

LA INTERPRETACIÓN EUROPEOCÉNTRICA DE LA
ARQUITECTURA PLANIFORME SURPERUANA

Antonio San Cristóbal

Denominamos *arquitectura planiforme* a la que se extendió desde el último tercio del siglo XVII y todo el siglo XVIII por Arequipa y sus pueblos aledaños, Puno, el Collao, Juli, Pomata y Zepita, La Paz y el altiplano boliviano, y llegó hasta Potosí. Se caracteriza esta arquitectura por recibir una decoración compacta tallada en relieve plano que recubre todo el espacio disponible en las portadas y en algunos espacios privilegiados en el interior de las iglesias, como el frente de los sotocoros. Está difundida la arquitectura planiforme por zonas altas habitadas por poblaciones indígenas, y aunque también asienta predominantemente en el centro urbano de Arequipa, fue labrada por canteros y talladores de notoria ascendencia indígena, sin desmerecer del carácter de arquitectura urbana en la ciudad de Arequipa.

A partir de la interpretación romántica de la arquitectura surperuana de Arequipa y el Collao propuesta allá durante el año de 1925 por el argentino Angel Guido (Guido, 1925) se había divulgado usualmente la denominación de *estilo mestizo* para definir esa peculiar forma arquitectónica. Por tratarse de la primera interpretación histórica de esta arquitectura surperuana, no podía ofrecerse una exégesis rigurosamente técnica y arquitectónica, tanto más cuanto que ni siquiera se había propuesto por aquellos años la interpretación de otras escuelas arquitectónicas regionales menos problemáticas y conflictivas.

Si bien el concepto de estilo mestizo pareció en un principio simple y adecuado de acuerdo al método de análisis artístico más que arquitectónico,

vigente durante la primera mitad del presente siglo, surgieron después a partir de la década de 1950 algunas implicaciones problemáticas, cuando los historiógrafos sometieron a revisión crítica los presupuestos no suficientemente explicitados en los que se basaba la conceptualización inicial de Angel Guido.

Exponía magistralmente el arquitecto Ramón Gutiérrez las dos proyecciones teóricas fundamentales surgidas de la primera formulación: “Angel Guido define dos conceptos que han ocupado el centro de la reflexión de la arquitectura americana durante casi medio siglo desde su texto de 1925. El primero es el carácter de “mestización” artística, como proceso de integración o fusión (no sumatoria) de lo indígena y de lo hispano. Lo segundo, el esquema arquitectura europea decoración americana que preanunciado en algunos textos anteriores, aquí tiene carácter explícito” (Gutiérrez, 1957).

En el comienzo de la larga secuencia de interpretaciones teóricas aparece planteado el dualismo de los dos componentes de esta arquitectura vi-reinal –lo arquitectónico y lo decorativo– que coexisten en las portadas andinas por la “mestización” con que los interrelacionaron los talladores andinos surperuanos, pero que no han logrado integrarse en una interpretación científica coherentemente unitaria. El elemento arquitectónico de las portadas ha sido marginado por las interpretaciones de una y otra tendencia contrapuestas, mientras que las discusiones más extremas se han concentrado sobre el componente decorativo de esta arquitectura planiforme.

La terminología inicial de estilo mestizo fue reasumida y completada por Wethey en 1949; pero bastó esta adhesión al concepto en los que implica de referencias a lo indígena y a lo hispánico, para que surgieran las discrepancias y se iniciara una polémica duradera que, si bien incidía inicialmente sobre la exactitud semántica del concepto de estilo mestizo, profundizó después en la reinterpretación de su contenido, pero sólo en cuanto al valor de la expresión artística y decorativa de esta arquitectura surperuana; pues la polémica ha dejado inexplorado el segundo componente de la arquitectura, en la creencia ingenua de que se trataba de la reiteración de una arquitectura meramente hispánica.

Desde el comienzo de la interpretación historiográfica quedó marcada esta arquitectura planiforme surperuana por la dualidad interna de sus componentes que se presuponen de suyo heterogéneos y para los que se busca una originación distinta. El divorcio, o al menos la disparidad de la proceden-

cia asignada de la una parte a la arquitectura, y de la otra a la expresión decorativa, se ha mantenido invariable a lo largo del desenlace de la polémica, sin que alguno de los contendientes se haya sentido compulsado a reagrupar las partes integrantes desagregadas, o al menos a hacerlas surgir de la espontánea creatividad de los mismos artesanos andinos. Puesto que el contexto privilegiado que sustenta la arquitectura planiforme surperuana son predominantemente las portadas, se sobre entiende que el componente arquitectónico consiste en el diseño estructural que sirve de asiento de la decoración, y también las estructuras relativas al diseño, como el volumen y los componentes arquitectónicos. Obviamente, los canteros andinos surperuanos tallaron conjuntamente los motivos ornamentales y el diseño de las portadas recubierto por la decoración; pero han supuesto por unanimidad los intérpretes de todas las tendencias que aquellos canteros crearon sólo por su personal iniciativa la ornamentación, mientras que habrían asumido modelos ya conformados de otro origen para las portadas que labraban. De este modo, se habría comportado como autores artísticos sólo de los motivos ornamentales, no así de las estructuras arquitectónicas asumidas por transmisiones de distintas procedencias. Han supuesto todos los intérpretes sin distinción que, puesto que los canteros andinos no habrían creado los diseños arquitectónicos de las portadas, bastaba con aplicarlas una simple e intrascendente denominación tipológica de modelos europeos en general o de portadas renacentistas; con lo que se excusaron de profundizar en su comprensión estructural y arquitectónica.

A esta dualidad de originación alude desde el comienzo de la teoría historiográfica el planteamiento propuesto por Angel Guido. Es cierto que la interpretación clásica del estilo mestizo reconocía el protagonismo inicial de los artesanos nativos en cuanto a la creación de la arquitectura planiforme surperuana; pero al mismo tiempo preservaba otro sector integrante de esta misma arquitectura que se supone como recibido desde los centros europeos creadores de los modelos usuales. Ello implica que ya desde el inicio, la teoría historiográfica del estilo mestizo encerraba en su seno una versión interpretativa europeocéntrica explícita al menos para el componente parcial arquitectónico de esta arquitectura planiforme surperuana. Resulta, pues, que los historiógrafos enfrentados en cuanto al enjuiciamiento del componente decorativo, concordaban implícitamente en lo referente a la ascendencia europea atribuida al componente arquitectónico de estas portadas planiformes.

No aparecen muy definidas en la teoría del estilo mestizo las fronteras entre el sector ornamentado creado autónomamente por los artesanos

autóctonos y el sector arquitectónico al que se asignaba la procedencia europea. Esta indefinición fronteriza fue desbordada por la creciente presión ejercida por la historiografía de tendencia europeocéntrica no-ibérica, o mejor anti-ibérica, que al mismo tiempo que invadía ciertas áreas de la misma arquitectura virreinal hispanoamericana en las que alumbraba evidentes o presuntas muestras de aportes europeos no-ibéricos, trató de restringir al mínimo porcentaje posible la aportación creadora de los artesanos autóctonos para la arquitectura planiforme surperuana. Irrumpió el empuje arrollador de la historiografía europeocéntrica no-ibérica primeramente contra la denominación de estilo mestizo. Se ha referido frecuentemente Ramón Gutiérrez a las discusiones semánticas; pero no se ha detenido el avance invasor de los europeístas no-ibéricos en esta pugna dialéctica contra la definición nominal, porque ampliaron gradualmente la interpretación europeocéntrica hasta extenderla sobre el mismo sector de la decoración escultórica que hasta la década de 1960 había estado reservado como dominio propio a los talladores y canteros andinos autóctonos.

La ampliación de la interpretación europeocéntrica sobre la casi totalidad de la arquitectura planiforme surperuana no se consumó de golpe en un sólo proceso dialéctico unitario y frontal, sino que se llevó a cabo mediante desplazamientos graduales de esa interpretación historiográfica hacia sectores integrantes cada vez más amplios de la compleja estructura de la arquitectura planiforme; mientras que la teoría defensora del estilo mestizo retrocedía acorraladas, en un constante relieque, pues también pretendieron invalidar su interpretación de los motivos de la flora y la fauna locales. Acaeció un progreso dialéctico acumulativo: una vez consolidado por la aceptación implícita alguna interpretación europeocéntrica parcial, se prosiguió con la formulación de otra interpretación ampliatoria de la primera; y de este modo se consolidó un encadenamiento en el que no se revisaban críticamente las primeras interpretación europeocéntricas parciales, sino que se daban como válidas sólo por el hecho de haber sido propuestas previamente. Se puede constatar cómo la última interpretación europeocéntrica más radical propuesta por Ilmar Luks estuvo precedida por otras interpretaciones de menor alcance que son asumidas por las citas reiteradas de sus autores como si fueran fundamentos válidos, pero sin ofrecer ningún discernimiento crítico acerca de su consistencia.

Limitamos ahora nuestro análisis a exponer las ideas básicas de los autores que han sido protagonistas directos en la polémica sobre el estilo mestizo.

1. INTERPRETACIONES EUROPECÉNTRICAS INICIALES

El dualismo inicial excindido entre el componente arquitectónico y el de la ornamentación fue ampliado muy pronto a una trilogía de componentes dados en la arquitectura planiforme: el sector arquitectónico, la técnica de tallar la decoración, y los motivos escultóricos ornamentales. La interpretación europeocéntrica se extendió progresivamente a los tres sectores. Podría añadirse todavía un cuarto aspecto que reaparece mencionado incidentalmente entre los expositores mas el modo de distribuir los motivos ornamentales en paneles amplios; pero a pesar de su notoria importancia, no ha sido tomado en cuenta por los historiógrafos europeístas con la debida profundidad de análisis.

