes de llegar al templo. Pero la Iglesia es totalmente española. En cambio en Brasil, donde a pesar de los ejemplos en donde hay copias casi exactas de iglesias portuguesas, cuando retiran a los franciscanos de Macao los mandan a Brasil, muchos de ellos que han pasado 20 ó 30 años en China, construyen con los techos y decoraciones doradas y con el pájaro dorado, y en Minas Gerais encontré casos de esos. Por eso te insisto las diferencias entre la geografía política y la geografía cultural. En la geografía política todo dependía de Madrid, Madrid era la sede del gobierno. Pero las culturales eran diversas, acá venían italianos, austriacos, etc., y gente que había estado en China.

Por lo que cuando yo digo que era una manifestación Provincial, no es en un sentido despectivo, sino en un sentido que reconoce a los habitantes donde hay habilidades constructivas que desaparecen con la llegada de España. Yo revisando las plantas y las bóvedas, no se utilizan ninguna experiencia anterior. En Cusco abrieron puertas nuevas para meter pisos de adobe en segundo piso, Cusco es la ciudad que tiene una continuidad de vida de sus habitantes más larga de todas las ciudades americanas. La otra es Cholula. A partir de la cual tuve una divergencia con George Kubler. Kubler publicó un artículo sobre el trazado colonial de Cholula, y ese no es colonial, es prehispánico.



Fig. 185 Iglesia de Tiahuanaco.

JdN: En ese contexto aparece la crítica al concepto de mestizaje.

GG: El mestizaje cultural es una frase que suena bien. El español y el indio tuvieron un mestizaje biológico, pero no cultural. En el mestizaje cultural el otro absorbe, y nunca sube más de un escalón dentro de la escala de la sociedad. El indio es indio y queda indio toda la vida, y queda indio hasta el día de hoy en muchos lugares de América como Perú y Bolivia. Entonces respecto del mestizaje aquí tenemos un escritor Arturo Uslar Pietri²³², el me dijo que nosotros lo decimos en un sentido literario y metafórico para que la gente entienda mejor esa integración y esa fusión. Pero no es una arquitectura mestiza que tanto defendía Emilio Hart Terre, como (José de) Mesa y (Teresa) Gisbert y sus sirenas. (*Fig. 186*)

JdN: ¿Cómo usa y evalúa el concepto de Colonial para la historia de la arquitectura?

GG: Aquí hay muchos historiadores educados en España que dicen España nunca nombra la palabra Colonia, en 300 años no hay un solo documento que hable de nuestras posesiones, de nuestros territorios como Colonia: Los que hoy en día analizan ese período más bien coinciden en que ese período fue un período colonial. Sin embargo ¡en 36 años de Franco en España no hay ningún documento que diga que esa era una dictadura!, así que hay que ir más allá del documento y saber ver.

²³² Arturo Uslar Pietri (1906-2001) escritor, abogado, periodista, productor de televisión y político venezolano. Es considerado como uno de los intelectuales más importantes del siglo XX en su país.

Hay una facilidad de hablar y abusar de nombres y definiciones ¿qué es eso de Arquitectura Virreinal? En realidad era una arquitectura provincial, que por supuesto está más cerca de lo que yo pienso, por lo que el uso que le das al concepto es fundamental. Las transmisiones culturales son las que marcan la pauta del resultado arquitectónico. Cuando tu ves la influencia de la arquitectura China en Brasil es más evidente que la arquitectura Azteca en México. Todo lo que se trajo vino de España y de Europa, por eso es que estoy en contra de la nominación hispanoamericana, como si todo viniera de España.



Fig. 186 Detalle fachada Casa de las Serpes, Cusco, 2008.

JdN: Si uno diferencia entre documento y monumentos, hay una diferencia metodológica.

GG: Yo siempre tuve una dedicación constante a la actualización bibliográfica y los antecedentes documentales. Siempre iba a los archivos, en Sevilla, Simancas, el archivo Militar de Madrid, el Archivo Naval. Yo era un ratón de archivo, yo siempre busqué en los archivos de la arquidiócesis, descubriendo muchas noticias inédita para Coro y otros lugares.

JdN: ¿Por qué polemiza Antonio San Cristóbal contigo, en ese sentido, criticando tu falta de consulta de archivos primarios?

GG: Si, él critica a (Edwin Walter) Palm y a mi. Pero él se concentra en Lima y la idea equívoca de Virreinal, tengo el libro de él, me lo envió (Francisco) Stastny²³³. Yo también estoy en desacuerdo con él, es exactamente uno de los historiadores que no sabe lo que es arquitectura. El libro de los Antonelli²³⁴ que va a salir ahora tiene más parte de documentos que imágenes, cartas y, son alrededor de 80 documentos de archivos y archivos, hablar sin conocer es fácil... yo en eso no “le paro” –como decimos aquí- yo cuando trabajo no pongo atención en esas críticas y no me afectan. Tengo la satisfacción que venido de Italia, sin hablar español, sin conocer nada de Venezuela, y a pesar de haberme formado en un sitio completamente diferente, a los diez años de haber estado aquí comienzo a publicar después de haber recorrido todos los monumentos y haber revisado todos los archivos. Al día de hoy he publicado 55 libros, sin contar todo lo demás y con un libro en prensa sobre los Antonelli y estoy preparando otro libro más sobre mis ponencias en la Universidad de Miami.

JdN: Tu poder de convocatoria y referencia acá en la Universidad Central de Venezuela ¿cómo se armó eso del seminario del año 1967 que fue el primer estado del arte en América latina?

GG: Fue consecuencia del nombramiento de profesor de historia de la arquitectura, a diez años de eso, de todos esos viajes, en cada sitio iba armando una red, que Justino (Fernández) me recomendaba en Guatemala a que hablara con (Jorge) Luján Muñoz²³⁵ y preguntando y preguntando, luego comenzando a ver la Sociedad de Arquitectos el calendario de Congresos y yo trataba de participar en todos lo que pudiera, Venezuela en esa época además tenían mucho apoyo económico a las actividades de la Universidad, eso también ayuda, todo fue financiado. Siempre mantuve con el Boletín aquella especie de referéndum, nunca se había hecho algo así. Lo que me interesaba era establecer contactos, ya que ese poder de llamado a partir del Boletín número 4 toda esa gente tenía interés en participar, ya que en la Sorbone circuló considerándolo como que

²³³ Francisco Stastny Mosberg (1933) historiador del arte nacido en Praga, y radicado en Perú. Doctor en Historia del Arte especialista en Conservación de Bienes Artísticos y en Museología, profesor Emérito de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. fundador del Museo de Arte de la misma Universidad en 1970.

²³⁴ GASPARINI, Graziano *Los Antonelli. Arquitectos Militares Italianos al Servicio De La Corona Española En España, Africa y América 1559-1649 (Fortificaciones)*, Editorial Arte, Caracas, 2007.

²³⁵ Jorge Luján Muñoz (1938) historiador guatemalteco. Actualmente es titular de la Cátedra J. Joaquín Pardo en el Departamento de Historia en la Universidad del Valle y es miembro de la Academia de Geografía e Historia de Guatemala.

en América latina había aparecido una revista científica de calidad, por lo que comenzó a interesar a los europeos y se estableció una relación muy viva hasta que yo estuve al frente.

El tema de esa reunión a la que te refieres era hacer un análisis general, porque estábamos muy crudos, no sólo en arquitectura colonial, sino que de todos los períodos. Nadie se negó a venir. Cuando fundé la Dirección del Patrimonio Cultural en 1974 retomé ese trabajo haciendo reuniones constantes sobre distintos temas, yo estaba muy activo. En el 1994 cuando había dejado la UCV y me fui a la Getty²³⁶ a pasar una estadía y ya comenzó.

Teníamos vínculos con (Mario José) Buschiazzo. Aunque no publicó nunca en el Boletín pese a que se lo solicité. Fuimos juntos con él 64, al Congreso en Sevilla. En fin, el trabajo de toda una vida difícil de resumir.

Mi papá me decía una vez: “Graziano, acuérdate que cuando te ponen la lápida, entre el nombre y las fechas hay un espacio en que le ponen una palabra.”

JdN: ¿Que palabra le pondrías tu?

GG: No sé ¡que la pongan los otros!

²³⁶ Getty Center, Santa Monica, California, Estados Unidos.

7.2.7 Teresa Gisbert.

Entrevista realizada a Teresa Gisbert en La Paz el día jueves 26 de julio de 2007, 10:00-12:00 hrs. en el domicilio de la autora. (Fig. 187)



Fig. 187 Retrato de Teresa Gisbert, La Paz, 2007.

TG Teresa Gisbert

JdN José de Nordenflycht

JdN: ¿Cómo llega a trabajar en historia de la arquitectura?

TG: Por ser hija de españoles –igual que mi marido²³⁷- lo conocí a él entrando a la Facultad (de Ingeniería de la Universidad Mayor de San Andrés), en donde nos llamó la atención la falta de interés por edificios que a nosotros nos parecían interesantes. Por ejemplo (Iglesia de) San Francisco²³⁸ (Fig. 188) y algunos cuadros y otras cosas. Nos llamaba la atención de que nadie les daba valor. Comenzamos entonces haciendo algunas fotografías, habíamos llevado algunos cursos de Historia del Arte e Historia de la Arquitectura, donde había Historia del Arte e Historia de la Arquitectura pero que había en la Facultad donde los profesores eran buenos, pero nos enseñaban solamente la parte europea. Paralelamente a fijarnos en algunas cosas yo tenía siempre la obsesión de ir a España. Primero postulamos a una beca que nunca nos salió y cuando nos casamos nuestros padres nos pagaron un viaje de postgrado. Ya habíamos terminado la

²³⁷ Se refiere al arquitecto e historiador del arte José de Mesa (La Paz, 1925-2010).

²³⁸ Se refiere a la Iglesia de San Francisco en La Paz. Si bien tuvo una primera versión terminada en 1581, se desploma por una nevada hacia 1612. La actual versión corresponde a la iniciada en 1753 que se consagra en 1758 y el tallado de su fachada en recién en 1790.

carrera, pero no habíamos terminado la tesis, que la hicimos en Madrid. Cuando llegamos a Madrid tuvimos muchísimas dificultades para hacer las convalidaciones, lo que duró como tres años y con la cantidad de tiempo que eso supuso nos dedicamos a viajar. Ya habíamos conocido el libro de (Diego) Angulo²³⁹, por eso mi marido lo fue a ver y (Diego) Angulo nos dijo que lo que teníamos que hacer era ir a Sevilla a ver a (Enrique) Marco Dorta.



Fig. 188
Fachada de
Iglesia y
Claustro de
San
Francisco,
La Paz.

El cambio (monetario) en la España de los cincuenta nos favorecía mucho, de manera que con los dólares que nos mandaban había para todo –ese era el año 1950-. Conseguimos hablar con (Enrique) Marco (Dorta), y nos dijo que si teníamos tiempo aprovecharíamos de leer el manuscrito de Arzáns y Vela sobre la Historia de Potosí²⁴⁰, que estaba en Madrid. Nosotros le dijimos que no lo conocíamos y que no sabíamos leer ningún documento, él nos dijo que no había problema, que era una letra fácil del siglo XVIII. Así que de vuelta en Madrid nos volvimos a ver con (Diego) Angulo y por medio del Instituto Diego Velásquez²⁴¹ nos dieron una credencial, porque vieron que íbamos todos los días a la biblioteca. Entonces vimos ese manuscrito y nos quedamos extrañadísimos, y comenzamos a leer con alguna dificultad tomando todos los datos

²³⁹ ANGULO IÑIGUEZ Diego, Enrique MARCO DORTA y Mario J, BUSCHIAZZO *Historia del Arte Hispanoamericano*, Op. cit.

²⁴⁰ Se refiere al libro de Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, escrito entre los años 1705 y 1736, Mss. 2065 de la Biblioteca Real de Madrid.

²⁴¹ Con la creación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas CSIC entre 1939-1940 también se creó en su seno el Instituto de Historia del Arte y Arqueología "Diego Velásquez", en tanto la disciplina arqueológica pasó a depender desde 1951 del Instituto de Arqueología "Rodrigo Caro", este hecho supuso que el Instituto "Diego Velásquez" quedara dedicado únicamente a los estudios de Historia del Arte, el que fue dirigido por Diego Angulo Íñiguez.

referentes a arquitectura, que era lo que nos interesaba, así como de paso en relación a la pintura y a otras cosas. Un día encontramos un grabado sobre uno de los profetas de Goribar, de los que están en Quito, sacamos un artículo sobre eso²⁴², de hecho (Diego) Angulo nos dijo que preparáramos un trabajo para la revista del Instituto²⁴³, y ahí comenzamos nuestro trabajo de investigación.

Conocimos a mucha gente, a (Alfonso) Pérez Sánchez²⁴⁴, (Diego) Angulo, (Enrique) Marco, (Antonio) Bonet Correa, a todos ellos. Viajamos por toda España, y bueno nos dijeron “¿ustedes que hacen aquí? ¡si aquí no hay nada que hacer!” Porque nosotros pensábamos en Velásquez y eso, y aquí estaba todo hecho, “¡váyanse a su país y vean ahí las cosas!” Cuando nos convalidaron todo e hicimos la tesis ya habían pasado tres años.

Después de eso regresamos con la idea de viajar. Nos dijeron allá: “ustedes van y como arquitectos hacen el levantamiento de las iglesias.” Así que hicimos levantamiento de las Iglesias, comenzamos a conocer los libros de fábrica, y cuando llegamos convencimos a mi cuñado - un médico de éxito- que era un buen fotógrafo y tenía auto, así que con él dimos una vuelta al Lago Titicaca, por primera vez fuimos a Juli, luego fuimos a Potosí, y nos llamaba la atención todo lo que veíamos.



Fig. 189 Fachada de la Sede Museo Nacional de Bellas Artes de Bolivia, ex Palacio de los Marqueses de Villaverde, La Paz.

²⁴² Se refiere al pintor Miguel de Santiago y Goribar, activo en la Audiencia de Quito durante el siglo XVII. Cfr. MESA José de y Teresa GISBERT “*Influencia de un grabado italiano en la obra de Goribar*” en *Archivo Español de Arte*, nº 24, págs. 73- 75, 1951.

²⁴³ Ese año publican en el *Archivo Español de Arte* MESA, José de y Teresa GISBERT “*Un diseño de Bramante realizado en Quito*,” en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, nº 55, 1951, págs. 245-246.

²⁴⁴ Se refiere a Alfonso E. Pérez Sánchez (Cartagena,1935-), catedrático de la Universidad Complutense de Madrid y ex director del Museo del Prado (1983-1991).

Habíamos tenido una experiencia: en Madrid habíamos conocido a Harold Wethey y nos dijo “¿han visto ustedes la casa de la esquina de la Plaza?”²⁴⁵ (Fig. 189), y dijimos “sí! sí!”, él se dio cuenta que realmente no la habíamos visto, y nos dijo “cuando vuelvan a su país mírenla con cuidado”. Cuando llegamos dijimos le haremos caso al *gringo* y nos fuimos a ver la casa, nos quedamos *secos* cuando vimos el patio. Jamás nos había llamado la atención, ni el balcón de esquina lo habíamos mirado, mi marido dijo “hay que restaurar”, buscó al Ministro²⁴⁶, y lo convenció para que restaurara esa casa y se empezó con lo más complicado que era desocuparla, con el sindicato de la municipalidad, había dos o tres tiendas, había una cafetería, es decir había que desocuparlo, eso se tardó dos o tres años, pero mi marido era una persona muy empeñosa, no le tenía miedo a nada ni a nadie, cuando fue a buscar al Ministro yo le dije “pero si esa persona no te conoce”, y el me contestó: “que bueno, que sino no nos recibe, y si nos bota, nos bota, que te importa”, y él se metía, él era la punta de lanza y así realizamos la primera restauración que se hizo acá. Y realmente era limpieza, se reforzaron algunas vigas, algunos arcos estaban cedidos, pero en verdad era una labor de limpieza (Fig. 190). Con la gente nos poníamos a distinguir los materiales, detalles y cuadros, y entonces nos traían a la casa sus cuadros para ver si tenía valor, donde descubrimos firmas nuevas. Entonces pasaron varios años a partir de ello, y el resultado fue el libro de Holguín²⁴⁷ y luego un primer folleto sobre la arquitectura mestiza²⁴⁸. Nos llamaba la atención porque siempre habían sirenas, luego los monos que siempre estaban al lado de una columna, hasta que encontramos el dato de que los adoraban como sostén de los edificios, sólo (El Inca) Garcilaso (de la Vega)²⁴⁹ los nombra como Dios, al mono, pero nunca encontramos un dato mayor que ese. Tenemos luego el sol y la luna y la prohibición de (Virrey) Toledo²⁵⁰ de que

²⁴⁵ Harold Wethey se refería al palacio que perteneció a Tadeo Diez de Medina, Oidor de la Audiencia de Charcas terminado en 1775, conocido popularmente como la “Casa de los Condes de Arana” por sus ocupantes del siglo XIX, pero que en rigor Gisbert lo consigna como Palacio Diez de Medina. En MESA, José de y Teresa GISBERT *Bolivia, Monumentos históricos y arqueológicos*, Op. cit., pág. 79.