El cuarto componente ahora señalado no ha tenido de hecho ninguna repercusión en el desarrollo de la controversia sobre el estilo mestizo. Acerca de la caracterización como hispánicos y renacentistas atribuida a los esquemas arquitectónicos, no se ha suscitado la más mínima discrepancia entre los partidarios y los adversarios del estilo mestizo. Aunque todos los intérpretes asumen unánimemente el convencionalismo del carácter hispánico y renacentista atribuido a los esquemas arquitectónicos vigentes en la arquitectura planiforme surperuana, la única discrepancia suscitada consistió en una diversa posición meramente táctica, ya que los partidarios del estilo mestizo incorporaban este componente arquitectónico a la conformación del estilo; mientras que los europeocentristas dejaban al margen del estilo esos componentes arquitectónicos, de tal modo que redujeron la arquitectura planiforme surperuana exclusivamente a los dos componentes restantes: la técnica de tallar la decoración en la piedra, y los motivos ornamentales. La polémica prendió inicialmente en cuanto a la calificación atribuible al componente de la técnica de tallar la decoración en relieve plano; y sólo en un segundo momento ampliatorio de la controversia se extendió la oposición radical al estilo mestizo acerca del origen del que hacen proceder los motivos ornamentales. Resulta algo paradójico que siendo la desvalorización de la técnica planiforme por los europeocéntricos el reactivo más influyente y generalizado contra el estilo mestizo durante el desenvolvimiento de la polémica, no se haya suscitado apenas ninguna réplica contra este enfoque de parte de los defensores del estilo mestizo.

Publicó A. Neumeyer en 1948 un trabajo sobre la contribución indígena a la decoración arquitectónica en la América virreinal hispánica (Neumeyer, 1948). En lugar de ocuparse de la decoración planiforme surperuana consi-

derada en su específica individualidad y analizada desde ella misma, diluyó sus caracteres diferenciadores en la amplia diversidad de toda la arquitectura latinoamericana en general, en la que coexisten otras modalidades decorativas que no ayudan mucho a comprender la peculiaridad de la decoración arequipeño-cillavina. A ello se añade en segundo lugar que el estudio de Neumeyer no trató de comprender las características de la decoración indígena hispanoamericana desde ella misma, pues el compararla con la decoración tallada en otras culturas antiguas, estableció un método interpretativo desde fuera de ella misma que ha prevalecido con amplia repercusión en los autores posteriores, hasta el punto de que ha sentado escuela. Ha vinculado Neumeyer la arquitectura surperuana con otras arquitecturas hispanoamericanas periféricas como si fueran integrantes de una unidad homóloga; y resulta todavía más heterónimo aún establecer una semejanza entre la técnica del tallado planiforme surperuano y la ornamentación tallada de otras culturas del mundo antiguo, interpretándola también por la mediación del ámbito ampliado hasta abarcar toda la arquitectura hispanoamericana.

Acaso por la novedad del planteamiento, no fue revisada críticamente esta tesis de Neumeyer por otros historiógrafos, antes bien impuso generalizadamente para la técnica de tallar la decoración usada en la escuela arquitectónica andina planiforme la calificación de tallado antinatural que deforma el relieve tridimensional a la manera de la escultura copta, siríaca, etc.

La comprensiva acogida otorgada por H. E. Wethey al concepto de estilo mestizo entendido como cruzamiento de las formas europeas con la modalidad decorativa indígena contribuyó decisivamente a divulgar la vigencia de esta denominación en los años precedentes a la posterior polémica que condujo a la desvalorización de la arquitectura planiforme por la historiografía eurocéntrica. Atribuía Wethey carácter hispánico europeo al diseño de las portadas planiformes surperuanas de La Compañía y de San Agustín en Arequipa (Wethey, 1949), y a la de San Pedro de Zepita (Wethey, 1949). Esta apreciación fundamenta la exégesis europeísta del elemento arquitectónico integrante del estilo mestizo surperuano, que se ha tornado común entre los intérpretes e historiadores de la arquitectura virreinal. Atribuye a la influencia indígena el otro componente del estilo consistente en la decoración entendida en el amplio sentido de los motivos ornamentales, la técnica de tallar la decoración y la distribución ornamental en paneles decorados a manera de los tejidos. Pero, mientras que no puede por menos de reconocer el origen autóctono de los motivos ornamentales incorporados por los talladores indí-

genas, asume reiteradamente la interpretación europeocéntrica de la técnica del tallado propuesta por Neumeyer cuya autoridad aduce en cada caso: “El primitivismo natural del diseño decorativo y la técnica es el factor más significativo y determinante. El artista primitivo ingenuo de cualquier época de la historia y en cualquier parte de la tierra crea diseños geométricos simplificados que repite una y otra vez... El tallado de los coptos y de los merovingios produce resultados muy similares al de los Andes en el Perú” (Wethey, 1949). “La misma preferencia por el tallado bidimensional característica el arte de todos los pueblos prehistóricos y primitivos; es un indicador de cierto estado de desarrollo intelectual. El doctor Neumeyer en su reciente estudio sobre el mismo estilo mestizo en Norte y Sur América llama rectamente la atención sobre el desarrollo paralelo en Europa que es producido por una similar fusión de culturas diferentes” (Wethey, 1949).

Para llegar a esta interpretación se ha seguido un proceso complejo que es necesario descomponer en sus fases parciales, pues sólo de este modo resultará patente su inconsistencia. En primer lugar, involucraron la arquitectura planiforme surperuana en la compleja y heterogénea totalidad de un estilo mestizo americano del Norte y del Sur, al lado de otras expresiones no menos heterogéneas. En segundo lugar, de la contraposición entre ese vaporoso estilo mestizo americano genérico que cultivaba el arte bidimensional de tallar la decoración frente al tallado tridimensional europeo de la escultura barroca, indujeron que el estilo mestizo americano era un arte popular y primitivo. En tercer lugar, ese genérico estilo mestizo americano fue asimilado a la talla bidimensional practicada por otros pueblos primitivos como los coptos, los merovingios, etc., de distintas partes del mundo antiguo, a los que también se atribuye alguna forma de mestizaje por la fusión de culturas diferentes. Aparece claro que la calificación de arte primitivo y popular atribuida a la arquitectura andina planiforme surperuana ha surgido de la interpretación europeocéntrica que contraponía el tallado bidimensional en superficie plana al tallado barroco tridimensional. La correlación de semejanza entre el tallado planiforme surperuano y el de otras culturas primitivas de diversos lugares del mundo antiguo no es sino una consecuencia inmediata deducida de la interpretación europeocéntrica de la arquitectura peruana planiforme.

Es conveniente aclarar que Wethey, actuaba bajo el influjo de la tesis de Neumeyer cuando consideraba como una manifestación de arte primitivo e ingenuo el diseño decorativo geométrico –“simplified geometric patterns”, “simplified geometric design”– y atribuía estos calificativos al estilo mestizo

peruano; pero en verdad, la arquitectura planiforme surperuana no ha cultivado la modalidad de la composición decorativa geométrica. Puede corresponder esta expresión ornamental a otras modalidades de mestizaje americano con las que Neumeyer involucraba indebidamente la arquitectura planiforme arequipeño-collavina. La confusión así generada oscurece indebidamente el análisis categorial del estilo planiforme surperuano.

Es necesario destacar que en sus orígenes la calificación de la decoración planiforme como tallado antinatural primitivo, impuesta por la tesis de Neumeyer, era compatible con la tesis del estilo mestizo, como se observa en la obra de Wethey. Se trataba de la calificación desvalorativa de uno de los componentes del mestizaje, pero no alteraba en nada la presunta fusión a modo de mestizaje de este elemento componente con el otro elemento arquitectónico, y tampoco atañía a la naturaleza constitutiva de esta peculiar estructura del elemento arquitectónico surperuano.

No se mostró don Enrique Marco Dorta muy propicio a emplear el concepto de estilo mestizo, acaso porque el método de la descripción positivista-empirista de los elementos particulares que él profesaba no resultaba especialmente propicio para remontarse a la formulación de teorías historiográficas transcendentales a los simples hechos experimentales entre los que se movía con espíritu positivista. Los análisis de Marco Dorta delimitan con precisión los tres aspectos componentes de la arquitectura planiforme arequipeño-collavina, a saber: el diseño arquitectónico de las portadas, la técnica del tallar la piedra con la decoración y los motivos escultóricos ornamentales. No alude Marco Dorta en ningún momento al esquemático diseño decorativo geométrico a que se refería Wethey, simplemente porque, como buen positivista no lo había identificado en ninguno de los monumentos arequipeños y collavinos cuya descripción pormenoriza a la manera empirista.

Señala Marco Dorta la distinta procedencia que él atribuía a estos tres componentes de la arquitectura planiforme. Escribe acerca del diseño de la portada: “Al componer grandes conjuntos decorativos, los arquitectos arequipeños se mantienen siempre fieles a los viejos modelos renacentistas, respetando las líneas rectas del esquema y disponiendo los elementos con absoluta frontalidad” (Marco Dorta, 1958). Y acerca de la portada lateral de San Juan de Juli afirmaba que es “de esquema completamente renacentista” (Marco Dorta, 1958). Esta caracterización atribuida a las portadas remite el componente arquitectónico de la arquitectura andina surperuana al polo *arquitectura europea hispánica* integrante del esquema dualista iniciado por

Angel Guido. Al otro polo del mismo esquema *ornamentación americana* se refieren los motivos ornamentales de la flora y la fauna locales descritos por Marco Dorta con morosa detención en cada portada planiforme surperuana.

En cuanto a la técnica de tallar la decoración en relieve plano, Marco Dorta se hace eco fielmente de la interpretación europeocéntrica propuesta por Neumeyer. Escribía lo siguiente: “el barroco arequipeño se distingue por la manera antinaturalista de tratar el relieve, en superficie y no en profundidad. Los anónimos decoradores de Arequipa –como habían hecho los artistas siríacos, coptos y bizantinos en reacción contra el arte clásico– practican incisiones alrededor de los motivos ornamentales para que iluminados por la luz viva del sol, destaquen sobre el fondo en sombra” (Marco Dorta, 1958). Y de la iglesia de Santa Cruz de Juli afirma que “todo está labrado con la técnica antinaturalista propia de los artistas de la comarca” (Marco Dorta, 1958).

No hay que olvidar que don Enrique Marco Dorta era un positivista riguroso. Su expresión: “la manera antinaturalista de tallar el relieve en superficie y no en profundidad”, designaba para él un dato objetivo experimentable por la experiencia empírica; pero en modo alguno significaba una desvalorización cualitativa de la escultura planiforme andina. En su ponencia al XXXVI Congreso de Americanistas definía el tallado planiforme como una concepción estética contrapuesta al relieve tridimensional barroco europeo, que correspondía a la sensibilidad indígena, pero que no procedía de una incomprensión provinciana o primitiva (Marco Dorta, 1966). Este exégesis aclaratoria aportada por Marco Dorta introduce una delimitación en cuanto al alcance valorativo de la tesis de Neumeyer, que parecía haber aceptado inicialmente. Vendría a significar que la técnica del relieve planiforme antinatural era de suyo neutra en cuanto a la calificación artística de este tallado, y que no implicaba necesariamente alguna forma de descalificación en detrimento del estilo planiforme andino surperuano. Sin embargo, acaeció que, a pesar de las aclaraciones posteriores de Marco Dorta, los historiógrafos europeocéntricos estaban emocionalmente predispuestos a descalificar la arquitectura planiforme andina, y se apropiaron en exclusividad de la tesis de Neumeyer en su sentido negativo: lo natural era el tallado barroco tridimensional, y el tallado planiforme resultaba frente a él una técnica primitiva propia de los pueblos marginales en todo el mundo.

Por más muestras de admiración que ha prodigado Marco Dorta a las obras maestras del estilo planiforme en Juli, Pontata y Zepita, su enjuicia-

miento ambiguo de la técnica planiforme como antinaturalista y semejante a la utilizada por los coptos, siríacos y otros pueblos primitivos antiguos, va a derivar a modo de lógica consecuencia en la inevitable desvalorización total de la arquitectura planiforme surperuana por obra de otras historiografías radicalmente europeocéntricas y más extensas que la inicial de Neumeyer acogida por el mismo Marco Dorta.

2. REINTERPRETACIONES DE LA ARQUITECTURA PLANIFORME

La posterior reacción de los historiógrafos en un primer momento versó preferentemente acerca de la terminología de “estilo mestizo”, propuesta por Angel Guido y reactualizada por Wethey, más que sobre el contenido temático de esta arquitectura y sobre el modo de la complementariedad entre sus componentes.

Consideró Kubler inapropiado el empleo del calificativo *mestizo*, que de suyo encarna una cosmovisión biológica, para designar un hecho estrictamente arquitectónico. Aclaraba también en base a investigaciones etnológicas que no fueron artesanos racialmente mestizos los que tallaron la decoración planiforme en el medio ambiente rural del Collao durante el siglo XVIII, en el que no tenían presencia demográfica significativa alguna. Por lo demás, el término mestizo, que designa un proceso biológico, resultaba inaplicable a la creación arquitectónica. Además de insistir en estas determinaciones semánticas, trasladó Kubler el problema hacia la interpretación historiográfica de la geografía artística. Según su entender, la arquitectura de composición textiligráfica acota una región geográfica en las tierras altas surperuanas de *arquitectura provinciana*, contrapuesta a la arquitectura metropolitana del Cusco y de Lima. Esta arquitectura provinciana virreinal aplica el tallado plano y la prolijidad de composición que predominan en diversas regiones del mundo (Kubler, 1959). Ha empleado Kubler estas denominaciones que expresan ciertamente unas características objetivas de la arquitectura andina surperuana: “the textile manner of architectural decoration”; “the planiform style of architectural decoration”.

El tema de la fusión o complementariedad de componentes de diversas procedencias, de cualquier modo que se explique, ha sido marginado en las exposiciones de Kubler. No polemiza este autor contra ello; y más bien cabe suponer que al rechazar la denominación de estilo mestizo, eliminaba de plano la integración de elementos heterogéneos que conlleva al concepto de mestizaje.

Había cabido esperar que Kubler retornara sobre el fondo arquitectónico del problema en el estilo mestizo al presentar su posterior trabajo sobre *Indianismo y Mestizaje* publicado en 1966 (Kubler, 1966). Sin embargo, enfoca en este trabajo el mestizaje desde una perspectiva genérica; y en cuanto al problema de la interpretación mestiza aplicada a la arquitectura planiforme surperuana, se mantiene Kubler en lo que considera como la impropiedad semántica de la expresión. Escribe en este segundo texto lo siguiente: “Por mucho tiempo he sostenido la opinión de que la palabra mestizo aplicada a las obras de arte es un desacierto... el origen de su uso como veremos, se encuentra en los pronunciamientos escritos de los pensadores políticos del siglo XIX en América Latina (Kubler, 1966). Ofrece un recuento histórico del uso del término mestizo para designar la arquitectura andina surperuana, que discurre por los nombres de Angel Guido, Benavides, Neumeyer, Marco Dorta, Wethey, Noel (1952), Teresa Gisbert, y la en cuenta promovida en 1964 por Gasparini en la que sólo opinaron en contra de la propiedad del término mestizo Ricardo de Robina y el mismo Kubler (Kubler, 1966).

Ha ejercido Palm una decisiva influencia sobre los expositores europeocéntricos subsiguientes acerca de la arquitectura virreinal hispanoamericana en general. En realidad, Palm que no parece haber conocido personalmente la región andina donde asienta la arquitectura planiforme, no ha profundizado especialmente sobre el tema tan problemático de la misma arquitectura surperuana andina. Ciertos aportes ideológicos de Palm han sido utilizados por otros expositores, como Gasparini, para enjuiciar la arquitectura virreinal peruana en su conjunto: tales son, por ejemplo, las tesis de la presencia de religiosos europeos no-ibéricos y artífices en la arquitectura virreinal hispanoamericana, la alusión vaga y anónima a unos presuntos y no identificados tratados europeos de carpintería, y sobre todo el concepto universal de la provincialización aplicado a la arquitectura virreinal. En su trabajo *El arte del Nuevo Mundo después de la Conquista Española*, exponía Palm ciertas ideas básicas referentes a todo el arte y la arquitectura virreinales hispanoamericanas en su conjunto, que Gasparini se encargó de amplificar y divulgar como si fueran verdades absolutas e incontratables.

Afirmaba Palm: “Desde el primer momento el arte colonial está rodeado de Prohibiciones” (Palm, 1966). “También la arquitectura colonial es esencialmente reproductiva” (Palm, 1966). Estos dos conceptos de la falta de creatividad y del carácter reproductivo y dependiente son meras conceptualizaciones aprioristas, presupuestas por Palm antes y al margen de todo análisis objetivo de las distintas expresiones regionales de la arquitectura virreinal hispanoame-

ricana. Los historiógrafos europeocéntricos se han servido de estos conceptos como de categorías aprioristas de validez general para exponer otras cualesquiera interpretaciones tanto de la arquitectura hispanoamericana en conjunto como de la arquitectura virreinal peruana como totalidad y en sus diversas escuelas regionales. Tampoco han aportado investigaciones de archivo o de campo que confirmen de algún modo esos enunciados aprioristas.

Mediante estos mismos presupuestos categoriales aprioristas enunciados por Palm sin comprobación alguna, fundamentan otros historiógrafos posteriores la interpretación europeocéntrica de la arquitectura virreinal surperuana planiforme, a pesar de que las ideas de Palm referentes a esta misma arquitectura arequipeño-collavina son extremadamente simples e ingenuas. Anotemos estas dos referencias elementalísimas de Palm: “He aquí un sector del arte colonial en el que tras el excelente trabajo de Neumeyer de 1948 mucho queda por hacer” (Palm 1966). “Estoy de acuerdo con Kubler al decir que no es un espectáculo específicamente indio el que nos presenta la decoración arquitectónica del siglo XVIII en Guatemala y en el sur del Perú, al confrontarnos con la inversión de las relaciones entre dibujo y fondo, entre luz y sobras, y en general al confundirnos con cierta proliferación de ornamentos. En efecto, son los mismos aspectos de provincialización que a fines del siglo pasado fueron estudiados por los vieneses Wichoff y Riegl” (Palm 1966). Esto y sólo esto es lo que afirma Palm acerca del problema del estilo planiforme surperuano.

Los valiosos trabajos de Teresa Gisbert acerca de la reactualización del concepto de estilo mestizo, que culminaron con su ponencia presentada en el Simposio de Roma sobre el barroco hispanoamericano, retornan a la interpretación de la arquitectura planiforme surperuana basada en la mezcla de elementos y culturas distintos; entroncan estos trabajos directamente con la tesis inicial de Angel Guido actualizada por Wethey. Estos aportes de Teresa Gisbert constituyen un serio intento, mantenido en solitario, para reactualizar la denominación de estilo mestizo frente a la oposición de la historiografía europeocéntrica surgida a partir de Kubler. Pero, al margen de las que Ramón Gutiérrez denominaba discusiones semánticas, nos interesa el claro concepto de Teresa Gisbert acerca de la contextura interna de la arquitectura planiforme surperuana-collavina-potosina, que ha expuesto en esta definición reiterada en los diversos trabajos sobre el tema: “Arquitectónicamente el estilo mestizo consiste en la aplicación de una decoración peculiar a las formas estructurales europeas. A diferencia del barroco europeo contemporáneo, el estilo mestizo muestra una despreocupación total por las plantas aferrándose a la cruz latina.