²⁴⁶ En 1960, y ya declarado Monumento Nacional, este inmueble pasó a depender del Ministerio de Educación. Entre 1961 y 1965, y gracias al empeño sucesivo del ministro José Fellman Velarde se realizó —a cargo de los arquitectos Mesa y Gisbert en 1964— la restauración y adaptación de este monumento destinado al Museo Nacional de Arte, su actual programa en uso.

²⁴⁷ MESA, José de y Teresa GISBERT *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*, Librería Editorial Juventud, La Paz, 1977.

²⁴⁸ MESA, José de y Teresa GISBERT *Contribuciones al estudio de la Arquitectura Andina*, Op. cit.

²⁴⁹ GARCILASO DE LA VEGA, *Inca Comentarios Reales de los Incas (2 vols.)*, Fondo de Cultura Económica, México DF, (Lisboa, 1609).

²⁵⁰ Francisco de Toledo (Oropesa, 1515-Sevilla, 1584) quinto Virrey del Perú entre 1569-1581. Durante su gobierno, en 1570, fue instalado el tribunal de la Inquisición. Se levantaron fortificaciones en la costa contra los ataques de piratas, y acabó con el reducto inca en Vilcabamba, ordenando la ejecución de

digamos los antiguos dioses, pero acá encontrábamos el sol y la luna continuamente. Entonces nos dimos cuenta de que una cosa era la idea de prohibición y otra la necesidad de convivencia. La mano de obra estaba en manos de los indígenas y punto. Los españoles al fin y al cabo eran cuatro gatos que tenían que ceder e hicieron la vista gorda.

Además el Barroco admite todo.



Fig. 190 Patio de la Sede Museo Nacional de Bellas Artes de Bolivia, ex Palacio de los Marqueses de Villaverde, La Paz.

JdN: En esos momentos que ustedes redescubren América después de haber estado en España ¿qué referentes habían aquí en Bolivia? ¿Cuales son los precursores de la historia de la arquitectura en Bolivia?

TG: El único que hizo algo, porque se había formado en Francia, y fue uno de mis profesores, un arquitecto muy famoso que hizo la Universidad, que planificó la ampliación de Miraflores²⁵¹, es Emilio Villanueva²⁵², el tiene un artículo de arquitectura colonial²⁵³.

Túpac Amaru. Centralizó los aspectos esenciales de la administración colonial y estableció las bases de lo que sería el sistema colonial en el Perú. Además reguló también la encomienda y la mita.

²⁵¹ El barrio de Miraflores está separado del centro de la ciudad de La Paz por un largo cañón (ahora llamado Parque Urbano Central) y unido al mismo por el Puente de las Américas y dos avenidas. El principal proyecto que animaba a Emilio Villanueva era la creación de una ciudad jardín: Miraflores. Se

JdN: Pero da la impresión que el interés de Villanueva estaba orientado a la puesta en práctica del proyecto neocolonial?

TG: Claro, él *estaba* en el neocolonial, la época de (Emilio) Hart Terre y Martín Noel. Él llegó a hacer en neocolonial una sola casa, la casa propia, pero nada más. Se dio cuenta que ese no era el camino. Entonces él, pienso quizás por la influencia de Frank Lloyd Wright, se dedicó a revivir Tiawanaku, él es el autor de la Universidad²⁵⁴ y del Estadio²⁵⁵ -que tiraron-. Entonces él hizo la arquitectura tiawanakota, que no tuvo éxito porque la Universidad de San Andrés se llama el *monoblock*, que viene de monolito, porque tiene las proporciones de un monolito y la portada de la puerta del sol. Hoy día se considera el arquitecto más importante de Bolivia. Era un hombre muy inteligente, él separó ingeniería de arquitectura. Nosotros fuimos sus alumnos en la cátedra de urbanismo, que era la que él dictaba. Fue Ministro de Educación era amigo de (Cecilio) Guzmán de Rojas²⁵⁶ que era el líder del indigenismo en pintura. En realidad fue el único que intentó hacer una arquitectura neocolonial, pero rápidamente la dejó, sin

trataba de una mirada urbanística teniendo en cuenta la expansión de la ciudad. Para este espacio se proyectó el llamado *stadium tiwanakota*, abriendo el camino hacia la modernidad en la arquitectura e iniciando el estilo neotiwanakota. De carácter inicialmente residencial, su crecimiento lo ha llevado a convertirse en un importante centro comercial y de recreación.

²⁵² Emilio Villanueva Peñaranda (1882-1970), fue un arquitecto boliviano titulado en la Universidad de Chile en 1907. Ver AAVV. *Ciento Cincuenta años de enseñanza de la arquitectura en la Universidad de Chile 1849-1999*, Op. cit. La entrevistada probablemente se refiere al hecho de que la enseñanza de la arquitectura en Chile estaba orientada bajo el modelo francés, ya que no hay registro de que Villanueva haya estudiado en Francia. Cfr. MESA; Carlos: “*Emilio Villanueva, el arquitecto más importante del siglo XX en Bolivia.*” en MESA, José de (ed.) *100 años de Arquitectura Paceña, 1870-1970*, Colegio de Arquitectos de La Paz, La Paz, 1989.

²⁵³ Se refiere a “*Motivos Coloniales*”, publicado originalmente en 1925 y reimpresso en la antología de sus textos que han sido recopilados por el arquitecto Juan Francisco Bedregal Villanueva en VILLANUEVA, Emilio *Motivos Coloniales y otros escritos sobre La Paz*, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, 2005.

²⁵⁴ La Universidad Nacional San Andrés tiene su sede central ubicada en el edificio denominado Monoblock, construido entre 1941 y 1948, fue declarado en 2007 edificio de valor patrimonial por Dirección de Patrimonio Tangible del Gobierno Municipal de La Paz.

²⁵⁵ El Estadio Hernando Siles fue construido entre 1924 y 1926—el epicentro de ciudad jardín proyectada por Emilio Villanueva a partir del barrio Miraflores— tenía en su decoración réplicas de los motivos de la Puerta del Sol de Tiwanaku, la construcción fue demolida el año 1974.

²⁵⁶ Cecilio Guzmán Rojas (1900-1951) pintor boliviano. En el año 1919 sus padres lo envían a la ciudad de Cochabamba donde trabaja en el taller de Avelino Nogales. Posteriormente es becado para viajar a Europa y estudiar en la Academia de San Fernando de Madrid, en el taller del maestro Julio Romero de Torres y en la Escuela de Artes y Oficios de París. En España comienza su proceso de estilización del indígena, que más tarde adoptó como estilo: El triunfo de la naturaleza (Museo Nacional de Arte, La Paz) y El beso del ídolo (Casa de la Moneda, Potosí). A su retorno a Bolivia en 1929 se hace cargo de la Academia Nacional de Bellas Artes "Hernando Siles" de la ciudad de La Paz. Desde 1932 comienza su etapa expresionista con la representación del indio andino. Falleció el 14 de febrero de 1951 de forma trágica en el valle de Llojeta, La Paz.

embargo tiene cosas escritas de urbanismo²⁵⁷ y tiene artículos sobre arquitectura colonial²⁵⁸.

JdN: Es decir era el único autor que, previo al trabajo de ustedes, consideró como un objeto de estudio a la arquitectura boliviana.

TG: Era el único en la Facultad. Pero era un hombre que tenía cosas curiosas, estábamos nosotros en la clase de talleres, donde se hacían los proyectos, llevábamos todavía nosotros una arquitectura de los ordenes clásicos y todo eso, y dijo “momento”, lo sacó al profesor, y nos dijo que desde mañana este profesor no va a ser más su profesor, desde mañana será el profesor tanto y entramos directamente a Le Corbusier, del dórico directamente a Le Corbusier y a proyectar un *closet*. De haber proyectado un peristilo directamente a proyectar un *closet*. Era así un hombre de cosas totalmente extemporáneas, pero era un hombre muy inteligente Emilio Villanueva, y ese fue el Decano de la Facultad de Arquitectura cuando nosotros estudiábamos allí.

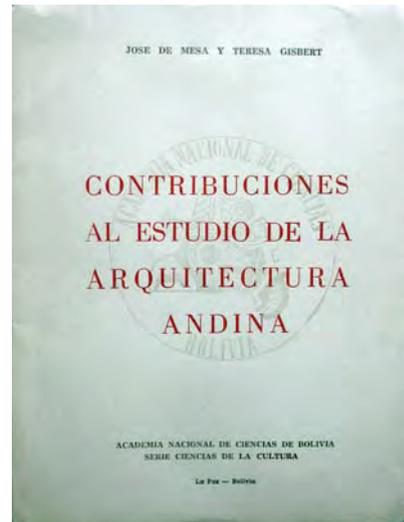
JdN: Y fruto de esos primeros estudios en la década de los 50 el primer libro sistemático sobre arquitectura virreinal en Bolivia es la antología que ustedes publican *Contribuciones a la Arquitectura Virreinal en Bolivia*.²⁵⁹ (Fig. 191)

²⁵⁷ VILLANUEVA, Emilio *Urbanística. Práctica y Técnica*, Universidad Mayor de San Andres, La Paz, 1967.

²⁵⁸ Idem.

²⁵⁹ MESA, José de y Teresa GISBERT *Contribuciones al estudio de la Arquitectura Andina, op. Cit.*, en donde se incluyen textos anteriores publicados por la misma Academia, cfr. MESA, José de y Teresa GISBERT *Iglesias con atrio y posas en Bolivia*, Anales de la Academia Nacional de Ciencias, Cuaderno 1, Serie Ciencias de la Cultura, La Paz, 1961.

Fig. 191 Portada libro MESA, José de y Teresa GISBERT *Contribuciones al estudio de la Arquitectura Andina*, Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, La Paz, 1966.



TG: ¡Pero antes estaba (Harold) Wethey!

JdN: Si. Pero me refiero a trabajos de investigadores bolivianos exclusivamente.

TG: Ah si, claro.

JdN: Y en ese contexto ¿cuándo se crea el Instituto de Investigaciones Artísticas de la Universidad Mayor de San Andrés?

TG: A mi marido lo hacen Decano de la Facultad de Arquitectura y entonces él crea ese Instituto. Será a principios de los sesenta, no recuerdo bien. La idea era hacer lo mismo que se había hecho en su día en Sevilla, además también ya conocíamos el trabajo de (Mario José) Buschiazzo en Argentina. La idea era crear una escuela, con gente que se pudiera formar en esos temas. El Instituto sólo duró un tiempo, ahí llegó a trabajar con nosotros Pedro Querejazu²⁶⁰ y también Teresa Villegas de Aneiva²⁶¹. Ella era la secretaria de mi marido, pero luego tomó cursos y demás, ha dirigido museos y

²⁶⁰ Pedro Querejazu Leyton (Sucre, 1949). Graduado en Artes Plásticas en la Universidad Mayor Real y Pontificia San Francisco Xavier de Chuquisaca (Sucre), graduado en Restauración de Pinturas en Madrid. Estudió fotografía documental en Madrid y en el New York Institute of Photography.

²⁶¹ Teresa Villegas de Aneiva, (La Paz, 1945). Gestora cultural y curadora de arte. Estudió arquitectura en la Universidad Mayor de San Andrés. Directora de los departamentos de Catalogación (1976-1980) y luego de Proyectos del Instituto Boliviano de Cultura (desde 1986). Creadora y directora del Museo de Arte Sacro de la Catedral de La Paz (1980-1984), fue Directora del Museo Nacional de Arte de La Paz (hasta 2007) actualmente es Jefa de la Unidad de Museos Municipales del Gobierno Municipal de La Paz, Coautora de textos de difusión como ANEIVA, Teresa, Óscar CORANTE y Francisco CAJÍAS *El Templo de Sica Sica*, Instituto Boliviano de Cultura, La Paz, 1977.

ha escrito artículos. Luego con Alcides Parejas²⁶², el trabajó con nosotros en la Universidad. Bueno y cuando salimos (de la Universidad), salimos juntos. Eso fue en la crisis del año 70. Que básicamente fue una crisis política. Se nos consideraba reaccionarios ¿porqué? Porqué la deducción era: nos dedicamos a colonial, el colonial era español, el español es lo antiguo, etc. etc..

JdN: ¿Había un prejuicio conceptual?

TG: Claro. Había una clasificación del español como la había en la interpretación tradicional de la Colonia –la leyenda negra- que el español aplastó el país. Además estaba la cuestión del franquismo, además era amigo nuestro José Andrés Rojo, que era hijo del General Rojo²⁶³ el que murió en Madrid. Pero bueno lo consideraron tan reaccionario como nosotros.

JdN: En el Instituto de Investigaciones Artísticas se desarrollaban temas prehispánicos, o era sólo el estudio del período Virreinal? ¿habían diferencias entre los arqueólogos y los historiadores del arte?

TG: Es que la ley es diferente. En Bolivia todos los bienes Arqueológicos son propiedad del Estado y los otros son tuición del Estado. Es decir usted puede tener un cuadro colonial y el Estado se preocupará de la restauración. Pero teóricamente no se puede tener nada Arqueológico, aunque hay aquí colecciones arqueológicas privadas muy buenas.

JdN: Sin embargo para el ámbito de la arquitectura –y como se infiere de la bibliografía- ustedes también tienen estudios sobre la arquitectura prehispánica.

²⁶² Alcides Parejas Moreno (Santa Cruz, 1944-) Historiador. Ha publicado más de 20 libros de historia del Oriente Boliviano; textos de historia para la enseñanza media. Académico de Número de las Academias de Historia, de Ciencias, de Historia Eclesiástica, Cruceña de Letras. Ha sido columnista de Presencia, El Nuevo Día, La Razón, El Deber, Semanario 1. Historia de Moxos y Chiquitos a fines del siglo XVIII, Historia del Oriente Boliviano. Siglos XVI XVII, Documentos sobre la historia del Oriente Boliviano,

²⁶³ Se refiere al General Vicente Rojas, con destacada participación por el bando Republicano en la Guerra Civil Española, luego de ésta sale al exilio que lo lleva a Argentina y finalmente a Bolivia, de la que regresa a España en 1957. Cfr. ROJO, José Andrés *Vicente Rojo: retrato de un general republicano*, Editorial Tusquets, Barcelona, 2006.

TG: Si, pero son más tardíos. Empezamos con la arquitectura Inca, porque vimos eso del sol la luna y todo eso, es decir por la iconografía, y luego nos dimos cuenta de que la mayoría de la portadas eran hechas por indios o firmadas por gente Inca que se creía con tanta fuerza que llegaba a firmar como si fueran Miguel Ángel. Entonces nos dimos cuenta de que la inclusión de los indígenas nos obligaba a enterarnos de que se trataba. Por ejemplo en Carabuco los caciques son los que ponen la unión de Apolo con Hércules, en Potosí la Torre de la (Iglesia de la) Compañía la hace un indio y le pone a Sebastián de la Cruz, que era indio. Entonces nos dimos cuenta de que la cosa no sólo había que estudiarla del lado español, que los documentos no coincidían con las imágenes que podíamos ver.

JdN: De la misma gestión del Instituto es la *Revista Arte y Arqueología*.

TG: Si. Pero sólo salieron nueve números, con números dobles incluidos.

JdN: Y cómo se comienzan a relacionar con el resto de los investigadores en América?

TG: Primero desde España con (Enrique) Marco y (Diego) Angulo. Ahí en España conocimos a (Harold) Wetthey y a (Santiago) Sebastián. Estuvimos varias veces por España, primero para la revalida del título en que estuvimos tres años, luego estuvimos un año como con una beca Guggenheim²⁶⁴, y luego ya estuvimos otras veces, cuando (Santiago) Sebastián estaba en Madrid y perdió las oposiciones –no se si contra (Antonio) Bonet (Correa) o algo así- porque no se llevaban nada bien con (Antonio) Bonet (Correa) ni con (Enrique) Marco (Dorta), porque él tenía otra idea de la historia del arte relacionada con la iconografía, y él era el que nos metió en eso.

Después conocimos a (Mario José) Buschiazzo que lo contactamos por medio de (Enrique) Marco y de (Diego) Angulo, nos escribimos. Conocimos a (Héctor) Schenone²⁶⁵. De Chile conocimos a (Eugenio) Pereira Salas, a (Alfredo) Benavides

²⁶⁴ Fue el año 1958, según se consigan en el archivo de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation, revisado en línea en el sitio de la fundación cuya dirección url es: www.gf.org.

²⁶⁵ Héctor Schenone (1919) Historiador del Arte argentino, Profesor Titular de Arte Barroco y de Arte Americano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, ha sido Director del Programa Inventario Patrimonio Artístico de la Academia Nacional de Bellas Artes y Vicepresidente de la Fundación Tarea, entre muchas otras funciones. Destacan en su extensa bibliografía "El arte de la Imaginería en el Río de la Plata", 1948. "Retablos, escultura y pintura colonial" - En Historia del Arte en la Argentina, Academia Nacional de Bellas Artes, 1982 e "Iconografía del Arte Colonial" - Fundación Tarea, 1992.

(Rodríguez), el hijo de él²⁶⁶, que pasó por acá, nos buscó y lo conocimos. Y en Perú - cuando nos botaron y quedamos en la calle con los cuatro hijos, “yo me voy de acá”, dijo mi marido- hubo un terremoto en Trujillo y lo contrataron a Pepe (José de Mesa), y dijo: “¡me voy! tu verás lo que haces”. Mi hijo mayor Carlos²⁶⁷ consiguió una beca para España, recién salía de bachiller, lo despaché a España, y me quedé con los otros tres chicos. Y entonces a través de las Naciones Unidas (Unesco) y esos contactos conocí a Ramón Gutiérrez que me pidió que hiciera el curso de historia de la arquitectura prehispánica, y yo le dije: “pero Ramón yo no sé nada” y Ramón me dice: “¡pero aprendes!”, porque él quería que el curso no lo hiciera sólo un arqueólogo con temas de cerámica y eso, él quería que tuviera un punto de vista más arquitectónico, y me apoyó mucho. Y ahí yo conocí a mucha gente en Cuzco, como (John) Rowe. Del Ministerio (Educación de Bolivia) entonces me hicieron directora del Museo de Arte y entonces yo empecé a viajar constantemente al Perú, entonces dije si pasa algo en el Museo voy a tener problemas. Entonces renuncié, pase cuatro años de vivir el Museo, entonces ahí todo la parte de pintura pasó por mis manos.

JdN: ¿Y es ahí donde fue orientando el trabajo a la historia de la pintura el trabajo de la iconografía y esas temáticas?

TG: No. El trabajo de la iconografía fue una cosa así: de Perú había que llevar a los alumnos en un viaje de estudios de Cuzco a La Paz, haciendo escala en todos los pueblos, además nos ponían un arqueólogo que nos explicaba los sitios, yo mandaba el auto cuando se paraba cuando se salía, nos habrían todas las iglesias, podíamos sacar las fotos que queríamos y bueno, cuando yo veo aquello dije.”bueno, es que hay que ser tonto para no aprovechar esta experiencia única”. Y empezamos a ver, por ejemplo, esa epifanía en donde uno de los Reyes Magos era un Inca, me quedé con la boca abierta.

Iba con un profesor peruano, porque los pases de frontera eran bien complicados, Pulcara y Rayi entre otros. Y durante diez años hice con profesores peruanos esos viajes. Después de esa experiencia y como no me dejaban entrar a los archivos en Cuzco, ya que estaban muy celosos con sus materiales, entonces dije donde

²⁶⁶ Juan Benavides Courtois (1930), arquitecto chileno, hijo del arquitecto e historiador del arte y la arquitectura Alfredo Benavides Rodríguez, profesor de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile, donde llegó a ser Vicedecano. Autor de varios proyectos de restauración e investigaciones históricas.

²⁶⁷ Carlos Mesa Gisbert (1953), historiador, periodista, escritor y político Boliviano que fue Presidente Constitucional de la República de Bolivia (2003-2005).

ya no me importa, donde hay indios ahí me voy, y habían un montón de cosas. Además fue muy difícil hacer ese viaje varias veces, por lo que fue una ocasión importante, esos viajes me sirvieron muchísimo en mis investigaciones posteriores.

JdN: Y su participación en los congresos y reuniones?

TG: Ahí nos encontrábamos. Sobre todo en los Congresos de Americanistas, se discutían los temas violentamente, cada uno tenía posiciones y cada cual las defendía con muchos argumentos, conociendo bien el terreno y de lo que hablaban.

JdN: ¿Como el Simposio de Roma de 1980?

TG: Ahí se produjo un problema, porque ya entonces había un problema de Ramón (Gutiérrez) con las autoridades peruanas, por lo que (Roberto) Samanez se quedó un poco aparte. Pero con (José) Correa hubo muchos tiras y aflojas y mi marido estaba trabajando con (José) Correa, por lo que yo traté de mantenerme al margen. Yo no quise saber nada. Se lo dije a Ramón (Gutiérrez) y se lo dije a mi marido: “yo aquí no tengo vela en este entierro”. Pero a Roma yo fui y me pidió (Roberto) Samanez que repartiera unas cosas y yo se lo di a Ramón (Gutiérrez) y ahí se enojó conmigo realmente. Nunca tuve problemas personales con él, jamás, trabajé en los cursos y viaje con él, también con (Rodolfo) Vallín, o sea que traté de mantenerme al margen de esa tremenda y terrible polémica²⁶⁸. También Pedro (Querejazu) que trabajaba con Pepe (José de Mesa) y era muy amigo de Ramón (Gutiérrez) estuvo entre medio de esa pelea,

²⁶⁸ La polémica aludida se refiere a los cuestionamientos que Ramón Gutiérrez hace al proyecto PER-71/539, el cual se enmarcaba dentro del Plan COPESCO de cooperación entre Perú y la Unesco con el apoyo económico del Banco Interamericano de Desarrollo BID, con el objetivo de poner en valor el patrimonio arquitectónico de Cusco. Este proyecto fue dirigido por el arquitecto peruano Roberto Samanez entre los años 1973 y 1978, y la polémica generada decantó en cuestionamientos cruzados de tipo metodológicos y éticos. Para revisar la exposición de los argumentos de las partes Cfr. GUTIÉRREZ, Ramón “*Preservación en Cusco una esperanza frustrada.*”, en DANA, n° 6, 1978, pág. 84 y ss., donde se sindicaron como culpables de una serie de desaciertos e incompetencias a los arquitectos José Correa, Director Técnico de Patrimonio del Instituto Nacional de Cultura INC, a José de Mesa, asesor técnico de Unesco y por cierto a Roberto Samanez, en tanto director del proyecto. Por su parte los descargos de su contraparte en SAMANEZ, Roberto “*La ciudad del Cusco, análisis de su deterioro y acciones para su conservación.*” en GASPARI, Graziano (ed.) *Segundo Seminario Interamericano de Conservación y Restauración del Patrimonio Monumental*, Dirección de Patrimonio Histórico, Artístico y Ambiental del CONAC, Caracas, 1978; SAMANEZ, Roberto “*Plan COPESCO: Experiencias en la restauración de monumentos.*” en *América Indígena*, Vol. XXXIX, n° 4, octubre-diciembre, México, 1979 y s/a “*Cusco-Copesco. Reportaje al arquitecto Roberto Samanez Argumedo*”, entrevista que está seguida de una serie de opciones favorables a la gestión de Samanez, entre las que destacan Enrique Marco, Leonardo Benévolo y Giorgio Lombardi en *Habitar*, Revista del Colegio de Arquitectos del Perú, Lima, n° 1, 1980.

así que eso fue así muy novelesco... A partir de ahí yo me dediqué a los textiles y a la iconografía, pues ahí no se mete nadie con los indios, estoy fuera del juego y se acabó. Estoy fuera de todo el juego.

JdN: ¿Y desde ese primer trabajo de restauración en el Palacio Diez de Medina que es la sede del actual Museo Bellas Artes, cuales fueron sus proyectos respecto de la intervención en la arquitectura virreinal en relación con la investigación histórica?

TG: Lo que pasa es que aquí había tan poca gente -y todavía hay tan poca gente para todo- que uno necesitaba hacer de todo. Yo trabajé en todo. Al principio hice trabajos de arquitectura civil y eso lo fuimos dejando, luego dejamos la restauración y ya luego sólo me dediqué a la historia del arte. Pero al principio hacíamos todo. Hicimos consolidaciones estructurales y luego la restauración de Carabuco²⁶⁹ y luego hice el Tambo Quirquincho²⁷⁰. Resulta que había un convento de las concepcionistas, con un patio espectacular, pero bueno lo habían tirado para hacer un cine, cuando tiraron el cine mi marido me dijo “nadie es tan tonto de comprar piedras para vender piedras”, porque los cimientos no los hacían de hormigón, los hacían de piedra, estoy seguro de que el claustro está adentro, cuando tiraron el cine mi marido consiguió un permiso para excavar y efectivamente encontraron unas piedras y un claustro en dos tercios de su estado original y el resto de las portadas las habían vendido (estaban en las casas alrededor), esas no las pudimos recuperar, pero una vez que recuperamos y integramos con talladores lo que encontramos lo armamos en el Tambo Quirquincho, donde había un patio grande, Entonces dejamos una parte de lo que había del tambo Quirquincho que tiene una corona, que es casi del siglo XIX, encontramos que habían los techos con restos de una quemadura, eso fue incendiado por las tropas de Túpac Katari²⁷¹, eso lo dejamos a la vista me imagino que seguirá todavía. Bueno y ya Pepe (José de Mesa) se

²⁶⁹ El templo se encuentra al noreste de la Plaza principal del pueblo o Puerto Mayor Carabuco, fue declarado Monumento Nacional mediante D.S. 8171 del 7 de diciembre de 1967. "La iglesia de Carabuco, que originalmente fue edificada a fines del Siglo XVI, sufrió reformas de importancia en el siglo XVIII, la planta responde al plan original, salvo la capilla mayor que fue rehecha en 1765 y se terminó en 1783. la torre también fue rehecha, en adobe, el mismo año de 1765, según el modelo de la antigua Torre que era exenta. Se hizo gracias a la magnanimidad del Cacique Agustín Siñani, quien Pagó a los Obreros indígenas por su trabajo. La mano de obra de la torre costó, además de los gastos de ,mantención de los obreros, siete cestos y medio de coca..." MESA, José de GISBERT Teresa *Monumentos de Bolivia*, op. cit., pág. 45.

²⁷⁰ Idem, pág. 89

²⁷¹ Julián Apaza, más conocido como Túpac Catari, Katari o Qatari (Sicasica, 1750-La Paz, 15 de noviembre de 1781) fue un líder aymará de un levantamiento contra las autoridades coloniales en el Alto Perú.

había ido al Perú y con un poco de ayuda de la Embajada Española y la Alcaldía hacíamos un trabajo poco a poco del armado y colocados de la piezas –está al final de la calle comercio donde está el lío de la pasarela.

Luego hice la Casa del Prado, una casa de principios del siglo XX, muy simple donde había que despejar y quitar entrepisos, las molduras y nada más.

Claramente los que se dedican hoy a la historia de la arquitectura en Bolivia son arquitectos relacionados con este tipo de trabajos. La restauración de Potosí la hizo Luis Prado Ríos²⁷² que ha sido alumno nuestro y Elizabeth Torres²⁷³, que también ha sido alumna nuestra y ha trabajado en Sucre. Son personas formadas desde la arquitectura que han derivado sólo en restauración. Además Sucre y Potosí son sitios del Patrimonio Mundial²⁷⁴, entonces se han hecho expedientes y todo eso, y en esa línea ha ido muy bien, pues ellos han seguido trabajando y trabajan mucho mejor que nosotros, con más cuidado y de manera más técnica.

JdN: Ustedes han trabajado históricamente la zona andina, sin embargo sobre el oriente boliviano también han publicado trabajos?

TG: Muy tarde llegamos por allá, siempre nos reprochamos por eso. Lo que si hicimos por la zona del oriente fue que cuando escribimos la *Historia de Bolivia*²⁷⁵, bueno la Historia del Bolivia es una cosa muy especial pues cuando se escribió por primera vez la Historia en 1860, se dijo que la Historia de Bolivia comienza en 1809 porque la esclavitud no tiene historia, dijo el historiador. Entonces se borraron y robaron todo lo precolombino, porque la historia comenzó en 1809. Y esa historia que se enseñó fue la historia que nosotros aprendimos. Un día mi tío que era editor nos dio a revisar un libro de historia y le dijimos está pésimo este libro de historia, háganlo mejor nos dijo, y dijimos pues bueno lo hacemos mejor, sin darnos cuenta de que no estábamos capacitados y buscamos un socio para toda la parte de República, y hablamos con un investigador muy conocido que era cruceño que era director de la biblioteca también y mi marido le propuso hacer a medias la historia y este era un

²⁷² Se refiere a su trabajo de restauración de Pabellón de Oficiales Reales, Potosí, 2004, con apoyo de la Junta de Andalucía y de la Asociación Civil Plan de Rehabilitación de las Áreas Históricas de Potosí (AC-PRAHP).

²⁷³ Directora del Centro Cultural Simón I. Patiño de Cochabamba

²⁷⁴ Potosí y Sucre, fueron inscritas en la Lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO en 1987 y 1991 respectivamente.

²⁷⁵ MESA, José de; GISBERT, Teresa y Humberto VÁSQUEZ MACHADO *Manual de Historia de Bolivia*, Editorial Gisbert, La Paz, 1958.

historiador connotadísimo, ha trabajado en el Archivo de Indias, etc. es decir un historiador de primera línea, que se animó a considerar a dos arquitectos inexpertos y el único que era doctor en Historia era él.²⁷⁶

JdN: Cuales son los puntos instalados desde la historiografía virreinal en relación con Arte Mestizo, lo que le valió críticas enconadas desde el otro sector, por ejemplo el planteamiento biologicista de la pertinencia del apelativo mestizo según George Kubler.

TG: Lo que pasa es que el término Mestizo es como el Barroco, está muy mal puesto pero ha tomado carta de ciudadanía. Cuando uno dice arquitectura mestiza uno sabe exactamente a que se refiere, entonces, igual que el gótico, que el barroco, quedará. Digamos que se pueden objetar algunas cosas, pero en ese sentido está consagrado. Además encontró su termino menor, los mexicanos proponían *tequitqui*. Por su lado (Enrique) Marco insistía con barroco andino, pero hay un barroco andino que no tiene esas características. La portada de la Catedral de Sucre es un barroco muy europeo, hay otros barrocos que no entran en la definición de Barroco Mestizo o de Arquitectura Mestiza como en el Cusco La Compañía (*Fig. 192*). Es decir claramente el barroco abarca muchas más cosas que la arquitectura mestiza que es más específica, que no son fuertemente indígenas ¿Que pasa con Cusco? es que cuando surge la arquitectura mestiza -hacia 1670 o 1680- Cusco ya estaba hecho. A partir del terremoto del (16)50 la eclosión de este estilo, entre comillas, se objeta mucho la noción de estilo- aparece cuando Cusco ya estaba hecho, entonces no iban a tirar las cosas hechas. En cosas posteriores se puede encontrar, en Cajamarca, en Lima en San Agustín, pero es simplemente una cuestión cronológica, cuando ya se hizo después de 1700 ya no se hizo un barroco europeo.

Entonces se combinaron la parte geográfica, la parte conceptual de la zona indígena y la cronología. Y claro la pregunta es ¿que pasó con Cusco? ¿porque no si era el centro indígena por excelencia?