Se omite totalmente la planta curva (la cual se da sólo por excepción) y se desarrolla hasta sus últimas consecuencias el sistema de atrio y posas. La decoración, contrariamente a lo que ocurre en Europa, no busca el claroscuro. Es arcaizante y planiforme, conservando tan sólo el “horror vacui” característico del barroco. La decoración en su temática responde a cuatro grupos fundamentales: a) flor y fauna tropical; b) motivos humanistas de ascendencia manierista; c) motivos precolombinos; d) elementos que responden a la tradición cristiana prerrenacentista” (Gisbert, 1984).

Interpretaba Teresa Gisbert las formas estructurales europeas, además de la estructura general de las plantas de las iglesias, como el diseño renacentista hispánico de las portadas, pues afirma que “el esquema de las portadas de estilo mestizo se ve ligado a los modelos del siglo XVI en sus líneas fundamentales” (Gisbert, 1965). Al especificar en varios lugares la ascendencia renacentista de las portadas planiformes, y al reiterar el arcaísmo que con los talladores andinos preservaron inmodificado el esquema del diseño renacentista en esas portadas decorativas, estaba manifestando Teresa Gisbert que los artesanos arequipeños y collavinos no crearon nuevas conformaciones arquitectónicas para sustentar la desbordante decoración, sino que reasumieron las formas arquitectónicas hispánicas, a pesar de que resultaban arcaicas en pleno siglo XVIII, al lado de las innovadoras estructuras arquitectónicas del barroco virreinal cusqueño y del limeño.

Acerca de la decoración expone Teresa Gisbert que “no hay duda de que lo único que interesó a los canteros y arquitectos de esta parte de América fue la decoración, casi con carácter de exclusividad. Aquí es donde radica lo original de este estilo” (Gisbert, 1965). Inicialmente había propuesto Teresa Gisbert los tres primeros grupos de motivos ornamentales; pero acogió después el cuarto grupo sugerido por Gasparini (Gisbert, 1965).

La integración de las dos expresiones culturales diferentes –la arquitectura europea renacentista y la ornamentación de sus cuatro grupos– dadas en la sociedad híbrida andina del siglo XVIII, eran entendida como el resultado de una mezcla tanto de elementos como de culturas y de maneras de interpretación; por eso la denominamos mestiza (Gisbert, 1968). Observamos una cierta evolución conceptual en el pensamiento de Teresa Gisbert, pues en la ponencia al Simposio de roma sobre el barroco no reitera explícitamente la idea de fusión o mezcla de culturas diferentes; y, en cambio, propone que existió en los artesanos del estilo mestizo “una voluntad de un arte formal y técnicamente diferenciado de lo europeo” (Gisbert, 1984).

Resulta extraño que no haya tratado Teresa Gisbert ampliamente en sus diversos trabajos sobre la arquitectura surperuana andina el tema fundamental del modo de tallar la decoración en superficie plana. Sólo alude a este componente de pasada; y le dedica una somera mención insoslayable: “Es arcaizante y planiforme” (Gisbert, 1984). Y con esto bastaba. En cierta manera ha dejado el campo libre para que la historiografía europeocéntrica concentrara en este punto su exégesis heterónoma más desvalorizadora, enfocándolo por comparación con el volumen tridimensional del barroco europeo; y desde este punto externo de referencia revierten sobre el tallado planiforme las críticas más desvalorizadoras que, en definitiva diluyen la especificidad de la arquitectura virreinal planiforme de Arequipa y el Collao.

Es cierto que Teresa Gisbert discrepa al menos dos veces frente a la desvalorización de la arquitectura planiforme surperuana como arte primitivo y popular (Gisbert, 1986), difundida por la historiografía europeocéntrica; pero para que la confrontación crítica sea más consistente era necesario revisar en profundidad los presupuestos metodológicos y conceptuales en que se apoya esa historiografía de los europeocéntricos no-ibéricos.

La interpretación del llamado estilo mestizo surperuano en los trabajos de Teresa Gisbert ha proyectado sobre toda la arquitectura andina surperuana una visión unitaria asumida básicamente de la región del Collao, pero que difiere en cuanto a las estructuras arquitectónicas y a la expresión decorativa respecto de otros centros regionales también planiformes, como el de Arequipa y el de Potosí. A esta diferenciación de núcleos regionales planiformes en la arquitectura andina surperuana me he referido en un trabajo de próxima publicación, en que se enfrenta el tema de la unidad o pluralidad heterogénea del estilo planiforme andino del siglo XVIII.

Reviste singular importancia la teoría del estilo mestizo defendida en solitario por Teresa Gisbert, porque presenta una alternativa historiográfica que, empeñándose en comprender y valorar la arquitectura arequipaño-collavina-potosina del siglo XVIII desde ella misma, revalorizó esta arquitectura en el preciso momento histórico en que pugnaba por imponerse arrolladoramente la desvalorización heterónoma presentada por los historiadores europeístas no-ibéricos.

3. LA HISTORIOGRAFÍA EUROPEOCÉNTRICA RADICAL

El desarrollo ulterior de la interpretación europeocéntrica no retoma en ningún momento el análisis directo y objetivo de la arquitectura planiforme; antes bien, asienta sobre las premisas fundamentales defendidas por la anterior historiografía europeocéntrica (Neumeyer, Kubler, Palm), y a partir de ellas avanza decisivamente por las sendas de las descalificaciones valorativas y simplificadoras. Es una interpretación basada en autoridades, y no en análisis arquitectónicos y estructurales. Realizan estos historiógrafos radicales un trabajo de teorización en segunda potencia, en cuanto que se desvinculan de toda referencia directa a la arquitectura objetiva planiforme; y se ocupan de enjuiciar otras teorías formuladas acerca de esa arquitectura andina surperuana. Esta teoría sobre las teorías fundamenta en gran parte sus formulaciones doctrinales sobre la autoridad de las opiniones expresadas por otros expositores precedentes de la misma tendencia, aunque más moderados, y en modo alguno sobre los análisis objetivos inmediatos acerca de la arquitectura planiforme andina existencial.

Parece ser que de lo que se trataba no era propiamente de describir la ornamentación, el tallado planiforme, las estructuras y los modelos arquitectónicos de esta arquitectura surperuana andina; sino de formular desvalorizaciones subjetivas y aprioristas, imbuidas de los prejuicios asumidos de la leyenda negra antiespañola, y de descalificar de plano la exégesis mestiza iniciada por Angel Guido y proseguida por Wethey y Teresa Gisbert en lo que expresaba de apreciación de esta arquitectura regional desde ella misma.

Publicó Graziano Gasparini en el boletín del Centro de la Universidad de Caracas, que él mismo dirigía, algunos trabajos acerca de la arquitectura planiforme surperuana; y finalmente compendió su versión historiográfica en el capítulo octavo “La expresión dialectal”, del libro *América, barroco y arquitectura* (Gasparini, 1972). Antecede como premisa general para esta historiografía concreta y particular la asignación del carácter provinciano y dependiente atribuido a priori a toda la arquitectura virreinal hispanoamericana en su totalidad respecto de los centros creadores europeos, según el enunciado antes referido de Palm, que se asume como verdad incontrastable: “La arquitectura colonial como manifestación provincial es una actividad derivada y repetitiva, produciendo sin embargo, resultados a veces decididamente diferentes de los moldes transmitidos. Estas diferencias, más frecuentes en lugares periféricos, son consecuencia de un proceso de interpretaciones deformadas por la distancia mental que media entre el modelo y la compren-

sión y objetivación del mismo; además la inmadurez y la intervención de una mano de obra poco capacitada influyen en el aspecto diferencial del conjunto” (Gasparini, 1972). Aplica Gasparini esta caracterización apriorista tan contundente y desvalorizadora a toda la arquitectura virreinal hispanoamericana, y dentro de ella a la arquitectura virreinal peruana en todas sus escuelas regionales incluyendo las del barroco de Lima y del Cusco. Podemos suponer que si opinaba de esta forma acerca de escuelas regionales urbanas más calificadas, se puede colegir de antemano cómo valorizaría, o mejor dicho desvalorizaría, la arquitectura de las escuelas periféricas.

Es de notar que Gasparini desborda por su propia decisión apriorista la geografía artística tan rigurosamente delimitada por Kubler, pues mientras que éste último diferenciaba entre las arquitecturas *metropolitanas* del Cusco y de Lima cuya fuerza de expresión pondera y encarece, y otras arquitecturas *provincianas* como las de Arequipa, el Collao y Cajamarca; por su parte Gasparini degrada toda la arquitectura virreinal sin distinción alguna al nivel inferior de arquitectura provinciana y dependiente, sin que interceda ningún discernimiento crítico o analítico de cualquier clase.

Prevalece también en la interpretación de Gasparini una concepción reductivista de la arquitectura hispanoamericana entendida como simple expresión meramente ornamental, en cuanto que estaría desprovista de creaciones arquitectónicas propias. Escribía Gasparini acerca de la arquitectura hispanoamericana en su totalidad lo siguiente: “El planteamiento puede parecer polémico, pero si consideramos que la arquitectura colonial en América fue la extensión del sentir arquitectónico europeo, y si damos por aceptado que la creación de espacios constituye la fase más importante de la arquitectura y la única que la acredita y distingue de las demás manifestaciones artísticas, debemos reconocer que no surgió tal arquitectura barroca hispanoamericana porque no pertenecen a América los conceptos espaciales que originaron su expresión (Gasparini, 1965).

Y a partir de esta tesis apriorista y subjetivista deduce esta otra caracterización meramente decorativista de la arquitectura hispanoamericana en su conjunto: “Descartado el aporte americano en las composiciones espaciales hay que señalar, por el contrario, la fantasiosa actividad decorativa, la profusa ornamentación que recubre las fachadas y la exuberancia desenfadada de los retablos. Por lo tanto es en el aspecto decorativo donde podemos encontrar un carácter americano diferente del resto del barroco europeo” (Gasparini, 1965).

A pesar de su aparente lógica, los fragmentos citados incurren en una manifiesta falacia. El aspecto espacial de la planta no es el único componente estructural dado en la arquitectura virreinal peruana. Las portadas comportan un diseño específico y se expansionan en modalidades peculiares de volumen: ambos aspectos son estructuras arquitectónicas propiamente dichas, y no una simple forma decorativa. Es patente que la arquitectura virreinal peruana fue pródiga en la creación de diseños y de modalidades volumétricas para las portadas tan diversificadas de sus escuelas regionales; y además es absolutamente cierto que estas estructuras arquitectónicas virreinales difieren radicalmente de las aplicadas en todas las arquitecturas europeas, y en modo alguno han sido transmitidas a la arquitectura peruana virreinal desde alguno de los centros arquitectónicos europeos.

En las mencionadas interpretaciones aprioristas y radicalmente europeocéntricas está contenida como la planta en la semilla la teoría historiográfica de Gasparini acerca de la arquitectura planiforme surperuana, aun cuando todavía acentuó al máximo la desvalorización como provinciana en sumo grado y como dependientes de los modelos europeos incluso acerca de los motivos decorativos, que aplicó a la arquitectura planiforme surperuana.

Dedicó Gasparini otro trabajo a la interpretación de la influencia indígena en la arquitectura virreinal hispanoamericana (Gasparini, 1966). Aunque el planteamiento de este artículo podía referirse específicamente a la arquitectura planiforme de Arequipa y el Collao, sin embargo su autor lo refiere a toda la arquitectura virreinal hispanoamericana en general, y por ello no presenta ninguna interpretación concreta acerca de la arquitectura arequipeño-collavina virreinal. Sólo concluye de las exposiciones esta apreciación genérica: “se puede afirmar que las influencias indígenas no tuvieron un papel preponderante en la arquitectura barroca de Hispanoamérica, porque en Hispanoamérica no se produjo una arquitectura barroca con características propias (Gasparini, 1966). Notemos además que en lugar de realizar un estudio serio y objetivo sobre el tema propuesto, ha derivado Gasparini hacia una interpretación inspirada en las apreciaciones sentimentales de la leyenda negra antiespañola más desembozada; y por consiguiente, este artículo carece de todo valor científico serio.

A lo largo de todo el capítulo octavo de la obra *América*, se despliega un juego reiterativo de correlaciones nominales de carácter formal entre puros conceptos o simples categorías estimativas que, habiendo sido establecidas a priori, son utilizadas para enjuiciar la arquitectura planiforme virreinal

surperuana. La preocupación primaria que se constata en el capítulo “La Expresión Dialectal” no es la de investigar si se cumplió en la arquitectura surperuana planiforme alguna integración objetiva de componentes de distinta procedencia, a modo de mestizaje; sino la de descartar la teoría del estilo mestizo y aplicar otra denominación desvalorizadora a esta arquitectura planiforme surperuana.

El problema básico del mestizaje de componentes de diversa procedencia ha sido desarticulado internamente mediante el sencillo procedimiento de aplicar denominaciones formales a sus componentes. Desde los tiempos de Angel Guido, había quedado establecido con precisión el dualismo de arquitectura hispánica –decoración americana. Pues bien, Gasparini descarta el componente de la arquitectura como si fuera inesencial e inexistente, y lo enjuicia heterónomamente desde los centros primarios europeos. Dice así: “el esquema arquitectónico es el tradicional y no se independiza de los moldes europeos” (Gasparini, 1972). Se observa claramente que esta expresión literal es ambigua, y hace deslizar el sentido de las palabras desde la redacción literal hacia la tesis que el autor introduce indirectamente. Viene a decir Gasparini que los artesanos indígenas surperuanos no crearon el esquema arquitectónico en esa arquitectura porque era dependiente de los moldes europeos. No reconoce, pues, a los artesanos de la arquitectura planiforme otra competencia que la de tallar la decoración, mientras que el esquema arquitectónico de las portadas habría aparecido por sí sólo o mediante algún proceso mitológico, sin la participación activa de cualquier clase por parte de los artesanos andinos surperuanos.

Al suponer a priori que los artesanos planiformes no produjeron los esquemas arquitectónicos tradicionales en las portadas, ni tampoco efectuaron nuevas creaciones de otros esquemas arquitectónicos, reduce Gasparini el llamado estilo a la característica de una actividad meramente decorativa. Dice así: “a pesar de su despreocupación por los valores esencialmente arquitectónicos, se fundamenta en una modalidad decorativa de escasa pericia artesanal” (Gasparini, 1972). “Conviene adelantar de una vez que la definición de “arquitectura mestiza” no propone ninguna alternativa de cambio en los esquemas arquitectónicos transmitidos desde Europa y sólo se refiere a una modalidad decorativa” (Gasparini, 1972). Este modo retórico de simplificar la arquitectura planiforme, desglosando de ella los esquemas arquitectónicos de las portadas, no es más que una ficción literaria que, si bien puede satisfacer a los historiógrafos europeocéntricos, no convence a ningún analista objetivo. Esa presunta despreocupación por los valores arquitectónicos atri-

buida a priori a los talladores planiformes sólo atañería a la despreocupación por la calidad barroca al modo europeo de las portadas planiformes; pero es un hecho innegable que los artífices virreinales arequipeños y collavinos, juntamente e indisolublemente con la decoración, tallaron el diseño de las portadas como sustento de esa decoración; y este diseño no es ni renacentista ni ha sido transmitido desde Europa, sino que es específico y diferenciado para la arquitectura planiforme surperuana. Realmente, resulta inimaginable una modalidad decorativa "pura y simple, que no recubra unas portadas dotadas de diseño arquitectónico y talladas al mismo tiempo que la decoración.

Ha repetido Gasparini varias veces que la definición de la arquitectura mestiza "tiende principalmente a destacar una modalidad decorativa regional-popular en lugar de fundamentarse en valores esencialmente arquitectónicos" (Gasparini, 1965); sin embargo, en ningún lugar ha definido cuáles son los esquemas arquitectónicos tradicionales, y tampoco cuáles son los moldes europeos que atribuye a las portadas de la escuela planiforme surperuana, al menos por contraposición a los valores esencialmente arquitectónicos que, a su juicio, deberían haber asumido los artífices arequipeño-collavinos. Cuando se la ofrecía la ocasión de describir la conformación del esquema arquitectónico en las portadas planiformes, se limitó Gasparini a exponer en general y en abstracto que "el parentesco estilístico manifiesto en las portadas es el que insinúa la época. Así el clasicismo de las portadas de Paucarcolla, Chucuito... y otras se relaciona con el siglo XVI, mientras que las portadas que se inician a fines del XVII establecen el comienzo de la supuesta categoría estilística de la "arquitectura mestiza" (Gasparini, 1972). Hubiera sido más ilustrativo, en lugar de emplear estas definiciones que nada definen, indicar en concreto cuáles fueron los modelos arquitectónicos europeos de portadas que presuntamente se transmitieron a las portadas arequipeño-collavinas del último tercio del siglo XVII y todo el siglo XVIII, y que estas portadas andinas planiformes reiteraron sin independizarse de tales modelos europeos, ni tampoco proponer alternativas de cambio respecto de los diseños hipotéticamente transmitidos desde Europa.

A partir de estos conceptos artificialmente simplificados, el mismo autor se entretiene en un reiterativo ejercicio de desgarnar una serie de denominaciones verbales en las que entremezcla los calificativos de popular, provincial, primitivo, arcaico, espontáneo, dialectal, periférico, etc., aplicados sin atenuantes a la técnica planiforme de tallar la decoración. Dice así: "Se da el caso que la sensibilidad indígena, a la cual se atribuye la manera de sentir el relieve planiforme, aparece principalmente en las decoraciones que

acusan poca pericia artesanal. Más que de “sensibilidad” se trata de una fórmula simplificada que se expresa con una técnica que considero rudimentaria más por inmadurez que por incapacidad, y en el caso que nos ocupa, la inmadurez debe considerarse como una consecuencia de las pautas culturales del sistema colonial” (Gasparini, 1972). Naturalmente, que otros intérpretes guiados por criterios más objetivos y no incursos en la leyenda negra antiespañola, califican como obras maestras algunas de las expresiones decorativas de la arquitectura planiforme surperuana y que a juicio de Gasparini únicamente “acusan poca pericia artesanal”: tales son, por ejemplo las portadas de Zepita, San Juan de Juli y el interior de la iglesia de Pomata.

Ha realizado la historiografía europeocéntrica un cambio coopernico en cuanto a la interpretación de los motivos ornamentales dados en la arquitectura planiforme surperuana. Reconocían los expositores no-europeístas como predominantes los motivos ornamentales autóctonos de procedencia africana. A diferencia de ellos, propone Gasparini que mediante grabados, portadas de libros, frontispicios y otros medios gráficos de ilustración, influyeron los motivos ornamentales europeos sobre el repertorio de mascarones, sirenas, arpías, leones, ornamentaciones fitomórficas y otros motivos del arte antiguo cristiano tallados en la arquitectura planiforme surperuana (Gasparini, 1972).

Afirmaba Teresa Gisbert con pleno conocimiento de causa que entre todos los motivos ornamentales escultóricos que ella había clasificado, “sólo dos pueden considerarse originales de América: el a) –flora y fauna americana: papayas, piñas, papagayos, etc.– y el c) motivos precolombinos” (Gisbert, 1965); y también que la inclusión de la flora y la fauna tropical “responde a los sistemas socio-económicos de los grupos indígenas” (Gisbert, 1984). A pesar de todo, también pretende Gasparini soslayar la evidente expresión indígena en los motivos ornamentales que él denomina asépticamente fitomórficos y zoomórficos; y para ello recurre a ciertos rodeos meramente literarios. Escribía: “La presencia de motivos fitomórficos o zoomórficos propios del ambiente que rodea a los artesanos indígenas, y no sólo indígenas, es un hecho característico de toda manifestación artística desde los tiempos de las cuevas de Altamira”. Interpreta que la preponderancia de estos motivos ornamentales “pertenece exclusivamente a las manifestaciones del arte popular”, “carece de impulsos vitales originales y se esclerotiza en la rigidez del proceso repetitivo y de dependencia”, además de perpetuar “el sistema de directrices opresivas” (Gasparini, 1972) que, según la leyenda negra antiespañola profesada por Gasparini, regía en el sistema virreinal español.