²⁷⁶ Humberto Vásquez Machiado (Santa Cruz de la Sierra 1904- La Paz 1957) De 1921 a 1925 cursó la carrera de Derecho y se inició en el periodismo. Desde 1925 radicó en La Paz, allí continuó sus estudios ejerciendo al mismo tiempo el cargo de redactor de la Cámara de Diputados. En 1932 luchó en la Guerra del Chaco. De 1940 a 1947 ejerció la presidencia de la Cámara de Diputados. En 1953 viajó a Estados Unidos donde realizó investigaciones históricas.

Fig. 192 Plaza del Cusco con vista hacia Iglesia de la Compañía, Cusco.



JdN: La noción de arte mestizo finalmente se legitima en la participación de ustedes en el volumen de *Summa Artis* en que participan con Sebastián²⁷⁷, cómo llegan a esa colaboración editorial.

TG: Fue algo bastante afortunado, pues nos avaló (Santiago) Sebastián. Él nos escoge como colaboradores, porque tenían problemas personales con el *otro grupo*, por razones profesionales o lo que fuera. Además él no había trabajado mucho en Perú, así como conocía bien Colombia. Nosotros teníamos todo a la mano, porque trabajamos en el sitio. En Perú sólo estaba (Francisco) Stastny, que sólo se dedicaba a la pintura y no a la arquitectura, (Roberto) Samanez era muy joven²⁷⁸. Porque además los historiadores del arte éramos *cuatro gatos* también.

En México y en Argentina habían carreras mejor enfocadas y más gente trabajando, pero les quedaba más lejos, porque de Buenos Aires te vienes a La Paz, pero luego como te ibas, que se yo, a Sicasica u otro lugar, todo era muy lejano.

Las distancias y la inaccesibilidad es muy grande.

JdN: Y finalmente el otro consenso conceptual complejo de resolver es optar por Virreinal o Colonial.

TG: Ahí el problema es el siguiente, por Colonia se entiende muchas cosas que esto no fue. Colonia no encaja, aunque el termino se universalizó y es difícil sacarlo. Y por Virreinal era un problema, los bolivianos se oponían mucho, porque el Perú tuvo

²⁷⁷ SEBASTIÁN, Santiago, José DE MESA y Teresa GISBERT *Arte Iberoamericano desde la colonización a la Independencia (primera parte)*, op.cit.

²⁷⁸ Roberto Samanez (1944) nacido en Cusco, formado en Brasil como arquitecto en 1967, luego de lo cual sigue estudios Escuela de Post Grado de la Universidad de Roma, La Sapienza, especializándose en Restauración de Monumentos Históricos. Su trabajo público se destaca como coordinador del proyecto Proyecto PER-39, para la puesta en valor del patrimonio de Cusco, con auspicios del PNUD y UNESCO, así como ser director provincial del INC en la misma ciudad andina.

siempre una hegemonía cultural. Argentina ha puesto muchas cosas bolivianas como propias por ser Virreinato de la Plata y Perú ha puesto muchas cosas bolivianas como propias por ser Virreinato del Perú. Hasta ahora es un problema porque Bolivia queda un poco sin identidad, porque el peruanismo es muy importante por la asimilación cultural. Querer poner como paradigma Los Andes o el Tiawanaku es un problema, porque ahí tienes el Oriente y su diversidad de culturas absolutamente vivas.

JdN: Metodológicamente que diferencias les aparecieron en su trabajo entre el enfoque de la historia del arte y la historia de la arquitectura. Pienso en los debates entre formalistas y espacialistas en décadas pasadas, o como el Padre Antonio San Cristóbal refiere a su proceder como una historia estructural de la arquitectura virreinal.

TG: Creo que ya es tarde para poner términos en esas cosas, porque están muy definidas. Los pueblos prehispánicos son pueblos al aire libre, ahí tenemos a Machu Picchu, Tiawanaku, etc. Por lo tanto, buscar congruencia en los espacios interiores indígenas era inútil. El único espacio en que ellos podían meter baza era en el espacio exterior, entonces ahí fue donde salieron las iglesias con atrios y *posas*²⁷⁹. Por lo que primero llama la atención es Copacabana. Visto eso (Enrique) Marco nos dijo que era imposible que fuera lo único, por lo que comenzamos a encontrar *posas* por todas partes. El caso de Manquiri, es totalmente increíble, está sobre una pirámide que tiene unos casi veinte metros de altura, y tiene un patio y luego las cuatro capillas. Por lo que si ha habido una intervención en el espacio es en el espacio externo, la única detectable claramente es atrios y *posas*. Que si bien nace en México, acá duran hasta el siglo XXI! La últimas que hemos encontrado son de 1929. Definitivamente el espacio es aire al aire libre.

JdN: Lo que ha investigado Juan Benito Artigas²⁸⁰. (*Fig. 193*)

TG: Ah si, él ha estado por aquí, también. Con la idea de las influencias de México hacia el sur, y claro que hay algún Virrey Velasco que estuvo en México y estuvo después por acá y ha debido influir, hay mucha gente que vino de México hasta acá,

²⁷⁹ MESA, José de y Teresa GISBERT *Las ciudades de Charcas y sus barrios de indios*, CEHOPU. Buenos Aires, 1985.

²⁸⁰ ARTIGAS, Juan Benito *Op.cit*

tanto escultores como otros artistas. El que trabajó en la Merced de Cusco y también en Potosí. Lo otro raro en Copacabana es el uso de azulejos. Cubiertas con azulejos, la primera Compañía de Potosí era con azulejos, por lo que podrían haber conexiones.

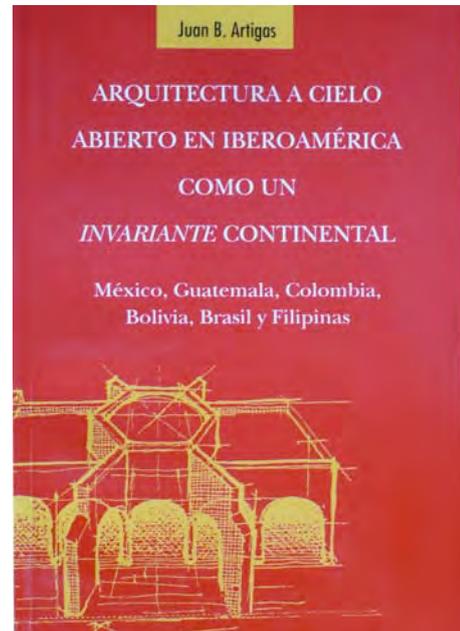


Fig. 193 Portada libro ARTIGAS, Juan Benito *Arquitectura a cielo abierto en Iberoamérica como una invariante continental*, Edición del autor, México D.F. 1995.

JdN: Finalmente el contrapunto metodológico que se puede inferir de sus observaciones es entre el documento y el monumento ¿cual es su punto de partida?

TG: El documento. Si vas a Perú y a Cusco, y encontramos lo que había publicado (Jorge) Cornejo Bouroncle²⁸¹, y había que ser tonto para no ir a ver lo que hay, y entonces era cuestión de encontrar el documento e ir al sitio y ver si estaba o no estaba, y si estaba, hacer la ligazón y todo lo demás, el levantamiento, etc.. En pintura es distinto porque como habían muchas cosas firmadas nos basábamos en las firmas y en la similitud, porque por ejemplo a (Bartolomé) Arzáns y Vela²⁸² -que tiene tres volúmenes- no comenta para nada a (Melchor Pérez de) Holguín²⁸³ que es su contemporáneo. En pintura ya la cosa no fue tan documental, en arquitectura si porque la arquitectura se consigna, la pintura se decía: “sólo se pagó al pintor”.

²⁸¹ Cfr. CORNEJO BOURONCLE, Jorge *Piedras del Cuzco*, Ediciones “Inca”, Cuzco, 1958 y CORNEJO BOURONCLE, Jorge *Derroteros de Arte Cuzqueño. Datos para una Historia del Arte en el Perú*, Editorial Garcilaso, Cuzco, 1960.

²⁸² Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela op. cit.

²⁸³ Melchor Pérez de Holguín (1660–1732), pintor nacido en Cochabamba, que desarrolla su trabajo en Potosí. Cfr. MESA, José de y Teresa GISBERT *Holguín y la Pintura Alto Peruana del Virreinato*, op. cit..

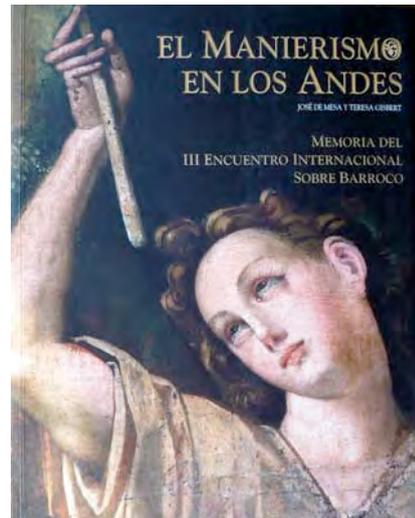


Fig. 194 Portada libro GISBERT, Teresa y José DE MESA *El Manierismo en Los Andes*, Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco, Unión Latina, La Paz, 2005.

JdN: Cual es su trabajo actual?

TG: Estoy recogiendo una serie de cosas que he hecho a raíz del encargo del Banco de Crédito, en relación con la música y más bien teoría. Además he participado en las jornadas de barroco²⁸⁴, que las organiza Norma Campos (*Fig. 194*), ella le dio una forma, conversó conmigo, haba la idea de que el barroco sería un tema de relación entre Europa y nosotros. Españoles, Italianos Y se propuso la idea, yo la asesoré, con la lista de invitados, se propusieron temas como el Manierismo, o la Fiesta. El último volumen dedicado a ello, está por salir. Es el único evento académico dedicado al Arte Virreinal, ya que en las universidades se suprimió el estudio de la Historia del Arte de temas bolivianos. Hay una profesora española formada en Sevilla, llamada Margarita Vila, bastante correcta y con mucho éxito en sus cursos, que hace cursos organizados por la Escuela de Bellas Artes, pero que no se mete mucho en la historia nacional. Pero finalmente -aún hoy en día- somos un país aislado, por lo que todos los contactos que hemos hecho con el tiempo, los vamos perdiendo, incluso con aquellos colegas de países vecinos como Chile ¡cuantas veces nos hemos intentado conectar con el Padre Guarda sin tener éxito!

²⁸⁴ GISBERT, Teresa y José DE MESA *El Manierismo en Los Andes*, Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco, Unión Latina, La paz, 2005.

7.2.8 Alberto Corradine Angulo

Entrevista realizada a Alberto Corradine en Bogotá, el día jueves 30 de septiembre de 2010, entre las 18.00 y las 20.00 hrs. (Fig. 195)



Fig. 195 Retrato Alberto Corradine Angulo, Bogotá, 2010.

AC Alberto Corradine

JdN José de Nordenflycht

JdN Pareciera que los primeros intereses manifiestos en la historia de la arquitectura del período virreinal de Colombia son de autores españoles, destacando el trabajo de Enrique Marco Dorta ¿Cuáles son los autores colombianos que comienzan a publicar sobre historia de la arquitectura?

AC Luego de él hay un par de colombianos que escriben un volumen sobre la arquitectura²⁸⁵. El objetivo de ellos era llegar a la arquitectura contemporánea. Ahí hay un capítulo como *medio* de panorama de la arquitectura colonial. De las cosas más sobresalientes. Y el resto se dedican a la arquitectura contemporánea y el movimiento internacional. Ellos eran Jorge Arango²⁸⁶ y Carlos Martínez²⁸⁷. Luego ya vienen las

²⁸⁵ ARANGO, Jorge y Carlos MARTÍNEZ *Arquitectura en Colombia: arquitectura colonial 1538-1810, arquitectura contemporánea en cinco años 1946-1951*, Ediciones Proa, Bogotá, 1951.

²⁸⁶ Jorge Arango Sanín (1916-2007) arquitecto colombiano que estudió en la Pontificia Universidad Católica de Chile y en la Universidad de Harvard con Walter Gropius. Fue jefe de la Dirección de Edificios Nacionales del Ministerio de Obras Públicas (Bogotá). Se radica en Miami desde 1958, donde desarrolla una amplia labor como proyectista de arquitectura y diseño. Profesor en la Universidad

publicaciones individuales de Carlos Martínez, él era más urbanista que arquitecto, de todas maneras estudió en la escuela de diseños urbanos en París, pero llegó aquí y: “¡haga arquitectura!”. Entonces hay alguna escuelita interesante ahí en la Carrera de Caracas con la Calle 57 en una esquina. Y fundó la revista Proa que es su otro gran aporte. Él publicó unas cinco o seis publicaciones sobre Bogotá, se detuvo en la parte de la arquitectura de la fundación de la ciudad en unos términos que yo no comulgo simplemente. Pero no me tocó a mi rebatirlo, eso lo hizo el padre Bernardo Sanz de Santamaría²⁸⁸, que tenía una “lenguecita” fina, muy bogotana, entonces hizo un artículo que se llamaba algo así como de “Teusaquillo y otras hierbas”, para hacerle la crítica a Carlos (Martínez) cuando estaba vivo, ya que en esas viajó a Europa y falleció allá. De todas maneras Carlos Martínez nunca cambió su percepción sobre la fundación de Bogotá en todas la publicaciones que siguió sacando y publicando -en Buenos Aires casi todas-. Yo no estoy de acuerdo, porque yo siempre he tratado de partir de las fuentes, por lo que mientras autores como Carlos Arbeláez Camacho -que también escribió sobre la arquitectura y demás- se lanzaban a hacer teorías y generalizar sin documentos. Entonces yo recién entrado de docente a la Universidad (Nacional de Colombia) me encontré con sus afirmaciones y lo primero que hice fue rebatirlas, porque no estaba de acuerdo con su visión del problema, pues él hablaba que los indios tenían miedo de entrar en una construcción, cuando los cronistas hablan de que sorprendieron en sus bohíos a centenares de indígenas y ahí los acribillaron porque estaban metidos adentro²⁸⁹. (Fig. 196)

Nacional de Colombia y en la Universidad de Berkeley.

²⁸⁷ Carlos Martínez Jiménez (1906-1991) arquitecto colombiano de vasta trayectoria intelectual, proyectual e institucional. fundador de la Sociedad Colombiana de Arquitectos (SCA) en 1934 decanos de la facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional, en 1939, funda la revista Proa en 1946. Entre sus publicaciones destacan MARTÍNEZ, Carlos *Apuntes sobre el Urbanismo en el Nuevo Reino de Granada*, Editorial Banco de la República, Bogotá, 1967; MARTÍNEZ, Carlos *Santa Fe, Ciudad Capital del Nuevo Reino de Granada* Edición del Banco Popular, Bogotá, 1973 y MARTÍNEZ, Carlos *Reseña Urbanística sobre la fundación de Santa Fe en el Nuevo Reino de Granada*, Litografía Colombia, Bogotá, 1973. Sobre un análisis historiográfico del trabajo de Carlos Martínez ver NIÑO, Carlos *Arquitextos. Escritos sobre arquitectura desde la Universidad Nacional de Colombia. 1976 - 2005*, Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, Colección Notas de Clase, n°3, Bogotá, 2006.

²⁸⁸ Bernardo Sanz de Santamaría, sacerdote e historiador colombiano, miembro de la Academia Colombiana de la Historia, entre sus publicaciones destaca SANZ DE SANTAMARÍA, Bernardo *Herencia cultural. Iglesias Santafereñas*, Fondo Cultural Cafetero, Bogotá, 1968.

²⁸⁹ Las obras historiográficas más relevantes del entrevistado son CORRADINE, Alberto *Santa Cruz de Mompo: estudio histórico y crítico sobre su arquitectura colonial*, Bogotá, 1969; CORRADINE, Alberto *Raíces Hispánicas en la Arquitectura de Colombia*, Fondo Cultural Cafetero, Bogotá, 1987; CORRADINE, Alberto *Historia de la Arquitectura Colombiana 1538-1850*, Escala, Bogotá, 1989 y CORRADINE, Alberto *La arquitectura en Tunja*, Imprenta Nacional de Colombia, Bogotá, 1990.