De todos modos, aunque en otros tiempos y lugares se tomaran motivos ornamentales vegetales y animales, ello no era ninguna razón para soslayar y marginar cicateramente el hecho innegable de que en la arquitectura planiforme surperuana los temas de la flora y la fauna autóctonos, de origen americano y vinculados a la cultura indígena, predominan con destacada mayoría sobre los otros grupos de motivos minoritarios a los que se asigna origen europeo.

En el número 17 del boletín del Centro de la Universidad de Caracas dirigido por Gasparini en aquel tiempo, se publicó la tesis doctoral presentada en la Universidad de Heidelberg por Ilmar Luks, bajo la dirección de Palm, sobre la escultura decorativa andina del siglo XVIII (Luks, 1973). Podemos distinguir dos partes muy diferenciadas en este trabajo doctoral:

- a) La interpretación historiográfica de la arquitectura andina planiforme;
- b) El catálogo de los motivos escultóricos planiformes también con su interpretación bibliográfica razonada.

La versión historiográfica propuesta por I. Luks acerca de la arquitectura virreinal planiforme no es más que una versión de tercera mano que reitera al pie de la letra los puntos de vista expuestos por Gasparini que, a su vez reiteraban de segunda mano los puntos de vista de los primeros historiadores europeos. La exposición de Ilmar Luks, además está matizada con acotaciones como esta: “La libertad expresiva nunca existió en el arte colonial” (Luks, 1973). “Subyugado por la voluntad teocrática de la Iglesia, el artesano indígena pierda la acción espontánea de su propia voluntad creativa y cae en la continuidad repetitiva de un arte apegado a las normas preestablecidas que no deja de ser por ello de sello popular” (Luks, 1973). Naturalmente que estas enunciaciones trascienden a toda comprobación documental y objetiva, y sólo expresan los sentimientos del autor.

Descarta Luks la tesis del estilo mestizo y reduce la arquitectura planiforme surperuana a una simple expresión decorativa, mediante la ficción literaria antes expuesta: “El mismo término (mestizo) no puede ser aplicado a la arquitectura andina en general: por tratarse sólo de decoración superficial, no afecta los valores generales de las formas arquitectónicas importadas” (Luks, 1973).

Se constata a primera vista cómo la tesis de Luks se queda sin conocer en qué consisten “los valores generales de las formas arquitectónicas impor-

tadas” que se mencionan en el texto citado, porque el doctor Luks no los ha analizado ni tampoco descrito en ninguna parte de su tesis doctoral. Tampoco expone por quién y cómo se incorporaron esos enigmáticos valores arquitectónicos a la arquitectura planiforme andina, porque resulta que si los tallaron los canteros arequipeños y collavinos, volveríamos a dar entrada a la fusión por mestizaje de que hablaba Angel Guido, pero que el doctor Luks pretende eludir.

Era conocida suficientemente de antemano la interpretación europeocéntrica de la técnica planiforme que Luks reitera por alguna alusión a Neumeyer: “La técnica de tallar la piedra a bisel es característica de los artistas primitivos y periféricos en todos los períodos antinaturalistas de la historia del arte”, como las provincias romanas, los coptos, los bizantinos y la decoración islámica (Luks, 1973). “Esta técnica planiforme es empleada en las fachadas populares andinas para desnaturalizar las formas orgánicas y tridimensionales barrocas europeas” (Luks, 1973).

La misma interpretación europeocéntrica inspira la búsqueda de antecedentes para la escultura decorativa seleccionada en el catálogo de los motivos ornamentales. Lo manifiesta expresamente el autor con estas palabras: “Se pretende demostrar en el catálogo subsiguiente que casi todos los motivos empleados en la decoración arquitectónica andina son derivaciones de modelos renacentistas y manieristas europeos. Los motivos estrictamente locales son pocos y provienen principalmente de la fauna y de la flora tropicales: entre ellos el gato-tigre y gran variedad de pájaros, las reminiscencias formales prehispánica son inexistentes” (Luks, 1973).

Aduce el doctor Luks para demostrar el origen europeo de los motivos escultóricos andinos las ilustraciones seleccionadas de libros publicados en Europa durante los siglos XV, XVI, y XVII, además de ciertos monumentos europeos anteriores al estilo planiforme surperuano. En realidad, se trata de una ficción literaria apta para divertimento de bibliógrafos eruditos europeos. Una cosa es la consulta realizada por Luks en el siglo XX a las nutridas bibliotecas clásicas europeas donde se conservan esas rarísimas joyas bibliográficas; y otra cosa diametralmente distinta es el trabajo de los centros andinos analfabetos efectuado en las inhóspitas tierras a cerca de 4,000 metros sobre el nivel del mar donde, como ha demostrado Ramón Gutiérrez en su ponencia al Simposio de Roma, eran absolutamente inexistentes y además inaccesibles las rarísimas obras y ediciones que cita Luks en amparo de su tesis europeocéntrica.

Habían constatado los partidarios del “estilo mestizo” el predominio mayoritario de los motivos autóctonos de la flora y la fauna sobre los restantes motivos figurativos de ascendencia manierista. En base a este hecho objetivo, fue cuñada desde el tiempo de Angel Guido la expresión de “decoración americana”, con la que definían el segundo componente de la que consideraban como arquitectura mestiza. La exégesis europeocéntrica no podía eludir este hecho incontrastable y existencial; pero para hacer prevalecer la presunta y artificiosa mayoría atribuida a los motivos europeos, ha pretendido marginar los motivos locales de la flora y la fauna, que obviamente expresaban los sentimientos culturales de los indígenas andinos. Recurre Luks a esta otra ficción imaginaria para imponer a toda costa la exégesis europeocéntrica sobre esos mismos motivos de la flora y la fauna locales: “faltan pruebas concretas para poder afirmar una participación exclusivamente indígena. Lo mismo ocurre con la representación de motivos decorativos tomados de la fauna y la flora locales; no se puede excluir la posibilidad de que artesanos de origen europeo hubieran podido representar motivos de su nuevo ambiente americano (Luks, 1973). Naturalmente que esta evasiva es una presuposición apriorista y totalmente inconsistente, porque resulta obvio que esos motivos autóctonos están tallados invariablemente con la técnica planiforme que era la técnica artesanal exclusivamente usada por los artesanos indígenas, y que ningún europeo dominaba como para emplearla en igualdad de condiciones con los artífices locales.

En su ponencia al Simposio de Roma, se hizo cargo Teresa Gisbert de la teoría del origen europeo para los motivos decorativos andinos propuesta por Ilmar Luks. Mostró hacia esa tesis que, por las razones antes anotadas, juzgo completamente errónea, una benévola aceptación expuesta de este modo: “El estudio de Ilmar Luks es muy ilustrativo sobre cuánto debe la ornamentación barroca de América al grabado”; y anota solamente como réplica contra la tesis europeocéntrica que los grabados europeos “se usan sólo como *ayuda* para desarrollar un programa que responde al sincretismo ideológico”, y que elegían los indígenas por medio de sus caciques juntamente con los doctrineros (Gisbert, 1984).

La distinción entre el motivo europeo como “ayuda” y el programa textilográfico como conjunto ornamental, que aduce Teresa Gisbert, depende del reconocimiento que se otorgue a la creatividad original de los talladores indígenas. Si se negara la existencia de esta creatividad original, como lo admiten los europeocéntricos, se deduciría que tampoco habrían podido crear los talladores indígenas el programa de que hablaba Teresa Gisbert; mientras

que si se reconoce en los artesanos arequipeño-collavinos esa creatividad original, que es lo verdaderamente correcto, entonces hay que admitir que los artesanos planiformes estaban en plenas condiciones para crear originariamente no sólo el programa textilográfico, sino también por la misma razón los motivos ornamentales escultóricos, y por consiguiente, no tiene ningún asidero la tesis de aducir la influencia europea como determinante del origen de tales motivos ornamentales.

Pasó por alto Teresa Gisbert la evasión meramente retórica con la que Ilmar Luks pretendía soslayar la existencia de los motivos ornamentales autóctonos de la flora y la fauna, que son precisamente a los que la misma Teresa Gisbert atribuyó especial importancia por su innegable predominio numérico sobre los restantes motivos escultóricos.

4. ANOTACIONES CRÍTICAS

La historiografía europeocéntrica ha tomado una posición epistemológica muy especial frente a la arquitectura planiforme surperuana. Por lo pronto, se remonta por encima de todo conocimiento histórico acerca de esta arquitectura arequipeño-collavina; diríamos mejor que prescinde por completo de investigar el desarrollo histórico de esta arquitectura virreinal surperuana, tanto en su conjunto como en relación a sus monumentos más caracterizados; y no aporta un sólo dato histórico nuevo que permita ampliar la historia de esta arquitectura virreinal tan específica.

Muestra además esta misma historiografía un absoluto desapego por la descripción analítica de la arquitectura planiforme surperuana, cualquiera que fuera el método de análisis a emplear. Si bien han criticado algunos de estos historiadores el método del positivismo empirista profesado por los historiadores españoles, cabría esperar que por su parte ellos recurrieran a otros métodos estructurales concentrados sobre el diseño, el espacio, el volumen y la corporeidad de los monumentos planiformes surperuanos, que son aspectos estrictamente arquitectónicos. Pero tampoco han desplegado la menor actividad analítica de cualquier metodología para interpretar esta arquitectura arequipeño-collavina.