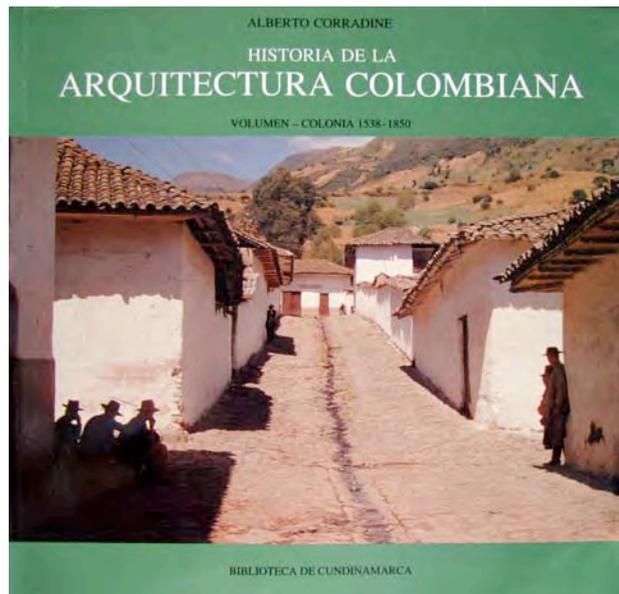


Fig. 196 Portada libro CORRADINE, Alberto
Historia de la Arquitectura Colombiana 1538-1850,
Escala, Bogotá, 1989.

JdN ¿Y esas visiones que tu consideras equívocas de parte de Carlos Martínez y Carlos Arbeláez se debe sólo a la falta de documentación?

AC Se debe a que (Carlos) Arbeláez se copió de los mexicanos, aunque él estudió en París. El tema del temor de los indios era por que lo que sostenía el techo era el arco y la curva, ellos tenían el (arco) de avance y gradas, entonces no se metieron debajo de una bóveda hasta que aprendieron a hacerlas. Y lo mismo dicen los mismos cronistas de la época, que entonces eran los maestros de hacerlas, por lo que se acabó el miedo al recinto cerrado. Pero Carlos Arbeláez toma esa idea y la repite sin ponerse a pensar para que se hacían las iglesias para adoctrinar a los indígenas, él pensaba que toda la gente la adoctrinaban afuera, pero no, era adentro, y que no era tanto el miedo cuando las habían construido ellos mismos²⁹⁰. La mano de obra de todas esas iglesias era de indígenas, ellos aportaban con el 30%, el Rey con el 30% y el encomendero con el 30% -que era el que sacaban de los indígenas- es decir los indígenas aportaban con el 60% de la mano de obra y un maestro que era el que dirigía. Yo me puse a estudiar los contratos, por lo que la percepción mía fue muy diferente a la de Carlos (Arbeláez), entonces saqué un primer artículo que lo publicaron allá en la revista de Caracas, la de

²⁹⁰ Estos conceptos están manifestados vehementemente en ARBELAEZ, Carlos “*Nueva visión de la arquitectura colonial.*” En BCIHE, n° 2, enero 1965, pág. 27 y ss.

la UCV, creo que el 23²⁹¹. Claro que para ese momento Carlos (Arbeláez) se había muerto, le dio algún cáncer y se fue muy rápido.

JdN Entrevistando a historiadores de la arquitectura argentinos, ellos plantean que la visita de Mario J. Buschiazzo a Colombia fue clave para el desarrollo de la institucionalidad del estudio de estos temas en este país ¿Tu participaste de ese momento de la venida de Buschiazzo?

AC Bueno, ellos lo cuentan desde su mirada, pero *hay que ver desde el otro lado de la barrera como se ven los toros...* La visita de (Mario J.) Buschiazzo fue gracias al interés de Carlos Arbeláez Camacho, no lo puedo negar. En ese momento actuaba también en nuestro medio un pintor español que había ganado el primer premio de pintura en España, el '41 o '42, fue a dar después a Buenos Aires y después vino a dar aquí, Francisco Gil Tovar²⁹², entonces tenía ese recorrido, y *asentó aquí sus reales*. Creo que todavía está vivo, yo no le he vuelto a ver, pero debe estar bastante mal, pues es bastante mayor que yo. Cuando yo empezaba mi carrera docente él iba bien adelante, ahorita debe andar rondando los cien. Carlos Arbeláez trabajó con Tovar y organizaron un curso en el que estuvo (Mario J.) Buschiazzo. Tovar habló de lo que más le gustaba que era el arte (pintura y escultura) mientras Carlos Arbeláez hizo un bosquejo de lo que era la arquitectura en Colombia, a ese curso fuimos con mi señora (Helga Mora) y no éramos más de diez personas. Hubo otro que asistió: Germán Téllez Castañeda, que *si fue un día no fue dos*, eso fue allá en la (Pontificia Universidad) Javeriana. Entonces (Mario J.) Buschiazzo hizo una visión de la arquitectura en América, con un capítulo completo sobre el barroco brasileño -eso toda la vida le impactó, el Aleijadinho, se le llenaba la boca cuando lo mencionaba-, pero no más. Algo se habló de los templos doctrineros y las capillas posas. Carlos Arbeláez planteó una visión sobre la continuidad de las Capillas Posas en México, en la Nueva Granada y en Bolivia.

Pero como yo he sido un poco inquieto, no me he detenido en lo que dicen los demás, generalmente mis trabajos no han partido de la bibliografía, ese es un recurso

²⁹¹ CORRADINE ANGULO, Alberto “Notas sobre la arquitectura religiosa en el Nuevo Reino de Granada.” en BCIHE, n° 23, enero 1978, pág. 110 y ss.

²⁹² ARBELÁEZ CAMACHO, Carlos y FRANCISCO GIL TOVAR *El arte colonial en Colombia*, Ediciones Sol y Luna, Bogotá, 1968. Sobre la figura de este autor ver LÓPEZ GUZMÁN, Rafael “La recuperación historiográfica de Francisco Gil Tovar.” en LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coord.) *op. cit.* 189 y ss.

final de complemento para que la gente mire y, en una de esas, si le queda tiempo, disienta de lo que he podido afirmar, pero yo me he ido a los documentos y listo. En algún momento hay un inventario de comienzos de siglos XVII por un oidor Luis Enríquez -que unos de mis colegas de la Academia le echó “vainazos” a morir de que fue un salvaje- Pero yo creo que fue el único funcionario ejecutivo que hubo de la Colonia. Cogió y llamó a los maestros de obra, les dio seis obras a cada uno, y no hubo licitación, que era un larguísimo tiempo que existía por las normas y costumbres de la época, y se saltó todo, a todos les tapó la boca, muchos de ellos les cedían a un tercero el trabajo, 5 a 10 años después se hicieron inventarios, resguardos y jamás se fija una Capilla Posa en todo el siglo XVII. Yo he consultado mucho el Archivo Nacional y nunca me encontrado con eso, aparecen en el siglo XVIII, ciento cincuenta años después, entonces después aparecen en el inventario, y en un momento dado hay un expresión que me encantó: “es que este pueblo de Ubaté es tan miserable que ni siquiera tiene capillas posas”, lo que quería decir que no estaba planificado, eso solo lo hicieron en México, el caso de Bolivia no lo conozco.

El cuento es que a mi manera de ver no se dan ninguno de los planteamientos de Carlos Arbeláez, Yo lamenté mucho tener que decirle que estaba absolutamente equivocado, sobre todo porque ya estaba muerto. Yo lo sigo sosteniendo, estuvo equivocado. De buena voluntad, trabajó con las uñas, nunca entró a un archivo, él iba y miraba las obras, las medía y de ahí dedujo algunas cosas. Y resulta que cuando una salía con el documento, decía que el cimiento viene de tanto, el muro viene de tanto y el hueco viene de tanto, tantas ventanas, tantos contrafuertes, cosas de esa naturaleza, de manera que yo me hice una idea bastante diferente.

JdN Y entonces los efectos de la venida de Mario J, Buschiazzo a Colombia, son aprovechados por otros investigadores.

AC En ese momento aparece una persona realmente hábil que era Santiago Sebastián. Él venía trabajando en el Valle del Cauca, en Cali. Publicó el primer trabajito en que pone planos titulado *La Arquitectura Colonial de Popayán y el Valle del Cauca*²⁹³, con unos planitos y grabados que me pareció magistral en su momento ya que no tenía otro punto de referencia. Él venía de España, allá el mundo era diferente, de todas maneras

²⁹³ SEBASTIÁN, Santiago *La Arquitectura Colonial de Popayán y el Valle del Cauca*, Op. cit.

no perdía ocasión de presentarse y entonces llegó a Tunja y fotografió todo. A mi juicio él estaba haciendo la América en el plano intelectual, porque tenía un terreno virgen pues cualquier cosa que dijera era novedosa y la imprimía y listo, todo eso le sirvió para acumular muchos títulos y postularse para profesor titular en España, donde el único espacio que encontró fue en Mallorca, después pasó a Barcelona y finalmente dio el salto a Madrid que era donde quería llegar, y reemplazó a Enrique Marco Dorta. Cuando murió Enrique, no se si Antonio Bonet llegó un rato o llegó directamente Santiago Sebastián. De todas maneras Santiago Sebastián y Carlos Arbeláez estuvieron muy de acuerdo con lo dijo Buschiazzo. Pensaron que si allá (Buenos Aires) tienen un Instituto de Investigación, nosotros hagamos uno y entonces empezamos a participar todos: Germán Téllez Castañeda, Helga (Mora de Corradine)²⁹⁴ y yo, entre otros.

JdN ¿Y como fue la organización de ese Instituto?

AC No importaba si fuera de una Universidad o de otras, se juntaban los profesores que estaban dictando Historia y ahí nació eso. El único que uso esa “razón social” de un ente inexistente fue Santiago Sebastián, que en sus libros se decía miembro del Instituto de Investigaciones Estéticas de Colombia. Ese apareció para el 64 cuando hubo una de las bienales de arquitectura. Carlos Arbeláez era secretario de la Sociedad Central de Arquitectos entonces nos reuníamos allá. Duramos medio año o algo así, hasta que empezaron los problemas, yo estaba trabajando en cosas en Zipaquirá²⁹⁵ (*Fig. 197*) y me encontré con que Carlos Arbeláez estaba haciendo una propuesta de intervención para la Catedral, entonces se me revolvió un poquito la bilis y le hice escribir una carta un poco fuerte a Eduardo Mejía²⁹⁶ que estaba de Decano, y Carlos (Arbeláez) comenzó a trabajar con Germán Téllez²⁹⁷ y con Santiago Sebastián. (Santiago) Sebastián escribió

²⁹⁴ Helga Mora de Corradine, esposa de nuestro entrevistado, arquitecta por la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá (1964), especialización en arte y diseño en Francfort y Stuttgart, ha sido profesora de Historia de la Arquitectura en la Universidad Nacional y en la Universidad de Zulia, especializándose en la investigación sobre la artesanía patrimonial de su país. Coautora de CORRADINE, Alberto y Helga MORA *Historia de la Arquitectura Colombiana. Volumen siglo XIX*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2001.

²⁹⁵ CORRADINE, Alberto *Algunas consideraciones sobre la arquitectura en Zipaquirá*, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1969.

²⁹⁶ Eduardo Mejía Tapias, arquitecto y primer Decano de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia sede Bogotá, creada en 1965.

²⁹⁷ TÉLLEZ, Germán y Benjamín VILLEGAS *Casa colonial: arquitectura doméstica neogranadina*, Villegas Editores, Bogotá, 1996; TÉLLEZ, Germán *Iglesia y Convento de San Agustín en Santa Fé y Bogotá*, Escala, Bogotá, 1998.

sobre ornamentación y recogió lo que se había hecho. Yo andaba mientras tanto con Hans Rother²⁹⁸ haciendo levantamientos, entonces hicimos uno que fue el más cuidadoso de la Capilla del Rosario en Tunja -en la Iglesia de Santo Domingo-, lo hicimos tan bien que después estuve de interventor en la obra, que la estaba manejando Jaime Salcedo, y en un punto inaccesible tuvimos tres centímetros de error, un error despreciable para nueve metro de alturas, el resto todo nos cuadró a la perfección pues fuimos muy cuidadosos en ese relevamiento y a los tres nos dieron una mención en una Bienal, pero a todos los del Instituto, nosotros hacíamos aparecer como Instituto de Investigaciones a la Sección de Historia de la Universidad Nacional (de Colombia). El único Instituto que se fundó como tal fue el de la (Pontificia Universidad) Javeriana, en ese momento porque Carlos Arbeláez era el Decano, entonces lógicamente le quedaba fácil. Ocho o nueve meses después Germán Téllez logró que se creara en la Universidad de Los Andes, donde era egresado. Y yo me tiré 15 o 17 años para que se pudiera formar en la Universidad Nacional (de Colombia), a ningún Rector le importaba un pepino, simplemente era una actividad que no les daba votos.



Fig. 197 Portada libro CORRADINE, Alberto
Algunas consideraciones sobre la arquitectura de Zipaquirá, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1969.

²⁹⁸ Hans Rother (1931), huyendo del nazismo su familia se radica en Colombia en 1936, es hijo del arquitecto Leopoldo Rother. Estudia arquitectura en Bogotá y se especializa en urbanismo en Londres. Ha sido Director de urbanismo del Instituto Geográfico Agustín Codazzi y del Departamento de Urbanismo de Planeación Urbana.

JdN: ¿Pero durante todo ese tiempo tu trabajo no se iba a detener porque no hubiera un instituto?

AC A claro que no. Hans Rother se retiró porque se dedicó al urbanismo que le gustaba más, él era hijo de Leopoldo Rother²⁹⁹. Me dediqué a tocar puertas en los organismos del Estado y ahí surgió la idea de hacer una serie de inventarios y algunos estudios. Hice algún estudio sobre Mompox mientras Germán Téllez hizo uno sobre Cartagena, pero con una diferencia: él es fachadista, entonces en la ficha lo que él pone es la foto de la fachada. Yo trato de mirar la arquitectura completa, entonces la ficha la hacía con plano y con fotos –lógicamente- De manera que eso diferencia el libro que hizo Germán (Téllez) y el que hice yo. Los dos tuvieron dobles ediciones financiadas por la Corporación Nacional de Turismo, que fue un organismo que en su momento dedicó esfuerzos y dineros al rescate de bienes inmuebles con un objetivo turístico basado en la primera Carta de Quito (1967). Después hubo la segunda Carta de Quito (1977), en la que participé yo con Alberto de Paula, Ramón (Gutiérrez), (Carlos) Flores Marini y (Rodrigo) Márquez de la Plata –muy querido y formal- Ahí se hizo en realidad una “contra-carta” de Quito, en donde quitábamos el peso del valor turístico como valor único, pues eso es lo que traía como consecuencia la primera Carta de Quito, que tenía el objetivo de conseguir financiamiento de organismos internacionales a costa de los bienes inmuebles, cosa que no me parecía bien, yo discutí con los peruanos unas soluciones absurdas en Cuzco, que me plantearon que casi me desmayo. Querían transformar un convento en un hotel de 8 estrellas y la capilla en un bar de 20 estrellas. Soy incapaz de tomarme un whisky así en una capilla, no es el ambiente, ese ambiente barroco es como para escuchar una sinfonía pero no para estar tomando tragos. No quedaron muy convencidos y me miraron feo, ¿pero para qué me preguntan?

²⁹⁹ Leopoldo Rother (1884-1978). Arquitecto, pedagogo y melómano alemán. Graduado en Berlín hacia 1920, desarrolla un amplio trabajo en su país natal hasta que el régimen nazi le obliga a emigrar a Colombia con su familia, en 1936. En Bogotá trabajó en la Dirección de Edificios Nacionales, desde donde diseña el campus universitarios y algunos edificios de la Universidad Nacional de Colombia, a la que se vincula como profesor en 1938 además de enseñar en las universidades Javeriana, los Andes, la América y la Gran Colombia. Cfr. DEVIA, Marta *Leopoldo Rother en la ciudad universitaria*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2006.

Más tarde va a escribir Carlos Arbeláez Camacho con Santiago Sebastian un primer volumen de la Historia de la Arquitectura en la Nueva Granada³⁰⁰. Entonces dividen terreno, el uno habla de la arquitectura y el urbanismo y el otro de la ornamentación, cada uno en su terreno. Un año después empieza el siguiente volumen con Gabriel Uribe Céspedes, el creo que fue el otro que asistió a las conferencias de Buschiazzo. Lo demás eran turistas.