Han tomado ingenuamente los historiadores europeocéntricos toda la arquitectura planiforme de Arequipa y el Collao, junto con la de Potosí, como una expresión unitaria, en la que no se produjo algún desarrollo evolutivo,

pues habría permanecido estáticamente idéntica a lo largo de más de un siglo; y que tampoco mostraría diferencias regionales en cuanto a la distribución ornamental, la técnica de tallar la piedra y los modelos de las portadas. Presuponía el doctor Luks “la unidad estilística de la región” que se extendía desde Arequipa, Puno, el Collao, La Paz y el altiplano boliviano hasta Potosí (Luks, 1973). De este modo, se elude, pues, el trabajo de tener que interpretar las diferencias entre los núcleos regionales dados en la arquitectura planiforme, a pesar de que Kubler había formulado algunas sugerencias acerca de este problema (Kubler y Soria 1959).

La pregunta primordial para la historiografía europeocéntrica no consistía en saber cómo es la arquitectura planiforme surperuana estudiada desde ella misma; sino en determinar cómo ha de ser apreciada valorativamente la arquitectura planiforme surperuana desde la arquitectura europea barroca preconizada como canon normativo único en cuanto a lo estilístico, lo volumétrico y lo ornamental, a la cual subordinaban la arquitectura planiforme surperuana como receptora de los modelos y como dependiente en su desarrollo. La pregunta que se han propuesto a su consideración los historiógrafos europeocéntricos se desglosa en dos planos epistemológicos superpuestos: el primero es el de la subordinación de la arquitectura planiforme surperuana a la arquitectura europea; el segundo es el de la valorización de esa arquitectura planiforme dependiente. Más propiamente que hacer un acto de fe en tal presunta situación de dependencia de la arquitectura virreinal respecto de la europea, la historiografía europeocéntrica asume este postulado como una categoría transcendental a priori que viene a ser la condición de toda posibilidad para su teorización historiográfica. En un segundo plano prevalecen los juicios de valor y los enunciados axiológicos propuestos más allá de todo análisis estrictamente objetivo y depurado de la influencia de las emociones valorativas del propio intérprete. Por consiguiente, ya en su propio origen epistemológico, las valoraciones que formula la historiografía europeocéntrica sobre la arquitectura planiforme surperuana son correlativas a los sentimientos subjetivos del historiógrafo que las formula, pero carecen de toda otra validez científica.

La historiografía europeocéntrica no se ha limitado a interpretar exclusivamente la arquitectura planiforme surperuana. Es un movimiento ideológico que priva a toda la arquitectura virreinal hispanoamericana en conjunto de la libre capacidad de poder crear nuevas estructuras arquitectónicas; y consecutivamente, en lugar de interpretar esta arquitectura virreinal desde ella misma y en función de su propio desarrollo, presupone a priori que la

arquitectura virreinal es receptiva, dependiente y provinciana, porque, según el entender de estos historiógrafos, recibe los modelos desde los centros creadores europeos y no cumple con ellos otra función que la de recombinarlos, modificarlos y deformarlos.

Exponía Ramón Gutiérrez con plena clarividencia la predisposición metodológica desde la que los historiógrafos europeocéntricos intervinieron en la polémica sobre el llamado “estilo mestizo”. Escribía así: “El debate que se generó en buena parte de la década del 60 y 70 se centró en un problema casi semántico de la utilización del término “mestizo” para calificar el barroco de la región andina. En rigor esta polémica encubría la negativa de la visión eurocéntrica de aceptar la posibilidad de una lectura tan autónoma de la arquitectura americana que reducía los parámetros de la ortodoxia estilística europea... Había explícita voluntad de no aceptar que lo “mestizo” término acuñado por Angel Guido en 1925, era una convención identificatoria, como lo es para el arte español la de “mudéjar”. Esta manera de caracterizar la síntesis expresión de lo español y lo indígena, como proceso de mestización cultural, no meramente biológica, abarcaba la vigencia de los valores de simbiosis y sincretismos que eran de verdad lo que se buscaba negar. Así, si bien lo importante era el concepto, la polémica se encubrió en el cuestionamiento a la calificación” (Gutiérrez, 1997).

Sucede que la historiografía europeocéntrica se encontró inicialmente desbordada por el hecho incuestionable de la especificidad de la arquitectura planiforme arequipeño-collavina frente a las arquitecturas europeas, y también en relación a las arquitecturas virreinales metropolitanas de Lima y el Cusco. Los recursos metodológicos empleados por los europeocéntricos para proponer la interpretación heterónoma de las arquitecturas virreinales metropolitanas no resultaron aplicables para hacer la exégesis de la arquitectura planiforme andina. No hubiera tenido sentido hablar a este propósito de las transmisiones externas o internas, de los aportes europeos no-ibéricos, de las categorías de la geografía artística, de los religiosos artífices no-ibéricos transmisores directos de la influencia europea sobre la arquitectura virreinal, etc. Hay que tener presente que Marco Dorta había calificado la escuela arequipeño-collavina como “la más original de América del Sur” (Marco Dorta, 1957). Pues bien, resultaba inadmisibles para los europeocéntricos el reconocer la originalidad de una arquitectura regional tan radicalmente disímil de las arquitecturas europeas, y que además estaba localizada en una región geográfica calificada como marginal, precisamente cuando esos historiógrafos estaban empleando el recurso metodológico de negar cicateramente la originali-

dad creadora de nuevas estructuras a los artífices virreinales activos en los centros metropolitanos más calificados.

Las distintas versiones favorables a la interpretación mestiza atribuyeron alguna forma de creatividad original a los artesanos indígenas andinos talladores de la arquitectura planiforme, los que por consiguiente no dependieron de los aportes europeos para conformar su arquitectura. Pues bien, al margen de todo ello, la historiografía europeocéntrica se vio constreñida por principio a desplazarse al campo opuesto al de los teóricos defensores de lo “mestizo”, porque profesaba este principio dogmático presupuesto a priori como base universal de su exégesis historiográfica: “Todo el arte colonial está estrechamente ligado a las categorías tipológicas del arte europeo menos a las técnicas de expresión y conserva un notable grado de espontaneidad. Dicha espontaneidad no significa, por cierto el sentido de la libertad inventiva” (Luks, 1973). La confrontación polémica consistió en un avance progresivo por parte de la historiografía europeocéntrica para tratar de incorporar la arquitectura andina surperuana a la dependencia total respecto de los modelos europeos. Recurrieron a la táctica dialéctica de limitar al máximo el alcance de la libertad creadora en los artífices surandinos peruanos.

La interpretación europeocéntrica consistió en una controversia contra la tesis del estilo llamado mestizo. El método empleado en este proceso de discusión condiciona la validez de sus conclusiones. Recurrieron a una dialéctica de desgregación, para afrontar por separado cada uno de los elementos integrantes que confluyen en la arquitectura planiforme: los esquemas arquitectónicos, la técnica de tallar la decoración en superficie, y los motivos ornamentales.

En cierto modo, los defensores del llamado estilo mestizo facilitaron a los europeocéntricos la tarea de interpretar los diseños arquitectónicos de las portadas andinas planiformes en función de los modelos europeos. Tanto Marco Dorta como Teresa Gisbert atribuyen reiteradamente carácter renacentista hispánico a las portadas de Arequipa y el Collao. En realidad, no es que los artesanos que labraron las portadas planiformes arequipeñas y collavinas se despreocuparan de crear nuevos modelos arquitectónicos de diseño, y se hubieran limitado a reactualizar asincrónicamente los diseños renacentistas arcaicos; sino que los historiadores del estilo mestizo afirman infundadamente que acaeció en Arequipa y el Collao esta reiteración de los diseños anacrónicos renacentistas durante la época del barroco. Por su parte, los historiógrafos europeocéntricos no confrontaron directamente la conformación de las portadas arequipeño-collavinas para constatar si era cierta la

tesis de los partidarios del estilo mestizo; sino que, llevados de la facilidad, dieron por válidas aquellas apreciaciones y las asumieron como si expresaran en realidad la conformación objetiva de tales portadas, lo que además facilitaba su propia interpretación sin otro trámite que realizar. No era, pues necesario que los europeocéntricos se esforzaran en proponer por su propia cuenta la ascendencia europea para las portadas arequipeñas y collavinas, que ya les estaba ofrecida de antemano por sus adversarios ideológicos. El problema, sin embargo, reviste mayor complejidad, porque las portadas arequipeñas y collavinas derivaron por distintos procesos evolutivos hacia unos esquemas barrocos específicos y diferenciados, en los que se expresaba la libérrima creatividad de los artesanos planiformes superperuanas. Y, por supuesto, las portadas de Arequipa y del Collao se desvincularon de los esquemas renacentistas, y no derivan de los modelos europeos de cualquier arquitectura cultas por transmisiones de alguna clase. Otra cosa es lo concerniente a las portadas planiformes de Potosí, de las que ahora no nos ocupamos.

La degradación frontal y absoluta del tallado planiforme en superficie al nivel de arte popular, imperito, provinciano, marginal, etc. propuesta sin atenuantes por la historiografía europeocéntrica es manifiestamente errónea y tendenciosa, ante la existencia de obras maestras del estilo planiforme. Lo que sucedió fue que los europeocéntricos no han encontrado disponible a la mano otra razón aparente para desvalorizarla que la exégesis propuesta por Neumeyer; y por eso la han reiterado con el propósito de equipar sin más ni más la técnica planiforme andinas a la de todos los pueblos primitivos de la antigüedad, y la achacan el haber desnaturalizado “las formas orgánicas y tridimensionales barrocas europeas” (Luks, 1973), Presumen de este modo que podrían eludir el reconocimiento de la especificidad del tallado planiforme andino. Por eso afirmaba el doctor Luks que “la técnica planiforme no significa que sea exclusivamente indígena: es la expresión provincial de todos los pueblos marginales y rurales” (Luks, 1973).

Sin embargo, este problema es radicalmente diferente, y mucho más complejo de lo que presuponían los europeocéntricos, porque la técnica planiforme surperuana consiste en reutilizar las categorías estilísticas ancestrales, pero en una situación cultural nueva, para tallar un tercer tipo de relieve en apariencia que difiere del relieve primitivo prehispánico y que tampoco pretende deformar el relieve tridimensional barroco, sino expresar otra forma autónoma de tallar la decoración. De ello me ocupo en el libro sobre la arquitectura planiforme y textilográfica de Arequipa publicado por la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa.

El esfuerzo por hacer derivar “casi todos” los motivos decorativos de la arquitectura planiforme, según la intención expuesta por Luks, a partir de los modelos europeos desborda las normas comunes de la exactitud lógica. Reconocía Teresa Gisbert la existencia de motivos de ascendencia manierista que procedieron inicialmente de fuente europeas, al lado de otros motivos específicamente autóctonos y localistas. Pues bien, la procedencia europea, que pudiera ser válida para grupos minoritarios de motivos andinos, ha sido extendida artificiosamente hasta avalar “casi todos” los motivos planiformes andinos. Si hubiera comenzado Ilmar Luks su tesis doctoral pro investigar las fuentes bibliográficas europeas que habían existido durante el siglo XVIII en las regiones planiformes de Arequipa y del Collao, y que hubieran servido para proveer de modelos escultóricos a los artesanos andinos planiformes, sin duda que habría acopiado un catálogo razonado de motivos radicalmente disminuido respecto del que ofrece a sus lectores, con lo que la presunta influencia europea sobre la escultura decorativa andina planiforme se habría limitado a algún que otro motivo, en lugar de abarcar “casi todos”. Esta desmesura dialéctica europeocéntrica resulta aún más excesiva porque mediante alegatos artificiosos e inconsistentes pretenden ocultar a la atención de los lectores la presencia mayoritaria de los motivos de la flora y la fauna autóctonos localistas, sobre los que tienden las sombras de unas evasivas literarias carentes de todo rigor científico.

La polémica sobre el llamado estilo mestizo no fue en realidad un enfrentamiento dialéctico entre dos puntos de vista contrapuestos; sino más bien la reafirmación por sus autores de dos posiciones teóricas paralelas que ya estaban dadas de antemano, y que mostraron sus posiciones como inmutables hasta que se agotó el debate. Sólo se produjo la radicalización progresiva de la historiografía europeocéntrica, como si estuviera empeñada en aplastar mediante recursos verbales y evasivas retóricas lo que a pesar de todo continuaba inexplicado en la arquitectura planiforme surperuana. Cesó en algún momento de la década de 1970 la polémica sólo porque las diversas interpretaciones habían terminado de decir todo lo que tenían que decir desde su propio punto de viaje; lo que no equivale a haber dicho todo lo que debía decirse acerca de la arquitectura planiforme desde ella misma y desde el análisis de sus propias estructuras arquitectónicas.

Hemos seguido las fases de la expansión dialéctica. Presuponen los europeocéntricos que en la sociedad virreinal andina imperaba la cultura de la dominación; pero no han advertido estos intérpretes que la historiografía que ellos presentan somete artificiosamente la arquitectura planiforme

surperuana a una doble dominación de distinto signo, a saber, primero la dominación objetiva de las categorías tipológicas del arte europeo no-ibérico que se hacen prevalecer inexorablemente sobre toda la actividad de los artesanos arequipeño-collavinos, sin ningún estudio, sino por presuposición apriorista. Y en segundo lugar, la dominación teórica de la historiografía europeocéntrica que sojuzga férreamente a priori toda la arquitectura planiforme arequipeño-collavina en bloque a la degradación del arte popular, provincial, imperito y periférico propio de los pueblos primitivos en todo el mundo.

Distinguimos las siguientes fases en el despliegue de la historiografía europeocéntrica.

Primera: imponen la negación de la creatividad expresiva a los artesanos andinos en la técnica del tallado planiforme; la asimilan al arte popular de todos los pueblos primitivos y marginales, a los que se presupone como incapaces de expresar el relieve tridimensional barroco europeo, debido a su impericia e incomprensión.

Segunda: la anulación meramente retórica y dialécticamente ficticia del ejercicio de la capacidad creadora de expresiones arquitectónicas propias y específicas por parte de los artífices andinos planiformes. Las imponen verbalmente “la despreocupación por las estructuras arquitectónicas”.

Tercera: restringen la arquitectura planiforme andina a una mera expresión decorativa de carácter dialectal.

Cuarta: asignan modelos europeos para “casi todos” los motivos ornamentales característicos de la arquitectura planiforme andina arequipeño-collavina.

Quinta: soslayan mediante recursos verbales el predominio cuantitativo y cualitativo de los motivos autóctonos asumidos de la flora y la fauna tropicales que manifestaban los sentimientos profundos del ambiente cultural andino.

No tiene ninguna utilidad reabrir la polémica, ya felizmente clausurada, sobre la vigencia del estilo llamado mestizo. Los litigantes han podido exponer ampliamente todo lo que ellos tenían que decir desde sus puntos de vista personales. Naturalmente que aún queda por decir qué es la arquitectura planiforme arequipeño-collavina en base a los análisis morfológicos y estruc-

turales que expresen la conformación arquitectónica y ornamental de esa arquitectura en su plenitud objetiva y existencial, al margen de presuposiciones ideológicas y aprioristas.

Creemos que se impone el retorno a la arquitectura planiforme andina con el propósito de interpretarla desde ella misma mediante análisis categoriales, estructurales y decorativos que patenten la originalidad específica con que la tallaron los anónimos canteros del siglo XVIII. Esto es lo que hemos intentado realizar en el libro *Arquitectura planiforme y textilográfica virreinal de Arequipa*, publicado en diciembre de 1997 por la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa.

BIBLIOGRAFÍA

ANGULO IÑIGUEZ, Diego; DORTA MARCO, Enrique; BUSCHIAZZO, Mario
1949-1956 *Historia del arte hispanoamericano*, edit. Salvat, Barcelona.

GASPARINI, Graziano

- 1965 "Significación de la arquitectura barroca hispanoamericana", en Boletín C.E.H.E., Universidad de Caracas, N° 3, pp. 45-50.
- 1965 "Análisis crítico de las definiciones de 'arquitectura popular' y 'arquitectura mestiza'", en Bol. C.I.H.E., Universidad de Caracas, N° 3, pp. 51-66.
- 1966 "Las influencias indígenas en la arquitectura barroca colonial de Hispanomérica", en Bol. C.I.H.E., Universidad de Caracas, N° 4, pp. 75-80.
- 1971 "La arquitectura colonial como producto de la interacción de grupos", en Bol. C.I.H.E., Universidad de Caracas, N° 12, pp. 18-31.
- 1972 *América, barroco y arquitectura*, Ernesto Armitano Editor, Caracas.
- 1982 "La arquitectura barroca latinoamericana: una persuasiva retórica provincial", en Simposio Int. sul barocco lat., Roma, tomo I, pp. 389-398.

GISBERT, Teresa

- 1965 "Renacimiento y manierismo en la arquitectura mestiza", en en Bol. C.I.H.E., Universidad de Caracas, N° 3, pp. 9-44.
- 1968 "Determinantes del llamado estilo mestizo. Breves consideraciones sobre el término", en Bol. C.I.H.E., Universidad de Caracas, N° 10, pp. 93-119.
- 1971 "Lo indígena en el arte hispanoamericano", en Bol. C.I.H.E., Universidad de Caracas, N° 12, pp. 39-44.
- 1984 "El barroco andino y el estilo mestizo", en Simp. Int. sul barocco lat., Roma, tomo II, pp. 135-150.
- 1985 *Arquitectura andina. Historia y análisis*, Colección Arzans y Vela, La Paz, Bolivia.

GUIDO, Angel

Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial, edit. La Casa del Libro, Rosario, Argentina

GUTIERREZ, Ramón

- 1980 "Reflexiones para una metodología de análisis del barroco americano", en *Simp. Int. sul barocco lat.*, Roma, tomo I, pp. 369-385.
- 1997 *Arquitectura latinoamericana. Textos para la reflexión y la polémica*, Lima, Epígrafe Editores.

KUBLER, George; SORIA, Martín

- 1959 *Art and architecture in Spain and Portugal and their American Dominions 1500-1800*, Penguin Books, Baltimore, Maryland.

KUBLER, George

- 1964 "Ciudades y cultura en el periodo colonial de América Latina" en *Bol. C.I.H.E., Universidad de Caracas*, N° 1, pp. 81-90
- 1966 "Indianismo y mestizaje como tradiciones americanas medievales y clásicas", en *Bol. C.I.H.E., Universidad de Caracas*, N° 4, pp. 51-60.

LUKS, Ilmar

- 1973 "Tipología de la escultura decorativa hispánica en la arquitectura andina del siglo XVIII", en *Bol. C.I.H.E., Universidad de Caracas*, N° 17.

MARCO DORTA, Enrique

- 1957 *La arquitectura barroca en el Perú*, C.S.I.C., Inst. Diego Velázquez, Sevilla-Madrid.
- 1966 "La influencia indígena en el barroco del Perú", en XXXVI Congreso Internacional de Americanistas, tomo IV.

NEUMEYER, Alfred

- 1948 "The Indian Contribution to architectural decoration in Spanish Colonial America", en *The art Bulletin*, XXX, pp. 104-121.

PALM, Edwin Walter

- 1966 "El arte del Nuevo Mundo después de la Conquista Española", en *Bol. C.I.H.E., Universidad de Caracas*, N° 4, pp. 37-50.

SAN CRISTÓBAL, Antonio

- 1997 *Arquitectura planiforme y textilográfica virreinal de Arequipa*, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional de San Agustín, Arequipa.

WETHEY, H.E.

1949 *Colonial architecture and sculpture in Peru*, Harvard Univ. Press,
Cambridge, Massachusetts.