JdN: ¿Cómo se establecieron en esa época desde Colombia contactos con investigadores del resto de la región?

AC: Eso no surge por un contacto planeado, sino como consecuencia de una acción de la Unesco como de la OEA (Organización de Estados Americanos) a partir de la convocatoria de simposios sobre conservación y restauración, entonces ahí caíamos y nos conocíamos. Pero el objetivo fundamental era otro, no era la historia por la historia, eso no se dió, ya que el interés era en el patrimonio. Participamos de varios eventos en los años setenta en Maracaibo y Caracas primero, luego comenzaron los mexicanos a hacer simposios en donde invitaban a los colombianos, estuvimos en algunos muy agradables, con (Salvador) Díaz Berrio y Olga Orive. Con Ecuador y Perú muy poco contacto. En Ecuador con Juan Benavides Solís, que hace años que no lo veo, Teresa Gisbert de Bolivia. De hecho ya que hablamos de ella me viene al recuerdo Simposio del Barroco, promovido por el ILA (Istituto Latino Americano), al que yo terminé de ir por mi cuenta, porque en Colcultura³⁰¹ no me apoyaron.

JdN: ¿Qué recuerdo tienen del Simposio en Roma?

AC: Fue sumamente importante, pero a mi me produjo una situación muy incómoda que me hizo mandar al carajo el Congreso. Yo mandé mi ponencia en contra de todo lo que opinaban los demás, entre otros de Ramón (Gutiérrez). Ahí fue que me separé un poco de Ramón (Gutiérrez) porque yo lo conocí en el Archivo General de España, comulgábamos con las mismas ideas, y el tener una visión para la interpretación de la

³⁰⁰ ARBELÁEZ CAMACHO, Carlos y Santiago SEBASTIÁN *Las Artes en Colombia. La Arquitectura Colonial*, Academia Colombiana de Historia *Historia Extensa de Colombia*, vol. XX, Ediciones Lerner, Bogotá, 1967.

³⁰¹ Sigla del Instituto Colombiano de Cultura, creado en 1968 y adscrito al Ministerio de Educación, que deja de existir en 1997, dando paso al Ministerio de Cultura.

historia de la arquitectura propia, mirar desde América la arquitectura, y no pararnos en España para mirar lo que a se hacía en América, porque así seguíamos como en la Colonia. Entonces Ramón (Gutiérrez) para ese congreso se volvió barroquista y por europeo, entonces ahí diferimos y *separamos cobijas*. Yo en un momento hago un crítica a (Erwin Walter) Palm, donde dice que aquí en América se copiaron los modelos y lo único que se cambió fue la escala, y entonces yo digo que es la escala lo que da la arquitectura y él era crítico de poesía.

En eso fue que nos separamos, con algo más, en la misma sesión que estaba presidiendo (Erwin) Walter Palm, yo dije que: “no creo que en toda América haya habido Barroco”, me quitó la palabra y se la pasó a otro. Pensé en ese momento que si no hay libertad de expresión ¿qué hago aquí?, luego de lo cual dejé mi ponencia y me dediqué a resaborear las calles y las obras de Roma. Yo no creo que el Barroco sea solo ornamentación, sino una respuesta a la sociedad. En Europa era una respuesta a sociedades imperiales como Francia y Austria. ¿Y aquí qué?

JdN: En ese mismo contexto se dieron debates en torno a las distancias conceptuales de *lo Colonial* y *lo Virreinal* ¿qué opinas de eso?

AC: Me parece una idiotez, es una discusión que no tienen sentido. Nosotros en Colombia tuvimos solamente 60 a 70 años de Virreinato y 250 años de Colonia. El Virreinato no pesó. México es otra cosa porque desde el principio tuvo Virreinato. Perú también tenía corte. Pero nosotros acá ni cortesanos teníamos.

JdN: Sin embargo es precisamente para el Virreinato del Perú, considerando que Colombia fue parte de él, es que la tesis de la autonomía e identidad de la arquitectura virreinal peruana defendida por el padre Antonio San Cristóbal podría ser plausible?

AC: Bueno, como se dice: *ni tan cerca que queme al santo ni tan lejos que no lo alumbre*. Yo creo que son condiciones un poquitico ambivalentes, en el sentido de que aquí tuvimos intentos de hacer una arquitectura Virreinal pero desde España. Hay proyectos que en un momento se elaboraban aquí, pasaban a consideración de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y las Actas de la Academia son supremamente simpáticas, porque inmediatamente pasan a consideración de los académicos, que rinden su informe y dicen que “eso es un esperpento”, piden

correcciones, vuelven a decir que es un esperpento y la academia dice mejor es que lo haga fulanito de tal dentro de la academia, el fulanito hace el asunto y llega aquí a y aquí se desmaya y nos les dio infarto no se porque, porque mientras aquí proponían por ejemplo reconstruir la catedral de Popayán, con un costo y un presupuesto de algo así como 500 mil pesos, la propuesta española era de cinco mil millones de pesos, no se volvían a hacer remesas a España, había que interceptar todas las remesas de oro y de plata a España y por supuesto no se hizo. La Catedral que hay ahora es resultado de la propuesta inicial, la cúpula ahora última de 1905 se cayó por el sismo. Yo proyecté una obra, no me aceptaron y no he vuelto a Popayán, ahí hicieron una replica de la primera sin documentos, porque el levantamiento que hicieron en el caballete no esta sobre medidas reales, porque no hay correcciones entonces todo tenía errores, ese fue el eje.

El otro proyecto grande, que lo menciona Marco Dorta, y lo publicaron en la revista de Buenos Aires, es el proyecto del Palacio Virreinal. El gran dato que me dio es el levantamiento previo que pude confrontarlo con el Capitolio, pero hasta ahí llegó.

Nosotros no éramos tan importantes para que el Estado Español fueran a invertir en un Palacio, te vas a Morelia, te vas a cualquier lugar y te quedas de una pieza. Aquí era una población y un Virreinato de tercera.

La única gran obra que se hizo es el Puente del Común, está a 30 km al norte de Bogotá, un puente sobre el río Bogotá, es muy bonito. Aún que la restauración es muy mala, pues le quietaron todos los revoques, lo que es una aberración.

En lo que estoy escribiendo en la restauración en el país, cito las cosas en la que he metido la mano y cito los errores que yo he tenido, no tan acertado como quiera, pero he sacado enseñanzas importantes. Pero cito también algunos casos de otras personas, como el Puente del Común, la Plaza de Villa de Leyva, entre otras.

JdN ¿Qué opinión le merece la sentencia de “Colombia La mudéjar”?

AC Esa frase de Sebastián es un poco discutible³⁰². Yo ceo que la riqueza en artesonados en alfarjes y lo que sea en México, no tiene parangón en Sudamérica. Nosotros tenemos dos buenas obras, San Francisco de Tunja y San Francisco de Bogotá. La Iglesias de las Aguas –que la hice yo- neomudejar! Vea el problema es que yo tenía un contrato y demostré que ese no era el sistema constructivo empleado y me

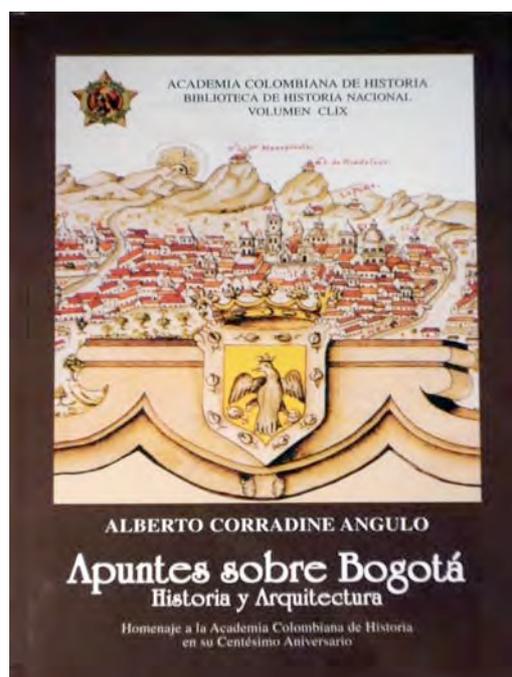
³⁰² Se refiere al artículo SEBASTIÁN, Santiago “¿Colombia la mudéjar?” op. cit.

contestaron con una elegancia maravillosa los funcionarios del ministerio y ya hemos discutido eso muchas veces y no vamos a aceptar más cambios. Haga lo que está en el contrato, lo hice y yo se como se hace una cubierta de ella y la hice de acuerdo con la reglas . Pero cogí un nudillo y labré un texto con gubia –de manera que no se borra pasándole un trapa- esta obra se hizo por orden del Ministerio de Cultura, año 2001. Y luego puse las siglas de Armando Cortéz y las mías, eso no lo ve nadie, pero cuando vaya alguien en dos siglos y vea el detalle se verá que no es original, pero la hice, y es un pecado mío.

JdN ¿Pero volviendo a la legitimidad historiográfica del dicho?

AC Yo creo que son cosas locales. El caso de Mompox me da para decir que el mudéjar pervivió hasta finales del siglo XIX. La ultima cubierta que se hace es la de la Iglesia de la Matriz -1890, tengo documentos- y a mediados del siglo la capilla del cementerio de Mompox se hace así. Allá subsistió y persistió eso. A mediados del siglo XVIII la Iglesia de san Agustín se está renovando y haciendo de la misma manera, se estaba haciendo el artesonado de la casa de los Germán de Ribón la casa de la Cultura. Hay un procesos de renovación en Mompox que se repite con el caso de la Iglesia de San Francisco, hecho en 1620, ha finales del siglo parece que se cayó, porque al hacer excavaciones o me encontré con las huellas de otra planta y luego a finales del siglo XVIII se renueva la cubierta y a finales del siglo XIX se renueva nuevamente a partir de 1922. Yo hablé con un maestro de obra que participó ahí de niño y también tuvo otra renovación. Entonces yo tenia que renovar lo que había, maderas armadura de par y nudillo, con efectos estructurales, donde las secciones e iban reduciendo por la falta progresiva de bosques y maderas que dieran las medidas. Todo eso da una percepción muy diferente del mudéjar.

Fig. 198 Portada libro CORRADINE, Alberto *Apuntes sobre Bogotá. Historia y Arquitectura*, Academia Colombiana de Historia, Biblioteca de Historia Nacional, Volumen CLIX, Editora Guadalupe, Bogotá, 2002.



JdN: ¿Entonces el concepto de Barroco usted lo deslegitima totalmente?

AC: Yo le discutía a Ramón que el barroco en literatura era muy fácil, un escrito barroco es una hoja de papel y escribes lo que quieras, si quieres una obra de pintura ya tiene que levantarse los colores, los pinceles, el marco, el lienzo, la tela, luego la tabla o lo que sea, pero hágame arquitectura, eso vale lo de muchos cuadros y no se cuanto resmas de papel. Es mucho mas exigente y si es un proyecto de trascendencia urbanística, es muchísimo mas costoso. Los alemanes con sus ciudades cerca de Stuttgart les dio para la mitad, y eso que en esa época no había cortapisas para los gastos. Aquí no se hizo nada, a los más se hizo dos alamedas, la carrera 13 y la calle 13, hasta ahí llegó todo nuestro barroquismo, pero no se puede comparar esa alameda con la de México.

JdN: en estos momentos quienes siguen trabajando en arquitectura colonial en Colombia.

AC: Ahorita todo el mundo, por cualquier lado se tropieza con veinte personas de las cuales quince son historiadores de la arquitectura, entonces no hay nada que hacer. Tuvimos las bienales toda la cantidad de temas que se presenta, Barney en el Valle... pero en colonial no son muchos, esa es la realidad, porque hay que investigar con documentos y

da mucho trabajo. De todas maneras hay una evolución grande en el país, en los años sesenta prácticamente no se investigaba nada para intervenirla, lo que pudiera decir un historiador o un cronista tangencialmente, así se intervinieron en muchos edificios. Ya en la década del setenta se comenzaron a hacer pequeñas monografías sobre las edificaciones que se intervenían y luego ya mucho mas adelante en el 80 empezó a volverse necesario a contar con estudios previos para intervenir en una obra, estudios de suelo, monografía , levantamiento meticuloso, etc. Yo creo que somos varios los que nos dedicamos, pero somos más los arquitectos que los historiadores, de hecho ahorita en la Academia somos cuarenta miembros de numero de los cuales ninguno trabaja sobre la Colonia, el único que ha trabajado ha sido yo (*Fig. 198*), tal vez un poco por el mueble, el oratorio, la salita, etc., pero arquitectura nadie excepto Salcedo y yo³⁰³.

Y quiero pararme en América y mirar que hay, después de hacer varias investigaciones sueltas, pude generalizar ciertas cosas, y esa es un maurez que otros no han tenido. Me ha servido lo que escribieron otros, aun cuanto no este de acuerdo en ellos, como (Santiago) Sebastián, (Germán) Téllez o el mismo Ramón (Gutiérrez), que como te dije comenzó a ver un Barroco en América del cual yo no estoy de acuerdo.

³⁰³ CORRADINE, Alberto *Apuntes sobre Bogotá. Historia y Arquitectura*, Academia Colombiana de Historia, Biblioteca de Historia Nacional, Volumen CLIX, Editora Guadalupe, Bogotá, 2002.

8. ÍNDICE DE FIGURAS.

El índice comprende por Figuras, a todas las imágenes que tengan origen en tomas fotográficas y diagramas. Están numeradas correlativamente en una sola secuencia que integra texto y anexos. Los descriptores remiten a la información sobre el contenido de la figura y origen de la misma.

Como norma general todas las fotografías de personas, monumentos, ciudades y portadas de publicaciones han sido tomas originales elaboradas por el doctorando, salvo que se indique lo contrario. Entre aquellas, las que corresponden a monumentos y personas están seguidas del año en que fueron tomadas. Del mismo modo todos los diagramas son de elaboración propia.

1. Portada del libro CHARLES-GÉO *Art Baroque en Amérique Latine*, Librairie Plon, Paris, 1954.
2. Portada del libro BOTTINEAU, Yves *Iberian-American Baroque*, Grosset & Dunlap, New York, 1970.
3. Portada del libro BAILEY, Gauvin Alexander *The Andean Hybrid Baroque: Convergent Cultures in the Churches of Colonial Peru*, University of Notre Dame Press, Notre Dame, 2010.
4. Portada del libro Antonio SAN CRISTÓBAL, *Antonio Arquitectura Virreinal Peruana. Teoría sobre la historiografía de la arquitectura virreinal*, Universidad Nacional de Ingeniería, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, Instituto General de Investigación, Lima, 1999.
5. Portada del Libro GUTIERREZ, Ramón *Historiografía iberoamericana, arte y arquitectura XVI,XVII: dos lecturas*, CEDODAL, Buenos Aires, 2004.
6. Portada del libro CASTEDO, Leopoldo *A History of Latin American Art and Architecture from Precolumbian Times to the Present*, F. A. Praeger, New York, 1969.
7. “Diagrama Sistema de la Arquitectura.”
8. “Esquema Territorial América del Sur Virreinal.”
9. Martín Noel “Trayectoria de las formas arquitecturales desde Quito hasta Buenos Aires” en NOEL, Martín “*Comentarios sobre el Nacimiento de la Arquitectura Hispano-Americana.*” en *REVISTA DE ARQUITECTURA*, Organo del Centro de Estudiantes de Arquitectura, n°1, julio 1915, pág. 5.
10. Diagrama localización de autores entrevistados (elaboración propia).

11. Diagrama Interacción de modelos metodológicos.
12. Retrato escultórico de Martín Noel, escultura en bronce de Carlos Gelles ubicada en el Palacio Noel, actual sede del Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires. (2006).
13. Portadilla del libro LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su restauración, ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Cean-Bermudez*, 4 volúmenes, Imprenta Real, Madrid, 1829.
14. Portadilla del libro NOEL, Martín *El arte en la América Española*, Institución Cultural Española, Buenos Aires, 1942.
15. Portada del libro NOEL, Martín *La villa imperial del Potosí*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1943.
16. Retrato fotográfico de Alfredo Benavides Rodríguez, en el libro AA.VV. *Ciento Cincuenta Años de Enseñanza de la Arquitectura en la Universidad de Chile 1849-1999*, Facultad de Arquitectura y Urbanismo Universidad de Chile, Santiago, 1999, pág. 70.
17. Portada del libro SECCHI, Manuel Eduardo *Arquitectura en Santiago. Siglo XVII a Siglo XIX*, Comisión IV Centenario de la ciudad, Santiago de Chile, 1941.
18. Portada del libro BENAVIDES, Alfredo *La arquitectura en el Virreinato del Perú y la Capitanía General de Chile*, Ediciones Ercilla, Santiago, 1941.
19. Viaje de estudio de estudiantes de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Chile a la ciudad del Cuzco, c. 1930, dirigido por Alfredo Benavides Rodríguez, en AA.VV. *Ciento Cincuenta Años de Enseñanza de la Arquitectura en la Universidad de Chile 1849-1999*, Facultad de Arquitectura y Urbanismo Universidad de Chile, Santiago, 1999, pág. 72.
20. Portada de la separata BENAVIDES, Alfredo “*Las Pinturas Coloniales del Convento de San Francisco de Santiago*”, *Boletín de la Academia Chilena de la Historia* n° 40 1954, págs. 67-96.
21. Retrato de Harold Wethey. En línea en www.pauldoughton.com/2011/11/restoration-harold-and-alice-wethey.html, consultado el 15 de mayo de 2012.
22. Portada del libro WETHEY, Harold E. *Colonial Architecture and Sculpture in Peru*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 1949.

23. Portada del libro WETHEY, Harold E. *Arquitectura Virreinal en Bolivia*, Instituto e Investigaciones Artísticas, Facultad de Arquitectura, Universidad Mayor de Sa Andrés, La Paz, 1960.
24. Portada de la separata WETHEY, Harold “*La última fase de la arquitectura colonial en Cochabamba, Sucre y Potosí.*”, en *Arte en América y Filipinas*, cuaderno 4, tomo II, 1952.
25. Portadilla del libro MARCO DORTA, Enrique *Fuentes para la historia del arte hispanoamericano. Estudios y Documentos*, Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, Sevilla, 1951.
26. Portada del libro MARCO DORTA, Enrique *Viaje a Colombia y Venezuela. Impresiones Histórico – Artísticas*, Publicaciones de la Cátedra y Becarios de la Fundación del Excelentísimo Señor Conde de Cartagena, Madrid, Imprenta y Editorial Matestre, 1948.
27. Portadilla del libro ANGULO IÑIGUEZ Diego, Enrique MARCO DORTA y Mario J, BUSCHIAZZO *Historia del Arte Hispanoamericano*, 3 vols., Salvat, Barcelona, 1945-1956.
28. Retrato fotográfico de Mario J. Buschiazzo, Enrique Marco y Diego Angulo en Santiago de Compostela, 1965, en GUTIERREZ, Ramón *Historiografía iberoamericana, arte y arquitectura XVI,XVII: dos lecturas*, CEDODAL, Buenos Aires, 2004, pág. 35.
29. Retrato fotográfico de Mario Buschiazzo en Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, nº 23, 1970, pág. 7.
30. Portada del libro BUSCHIZZO, Mario J. *Historia de la Arquitectura Colonial en Iberoamérica*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1961.
31. Portada del libro SAN CRISTÓBAL, Antonio *La catedral de Lima: Estudios y documentos*, Museo de Arte Religioso de la Catedral de Lima, Lima, 1996.
32. Portada del libro SAN CRISTÓBAL, Antonio *Arquitectura Virreinal de Lima en la primera mitad del Siglo XVII. Tomo I* Universidad Nacional de Ingeniería, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, Instituto General de Investigación, Lima, 2003.
33. Portada del libro SAN CRISTÓBAL, Antonio *Arquitectura Virreinal de Lima en la primera mitad del Siglo XVII. Tomo II* Universidad Nacional de Ingeniería, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, Instituto General de Investigación, Lima, 2005.
34. Retrato fotográfico de Ángel Guido, archivo editorial Atlántida, Buenos Aires.

35. Retrato escultórico de Ricardo Rojas, obra de Luis Perloti en patio de la Casa Ricardo Rojas, Buenos Aires, 2006.
36. Portada del libro ROJAS, Ricardo *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1951.
37. Portada del libro GUIDO, Angel *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*, Editorial “La Casa del Libro” S.A., Rosario, 1925.
38. Portada del libro GUIDO, Angel *Concepto Moderno de la Historia del Arte. Influencia de la “Einführung” en la moderna historiografía del arte*, Imprenta de la Universidad Nacional de Litoral, Santa Fé, 1936.
39. Angel Guido “Teoría Positivista”, en GUIDO, Angel *Redescubrimiento de América en el Arte*, El Ateneo, Buenos Aires, 1944.
40. Angel Guido “Teoría Moderna”, en GUIDO, Angel *Redescubrimiento de América en el Arte*, El Ateneo, Buenos Aires, 1944.
41. Foto familia Mesa Gisbert en 1965, de izq. a der: Teresa Guisbert, Teófila Figueroa, Carlos Mesa, José de Mesa, Isabel Mesa y Teresa Guiomar Mesa, en línea en el blog de Carlos Mesa <http://carlosdmesa.com/mis-fotos/>
42. ExLibris de Teresa Gisbert y José de Mesa (c. 1955).
43. Portada del libro GISBERT, Teresa y José de MESA *Arquitectura Andina*, Colección Arzans y Vela, La Paz 1985.
44. Portada del libro GISBERT, Teresa *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*, Plural Ediciones, La Paz, 1999.
45. Retrato Santiago Sebastián, en Cali, Desfile de Fin de Curso 22 de junio de 1963. En JAIME LORÉN, José M^a de y José de JAIME GÓMEZ, “*Santiago Sebastián López (Villarquemado, 1931-1995)*”, Xiloca, n° 16, 1995, pág. 85
46. SEBASTIÁN, Santiago *La ornamentación arquitectónica en la Nueva Granada*, Departamento de Extensión Cultural, Secretaría de Educación de Boyacá y Ediciones Casa de la Cultura, Tunja, 1966.

47. Portada del libro SEBASTIÁN, Santiago *La Arquitectura Colonial de Popayán y el Valle del Cauca*, Universidad del Valle, Grupo Editorial Norma, Cali, 1965.
48. Fotografía de Damián Bayón, Pierre Francastel y una mujer no identificada en París, julio de 1965, en BAYÓN, Damián *Correspondencia Recibida*, Diputación de Granada, Granada, 2000.
49. Portada del libro BAYÓN, Damián *Sociedad y arquitectura colonial sudamericana. Una lectura polémica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974.
50. Fachada de la Iglesia de San Francisco, Quito, 2010.
51. Fachada de la Iglesia de la Compañía, Quito, 2010.
52. Portada del libro BAYÓN, Damián y Murillo MARX *Historia del Arte Colonial Sudamericano*, Ediciones Poligrafía, Barcelona, 1989.
53. Fotografía de Graziano Gasparini y Carlo Scarpa, Bienale di Venezia, 1954, en RODRÍGUEZ, Bélgica *Venezuela en la Bienal de Venecia (1954/1982)*, Ediciones Galería Nacional de Arte, Caracas, 1984.
54. Retrato fotográfico de Graziano Gasparini de Ernesto de la Torre Villar, en contraportada del libro GASPARINI Graziano *La casa colonial venezolana*, Centro Estudiantes de Arquitectura Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1962.
55. Portada del libro GASPARINI Graziano *La arquitectura Colonial de Coro*, Armitano Editores, Caracas, 1961.
56. Fotografía de Ramón Gutiérrez exponiendo en el Coloquio La Preservación de los Centros Históricos ante el Crecimiento de las Ciudades Contemporáneas, organizado los días 7 al 12 de marzo de 1977 en Quito por el PNUD. Publicada en la revista DANA, n°6, 1978.
57. Portada del libro BONET CORREA, Antonio *El Urbanismo en España e Hispanoamérica*, Cátedra, Madrid, 1991.
58. Portada del libro GUTIÉRREZ, Ramón *Notas para una Bibliografía Hispanoamericana de Arquitectura 1526-1875*, Departamento de Publicaciones e Impresiones de la Universidad Nacional del Nordeste, Resistencia, 1972.
59. Portada del libro GUTIÉRREZ, Ramón et al *Arquitectura del Altiplano Peruano*, Libros de Hispanoamérica, Buenos Aires, 1986.

60. Fotografía de Potosí publicada en *Arquitectura*, Órgano Oficial de la Sociedad Central de Arquitectos, Madrid, año III, nº 21, 1920.
61. “Vista del Potosí” toma fotográfica de una publicación no identificada, Antonio Sancho, fototeca del Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla, número de registro 2-1013, en línea en www.fototeca.us.es
62. Portada de la revista *Arte en América y Filipinas*, nº 1 , Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla, 1936.
63. ANGULO IÑIGUEZ, Diego Planos de Monumentos Arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias, Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1939.
64. BUSCHIAZZO, Mario José *Bibliografía de Arte Colonial Argentino*, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1947.
65. Portada del libro GIURIA, Juan *La Arquitectura en el Paraguay*, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Buenos Aires, 1950.
66. Retratos fotográficos (de izq. a der.) Germán Téllez Castañeda, Fernando Chueca, George Kubler, Carlos Raúl Villanueva y Graziano Gasparini en el Seminario Internacional “Situación de la historiografía de la arquitectura latinoamericana.”, en GASPARINI, Paolo “*Momentos del Seminario*” BCIHE, nº 9, Abril 1968.
67. Escuela de Arquitectura de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 2007.
68. Portadilla del libro GIURIA, Juan *La Arquitectura en el Uruguay, Tomo I Epoca Colonial*, Instituto de Historia de la Arquitectura Universidad de la República, Montevideo, 1955.
69. Portada del libro CASTELLANOS, Alfredo *Uruguay. Monumentos Históricos y Arqueológicos*, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, México D.F., 1974.
70. Fotografía del archivo CEDODAL donde aparecen reunidos docentes de historia de la arquitectura en Tucumán en 1957 (de izq. a der. sentados): N. Firszt, R. González Capdevilla, M. Wiasman, A.M. Gil, E. Tedeschi, cuatro personas sin identificar, J. Gazzaneo y M. Buschiazzo, en GUTIÉRREZ, Ramón y Olga PATERLINI (coords.) *Historia de la Arquitectura Argentina. Reflexiones de medio siglo 1957-2007*. Instituto Interuniversitario de Historia de la Arquitectura, CEDODAL, Instituto de Historia y Patrimonio FAU Universidad Nacional de

Tucumán, Centro Marina Waisman FADU Universidad Nacional de Córdoba, Buenos Aires, 2007, pág. 18.

71. Portada del libro AA.VV. *La enseñanza de la historia de la arquitectura en las reuniones de docentes realizadas en Tucumán del 8 al 11 de abril de 1957*, Instituto de Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, 1957.
72. Portada de la Revista MW, n° 1, 1998
73. Portada de la Revista MW, n° 11, 2011
74. Portada del libro IGLESIAS, Augusto y Enrique PORTE, Publicaciones del Instituto de Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1955.
75. Portada del libro BENAVIDES, Juan; Rodrigo MARQUEZ DE LA PLATA y León RODRIGUEZ, *Arquitectura del Altiplano. Caseríos y villorrios ariqueños*, Editorial Universitaria, Santiago, 1977.
76. Portada del libro MARIÁTEGUI OLIVA, Ricardo *Una Iglesia-Relicario El Carmén de Trujillo*, Documentos de Arte Peruano I, Publicaciones del Instituto de Investigaciones de Arte Peruano y Americano, Lima, 1945.
77. Portada Revista del Instituto de Arte Americano del Cusco, n° 14, 1993-1994.
78. Diagrama publicaciones periódicas.
79. Portada de Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, n° 1, 1948.
80. Portada de Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, n° 24, 1971.
81. Portada de Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, n° 41, 2011.
82. Portada Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, n° 1, 1964.
83. Portadilla Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, n° 1, 1964.
84. Portada Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, n° 30, 1996.
85. Portada revista Arte y Arqueología, n° 1, 1969.

86. Portada revista Arte y Arqueología, nº8-9, 1982-1983.
87. Portada revista Apuntes, nº 1, 1967.
88. Portada revista Apuntes , nº 20, 1983.
89. Portada revista Documentos de Arquitectura Nacional y Americana, nº 4, 1976.
90. Portada revista Documentos de Arquitectura Nacional y Americana, nº 39/40, 1998.
91. Fotografía de Diego Angulo, Enrique Marco y Ramón Gutiérrez en La Rábida, publicada en DANA, nº 6, 1978.
92. Fotografía Exposición sobre las Indias en Sevilla, en ARTIÑANO, Gervasio de “*Aportación al Estudio de la Cultura Española en las Indias.*” en AE, tomo X, 1930-1931, pág. 81.
93. Portada catálogo AA.VV. *Los siglos de Oro en los Virreinos de América 1550-1700*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999.
94. Portada catálogo LÓPEZ GUZMÁN, Rafael y OSSIO ACUÑA, Juan (comisarios) *Perú Indígena y Virreinal*, SEACEX, Madrid, 2004.
95. Fotografía en primer plano Juan Pedro Posani, Paolo Portoghesi y Sybil Moholy-Nagy, en el Seminario Internacional “Situación de la historiografía de la arquitectura latinoamericana.”, en GASPARINI, Paolo “*Momentos del Seminario*” BCIHE, nº 9, Abril 1968.
96. Fotografía de José Garcia Bryce, Ricardo de Robina, Fernando Chueca, Graziano Gasparini y George Kubler en el Seminario Internacional “Situación de la historiografía de la arquitectura latinoamericana.”, en GASPARINI, Paolo “*Momentos del Seminario*” BCIHE, nº 9, Abril 1968.
97. Portadilla de AA.VV. *Simposio Internazionale Sul Barroco Latinoamericano*, Edición directa de Minardi. Instituto Italo Latino, Roma, Italia, 1982.
98. Fachada Casa de las Ventanas de Hierro, Coro, 2007.
99. Fachada Iglesia de Santo Domingo, Quito, 2010.
100. Diseño Afiche del III Congreso Internacional de Barroco Americano, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 2001.

101. Retrato fotográfico grupo de participantes del III Congreso Internacional de Barroco Americano, Sevilla, 2001. Entre otros podemos identificar a Graciela María Viñuales, Alberto Nicolini, Ramón Gutiérrez, Antonio Bonet, Isabel Cruz, Daniel Taboada, Alexandra Kennedy, Rodolfo Vallín, Rodrigo Gutiérrez y Sandra Nigro. Fotografía archivo Rodrigo Gutiérrez.
102. Bóveda Iglesia de Huaro, 2008.
103. Portada del libro AMARAL, Aracy (coord.). *Arquitectura neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo, Memorial-Fondo de Cultura Económica, 1994.
104. Fachada de Casa Ricardo Rojas, Buenos Aires, 2006.
105. Patio de Casa Ricardo Rojas, Buenos Aires, 2006.
106. Fachada Palacio Noel, Buenos Aires, 2006.
107. Patio Palacio Noel, Buenos Aires, 2006.
108. Portada Revista de Arquitectura, n°1, Buenos Aires, 1915.
109. Dibujo de la fachada de la Catedral de Córdoba, por Juan Kronfuss en KRONFUSS, Juan *Arquitectura colonial en la Argentina*, Editorial Nuevo Siglo, Córdoba, 1998 (Segunda Reedición, primera edición de 1926).
110. Fachada Palacio Arzobispal de Lima, Lima, 2006.
111. Urbanización El Silencio, Caracas, 2007.
112. Portada del libro BUSCHIZZO, Mario J. *Argentina: Monumentos Históricos y Arqueológicos*, Instituto Panamericano de Historia y Geografía, México D.F., 1959.
113. Fachada Cabildo, Buenos Aires, 2006.
114. Portada del libro HARTH-TERRE, Emilio *Artífices en el Virreinato del Perú*, Imprenta Torres Aguirre, Lima, 1945.
115. Fachada del Club de la Unión y del Palacio Municipal de Lima, Lima, 2006.

116. “La Casa Colorada – Adaptación para el Museo de la Independencia”, proyectado por el arquitecto Carlos Sotomayor, en *Revista de Arquitectura*, año I, n°2, pág. 30.
117. Portada del libro MONTANDÓN, Roberto *Iglesias y capillas Coloniales en el Desierto de Atacama*, Cuadernos del Consejo de Monumentos Nacionales, n°2, Santiago de Chile, 1951.
118. Portada del libro TREBBI, Romolo *Desarrollo y Tipología de los Conjuntos Rurales en la Zona Central de Chile. Siglos XVI – XIX*, Ediciones Nueva Universidad, Santiago, 1980.
119. Fachada Iglesia de Aldachildo, Chiloé, 2004.
120. Detalle constructivo, fachada Palacio Arzobispal, Cusco, 2006.
121. Portada del libro GASPARINI, Graziano (Coord.) *Arquitectura Colonial Iberoamericana*, Armitano Editores, Caracas, 1997.
122. Portada del libro GUTIÉRREZ, Ramón et al. *Barroco Iberoamericano, de los Andes a las Pampas*, Lungweg Editores, Barcelona, 1997.
123. Retrato fotográfico de Ramón Gutiérrez y Graziano Gasparini en Paraguaná, por Rodrigo Gutiérrez, 2009.
124. Portada del libro NOEL, Martín *Contribución a la Historia de la Arquitectura Hispano-Americana*, Talleres S.A. “Casa Jacobo Peuser” Ltda., Buenos Aires, 1921.
125. Portada del libro LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente *La Arquitectura Hispanoamericana en las épocas de la Colonización y de los Virreinos*, V.H. Sanz Calleja Editores e Impresores, Madrid, 1922.
126. Portada de la separata GRESLEBIN, Héctor “El estilo renacimiento colonial”, *Revista de Arquitectura*, año X, n°s 38 y 39, febrero y marzo de 1924.
127. Portada del libro GUIDO, Ángel *La arquitectura Hispanoamericana a través de Wölfflin*, III Congreso Panamericano de Arquitectos, Rosario, 1927.
128. Página inicial del artículo BENAVIDES, Alfredo “Un aspecto técnico del Barroco en general y en especial del Hispano-Aborígen”, *Revista de Arte*, Universidad de Chile, Santiago de Chile, n°, 1936.
129. Portada del libro NAVARRO José Gabriel *Las formas arquitectónicas europeas en la Arquitectura Americana*, Academia Nacional de Historia, Quito, 1961.

130. Retrato de Jaime Salcedo, Bogotá, 2006.
131. Retrato de Carlos Arbelaez Camacho en el claustro de San Francisco de Tunja, 1964, fotografía de Germán Téllez Castañeda, en revista *Apuntes*, n° 21, volumen 6, enero-julio 2002.
132. Fachada Iglesia San Francisco, Bogotá, 2010.
133. Fuerte de San Felipe, Cartagena de Indias, 2006.
134. Portada del libro MARCO DORTA, Enrique *Cartagena de Indias. Puerto y Plaza Fuerte*, Alonso Amadó Editor, Cartagena, 1960.
135. Portada del libro MARCO DORTA, Enrique *Cartagena de Indias. Puerto y Plaza Fuerte*, Fondo Cultural Cafetero, Bogotá, 1988.
136. Portada del libro ORTEGA, Alfredo *Arquitectura de Bogotá*, Editorial Minerva, Bogotá, 1924. Edición facsimilar Ediciones Proa, Bogotá, 1988.
137. Portada del libro ARANGO, Silvia *Historia de la arquitectura en Colombia*, Centro Editorial y Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1989.
138. Portada del libro SALZEDO DEL VILLAR, Pedro *Apuntamientos Historiales de Mompox*, Mompox, 1936.
139. Retrato de Pedro Salzedo del Villar, en SALCEDO DEL VILLAR, Pedro *Apuntamientos Historiales de Mompox*, Mompox, 1936.
140. Portada del libro SALCEDO SALCEDO, Jaime *Urbanismo Hispano-Americano, Siglos XVI-XVII y XVIII. El modelo urbano aplicado a la América española. Su génesis y su desarrollo teórico y práctico*. Centro Editorial Javeriano (CEJA), Bogotá, 1996. 2ª edición.
141. Portada del libro TELLEZ, Germán *Crítica & Imagen*, Escala, Bogotá, 1981.
142. Retrato de Ramón Gutiérrez, Buenos Aires, 2006.
143. Portada del catálogo GUTIÉRREZ, Ramón, Margarita GUTMAN y Víctor PÉREZ ESCOLANO *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*, catálogo de exposición organizada por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla, 1995.

144. Portada del libro ZEVI, Bruno *Saber ver la arquitectura*, Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1951. Traducción de Cino Calcaprina y Jesús Bermejo Godoy, *Saper Vedere L'Architettura*.
145. Portada del libro SEBASTIÁN, Santiago *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia*, Corporación la Candelaria y Convenio Andrés Bello, Bogotá, 2006.
146. Portada del libro AA.VV. *Simposio Internazionale sul Barroco Latinoamericano*, ILA, Roma, 1982.
147. Fachada Catedral de Bogotá, Bogotá, 2006.
148. Dibujo de Johannes Kronfuss de la Catedral de Córdoba, en KRONFUSS, Juan *Arquitectura colonial en la Argentina*, Editorial Nuevo Siglo, Córdoba, 1998 (Segunda Reedicción, primera edición de 1926).
149. Portada del libro SOLÁ, Miguel *Historia del Arte hispano-americano*, Editorial Labor, Barcelona, 1935.
150. Portada catálogo SIRACUSANO, Gabriela et al. *Héctor Schenone. Elecciones y selecciones de un maestro: un programa intelectual*, Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires, 2009.
151. Retrato de Alberto De Paula, Buenos Aires, 2006.
152. Portada del libro GUTIÉRREZ, Ramón, Graciela VIÑUALES y Alberto DE PAULA *Arquitectura Hispanoamericana en el Río de la Plata. Diccionario biográfico de sus protagonistas. 1527-1825*, CEDODAL, Buenos Aires, 2006.
153. Portada del libro DE PAULA, Alberto *Las nuevas poblaciones de Andalucía, California y el Río de la Plata 1767-1810*, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario Buschiazzi. FADU – UBA, Buenos Aires, 2000.
154. Portada del libro CHUECA GOITIA, Fernando *Invariantes Castizos de la Arquitectura Española. Invariantes en la Arquitectura Hispanoamericana. Manifiesto de la Alhambra*, Editorial Dossat, Madrid, 1981.
155. Fachada de la Catedral en Plaza de Armas de Lima, 2007.
156. Bóveda de la Catedral, Lima, 2007.

157. Iglesia de Yaguarón, Paraguay, 2004.
158. Portada libro NOEL, Martín *Arquitectura Virreinal*, Editorial Casa Jacobo Peuser, Buenos Aires, 1934.
159. Portada libro BUSCHIAZZO, Mario J. *De la cabaña al rascacielos*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1945.
160. Portada libro DE PAULA, Alberto, Ramón GUTIÉRREZ y Graciela VIÑUALES *Influencia Alemana en la Arquitectura Argentina*, Departamento de Historia de la Arquitectura, Universidad Nacional del Nordeste, Resistencia, 1981.
161. Portada del libro TEDESCHI, Enrico *Una Introducción a la Historia de la Arquitectura*, Instituto de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de Tucumán, 1951.
162. Retrato Padre Gabriel Guarda, Santiago de Chile, 2007.
163. Portada del libro GUARDA, Fernando *Historia de Valdivia 1552-1952*, Imprenta Cultura, Santiago, 1953.
164. Portada del Boletín de la Academia Chilena de la Historia, año XXXII, n° 72, Primer Semestre 1965.
165. Portada del libro GUARDA, Gabriel. *Historia urbana del Reino de Chile*. Editorial Andrés Bello. Santiago de Chile, 1978.
166. Portada del libro GUARDA; Gabriel: *El arquitecto de La Moneda Joaquín Toesca 1752-1799. Una imagen del Imperio Español en América*, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 1997.
167. Fachada del Palacio de la Moneda, Santiago de Chile, 2008.
168. Retrato del Padre Antonio San Cristóbal, Lima, 2007.
169. Portada del libro SAN CRISTÓBAL, Antonio *Fray Diego Maroto Alarife de Lima 1617-1696*, Epígrafe Editores, Lima, 1996.
170. Bóveda de la Catedral, Cuzco, 2008.

171. Portada del tratado SAN NICOLÁS, Fray Lorenzo de *Arte y uso de Architectura*, Edición, Madrid, 1639.(Edición Fácsmilar, Extramuros).
172. Portada libro BERNALES BALLESTEROS, Jorge *Lima, la ciudad y sus monumentos*, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Sevilla, 1972.
173. Portada libro SAN CRISTÓBAL, Antonio *La Casa Virreinal Cuzqueña*, Universidad Nacional de Ingeniería, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, Instituto General de Investigación, Lima, 2001.
174. Fachada Casa Tristán del Pozo, Arequipa, fotografía de Paulina Sepúlveda, 2010.
175. Claustro de la Iglesia de Santo Tomás, Lima, 2007.
176. Iglesia San Francisco, Lima, 2007.
177. Portada libro HARTH-TERRE, Emilio *Escultores Españoles en el Virreinato del Perú*, Librería-Editorial Juan Mejía Baca, Lima, 1977.
178. Retrato de Graziano Gasparini, Paraguaná, 2007.
179. Portada del libro GASPARINI, Graziano y Louise MARGOLIES *Arquitectura Inka*, Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1977.
180. Retrato de Leonardo Benévolo en la Isla Margarita (Venezuela) en Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, n° 9, abril 1968.
181. Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 2007.
182. Portada del libro GASPARINI, Graziano *América, Barroco y Arquitectura* Armitano Editores, Caracas, 1972.
183. Fachada Iglesia Santa Ana de Paraguaná, Paraguaná, 2007.
184. Portada del libro GASPARINI, Graziano *Templos coloniales de Venezuela*, Ediciones "A", Caracas, 1959.
185. Iglesia de Tiahuanaco, Tiahuanaco, 2007.

186. Detalle fachada Casa de las Sierpes, Cusco, 2008.
187. Retrato de Teresa Gisbert, La Paz, 2007.
188. Fachada de Iglesia y Claustro de San Francisco, La Paz, 2007.
189. Fachada de la Sede Museo Nacional de Bellas Artes de Bolivia, ex Palacio de los Marqueses de Villaverde, La Paz, 2007.
190. Patio de la Sede Museo Nacional de Bellas Artes de Bolivia, ex Palacio de los Marqueses de Villaverde, La Paz, 2007.
191. Portada libro MESA, José de y Teresa GISBERT *Contribuciones al estudio de la Arquitectura Andina*, Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, La Paz, 1966.
192. Plaza del Cusco con vista hacia Iglesia de la Compañía, Cusco, 2007.
193. Portada libro ARTIGAS, Juan Benito *Arquitectura a cielo abierto en Iberoamérica como una invariante continental*, Edición del autor, México D.F. 1995.
194. Portada libro GISBERT, Teresa y José DE MESA *El Manierismo en Los Andes*, Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco, Unión Latina, La paz, 2005.
195. Retrato Alberto Corradine Angulo, Bogotá, 2010.
196. Portada libro CORRADINE, Alberto *Historia de la Arquitectura Colombiana 1538-1850*, Escala, Bogotá, 1989.
197. Portada libro CORRADINE, Alberto *Algunas consideraciones sobre la arquitectura de Zapiquirá*, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1969.
198. Portada libro CORRADINE, Alberto *Apuntes sobre Bogotá. Historia y Arquitectura*, Academia Colombiana de Historia, Biblioteca de Historia Nacional, Volumen CLIX, Editora Guadalupe, Bogotá, 2002.

9. AGRADECIMIENTOS

En primer lugar agradecemos a todos los autores que me han permitido entrevistarlos: Jaime Salcedo, Ramón Gutiérrez, Graziano Gasparini, Teresa Gisbert, Gabriel Guarda, Alberto Corradine y los recordados Alberto De Paula (QEPD) y Antonio San Cirsitóbal (QEPD), quienes en su día generosamente me han dedicado su tiempo y paciencia, entregando un inestimable testimonio sobre las circunstancias de su trabajo intelectual.

En España mis agradecimientos al Catedrático Rafael López Guzmán, comprometido americanista y mejor maestro, quien supo guiar mis equívocos y ansiedades en esta empresa -a ratos imposible con las distancias de un océano de por medio- en mi estadía por Granada y un entrañable encuentro en Chile, además de muchas otras deudas intelectuales. A la familia Gutiérrez-Bellido que me acogió permanente desde mi primer viaje a Granada y también me ha abierto sus tránsitos recorridos por las letras y caminos de América.

En Argentina agradecemos al Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, donde los arquitectos Florencia Barcina, Jorge Massi y Patricia Méndez gentilmente me recibieron en sus espacios de trabajo y en especial a su director el arquitecto Ramón Gutiérrez, el que en gran medida ha sido un permanente referente en esta investigación. Al Instituto de Arte Americano, de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buneos Aires, en especial a su Ex Director el Dr. Arquitecto Alberto de Paula (QEPD), a su Ex Secretario General el Arquitecto Javier García Cano y a su amable colaboradora Ana María Lang, quienes hicieron muy eficiente mi trabajo en sus dependencias. Al arquitecto Fernando Aliata de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Torcuato Di Tella, por facilitarme el material inédito presentado en el Primer Seminario Internacional "Historia, ciudad y arquitectura en América del siglo XVIII".

En Colombia a la arquitecta María Claudia Romero Isaza, profesora de la Universidad Nacional de Colombia, y al arquitecto Juan Luis Isaza que posibilitó parte importante de nuestra estadía en Bogotá y ha colaborado bibliográficamente con el desarrollo de esta investigación.

En Perú agradecemos a la arquitecta Sandra Negro, cuya amable generosidad me permitió poder concretar mi entrevista con el Padre Antonio San Cirsitóbal (QEPD). Al arquitecto Roberto Samanez y a la antropóloga Lissy Kuon de Cuzco, especialmente por el acercamiento a Huaro y Andahualillas.

En Venezuela agradecemos a Louise Margolies por su generosa hospitalidad en la Hacienda de Las Virtudes, en Paraguaná. A la arquitecta Yosenia Noroño, quien con mucho esmero y amabilidad compartió su experiencia sobre las intervenciones en el patrimonio urbano de la ciudad de Coro. Igualmente a Carlos F. Duarte, Director del Museo de Arte Colonial de Caracas.

En Canadá al historiador del arte Gauvin Alexander Bailey, profesor de la Queen's University de Kingston, quien generosamente me facilitó textos inéditos de su libro *The Andean Hybrid Baroque: Convergent Cultures in the Churches of Colonial Peru*.

En Chile agradecemos al Fondo Nacional de la Cultura y las Artes FONDART, cuyo apoyo a través de su Beca Regular (Proyecto n° 12190, 2005) ha sido fundamental para el financiamiento de la parte inicial de esta investigación. A la Universidad de Playa Ancha, cuyo apoyo se manifestó a través de los recursos asignados por la Dirección General de Investigación en su concurso regular (2006 y 2008), los que permitieron el avance regular de esta investigación. A la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, cuyo patrocinio a través de la Beca de Apoyo al Perfeccionamiento Académico (2007) nos permitió financiar viajes de estudio. Al personal de las Bibliotecas de la Escuela de Arquitectura y el Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Al arquitecto Dr. Alberto Sato, quien en su calidad ex Director del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas de la Universidad Central de Venezuela tuvo la gentileza de brindarme acceso a su completa colección de los Boletines esa institución. Al historiador del arte Romolo Trebbi, con quien tuve el privilegio de trabajar en mis años formativos donde conocí las primeras noticias sobre la Arquitectura Virreinal de América del Sur.

Finalmente quisiera dejar de manifiesto mi profundo y permanente agradecimiento a mi familia, especialmente a mi esposa Carolina Sepúlveda Zepeda, quien con su incondicional apoyo ha tenido que padecer mis impenitentes ausencias tanto dentro como fuera de nuestro hogar, dando el tiempo y apoyo imprescindible para un trabajo de esta envergadura, en medio del cual recibimos a nuestras hijas Josefa e Ignacia, únicas dedicatorias posibles a esta altura de la página.

José de Nordenflycht Concha
Valparaíso, Chile